

O canteiro e o desenho

Duas notas preliminares¹

A forma da forma-mercadoria

- 1 *De prime abord*, não parto de ‘conceitos’ [...]. Parto da forma social mais simples em que o produto do trabalho se apresenta na sociedade atual, e essa é a ‘mercadoria’.²
- 2 Do começo. Na afirmação de uso e senso comum, o objeto arquitetônico, assim como a pá ou a arma, é um utensílio. Afirmação pelo menos destoa: sem ‘má-fé’, todos pressentimos que o uso hoje não é muito mais que a contrafação de uso e a funcionalidade, álibi suspeito. No fundo, pouco importam uso e funcionalidade, ex-noções perdidas em desencontros. A palavra utensílio só aparece aqui por transferência. Porque, na verdade, a figura que transita é outra: o objeto arquitetônico, assim como a pá ou a arma, é fabricado, circula e é consumido, antes de mais nada, como mercadoria.
- 3 No interior do regime capitalista em que vivemos, a casa, a habitação, é uma mercadoria como não importa qual outra, que é produzida tendo por objetivo a finalidade geral da produção capitalista, isto é, o lucro.³
- 4 E não somente a casa, a habitação, mas ainda o escritório, a loja, a usina [fábrica], a ponte, a praça, o monumento... As distinções decorrentes da posição na produção (componente do capital constante, da reprodução da força de trabalho ou [d]o entesouramento burguês) ainda não pesam nesse nível de generalidades. Todo e qualquer objeto arquitetônico, entre nós, é um dos resultados do processo de valorização do capital.
- 5 Descreveremos⁴ rapidamente, adiante, a forma manufatureira atual da produção do objeto arquitetônico. Convém resumir, para o que nos interessa neste momento, que é [um] processo descontínuo, heterogêneo, heterônomo, no qual a totalização do trabalhador coletivo, sua raiz, vem inevitavelmente de fora, do lado do proprietário dos meios de produção. Sem

1 [NE] Acrescentamos este título, para tornar a estrutura geral do texto mais clara.

2 MARX, Glosas marginais ao *Manual de economia política* de Adolph Wagner, [1880] 2017, p. 265.

3 SINGER, Aspectos econômicos da habitação popular, 1962, p. 29.

4 [NE] Ferro usa a primeira pessoa do plural em todo o ensaio. Ao final, ele explica: “Este texto não teve [...] dedicatória: os que a merecem, meus dois companheiros de arquitetura [Flávio Império e Rodrigo Lefèvre], sabem que a eles caberia, em outra hora. O registro de sua presença deixei para o plural do ‘nós’ — que me agrada também por seu ar mofento”.

essa totalização, nas condições dominantes de esfarelamento e acefalia impostas à produção, não há produto — e [nem há] mercadoria, portanto. Recordemos algumas passagens de Marx que nos serão essenciais:

6 Mas o que estabelece a conexão entre os trabalhos autônomos do criador de gado, do curtidor e do sapateiro? A existência de seus respectivos produtos como mercadorias. O que caracteriza, ao contrário, a divisão manufatureira do trabalho? Que o trabalhador parcial não produz mercadoria. Apenas o produto comum dos trabalhadores parciais converte-se em mercadoria.⁵

A cooperação dos assalariados é [...] um mero efeito do capital que os emprega simultaneamente. A interconexão de suas funções e sua unidade como corpo produtivo total reside fora deles, no capital, que os reúne e os mantém unidos. Por isso, a conexão entre seus trabalhos aparece para os trabalhadores, idealmente, como plano preconcebido e, praticamente, como autoridade do capitalista, como o poder de uma vontade alheia que submete seu agir ao seu próprio objetivo.

Se a direção capitalista é dúplice em seu conteúdo, em razão da duplicidade do próprio processo de produção a ser dirigido — que é, por um lado, processo social de trabalho para a produção de um produto e, por outro, processo de valorização do capital —, ela é despótica em sua forma. Com o desenvolvimento da cooperação em escala ampliada, esse despotismo desenvolve suas formas próprias.⁶

7 Indiretamente, nessas citações estão contidas as posições suficientes para a compreensão do desenho de arquitetura hoje. Elas nos permitem afirmar sinteticamente o principal de nossos comentários: *a função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida (em condições não marginais).*

8 Com efeito, o desenho de arquitetura é mediação insubstituível para a totalização da produção sob o capital. Dados [os] seus pressupostos habituais (o programa, enumeração geralmente descosida de peças e ‘funções’ salpicada de vagos propósitos; o ‘preço’ limite; a técnica, menos escolhida que imposta pela conjuntura da procura de mais-valor etc.), é o desenho a partir de lá elaborado que orientará o desenvolvimento da produção. Nesse primeiro emprego, conta pouco o que se queira chamar de qualidade ou adequação, ou ainda o fato comum de ser continuamente adaptado a novos parâmetros, de fornecimento ou de venda, de financiamento ou de carica-

⁵ MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 428–429.

⁶ MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 406–407.

tura do que foi, há tempo já, o gosto. O que vale é que esse desenho fornece o solo, a coluna vertebral que a tudo conformará, no canteiro ou nas unidades produtoras de peças. Em particular — e é o principal —, juntará o trabalho antes separado, e trabalho a instrumento.

9 Que esse desenho seja, em alguns de seus traços, dependente de poderes superiores, que não nasça senão já submetido ao capital, não são restrições que amortecem sua necessidade estrutural: é a parte indispensável da direção despótica. Aliás, falar de desenho como o conhecemos é conotar simultaneamente dependência e despotismo, como na velha metáfora do ciclista: cabeça baixa e pés rancorosos.⁷ Porque não é senão como razão separada da concreção, efeito da ruptura da produção pela violência, que [o desenho] foi feito o que é: parte que, por ser parte, é dominada e transmite para baixo as formas da força sob a qual aparece, sofre e governa.

10 Esperamos mostrar, no nosso texto, que a elaboração material do espaço é mais função do processo de valorização do capital que de alguma coerência interna da técnica.⁸ Para nós, não há dúvida possível, é porque o canteiro deve ser heterônomo sob o capital que o desenho existe, chega pronto e de fora. O desenho é uma das corporificações da heteronomia do canteiro. Ou, para dizer a mesma coisa mais claramente: o desenho de arquitetura é caminho obrigatório para a extração de mais-valor e não pode ser separado de qualquer outro desenho para a produção. [É um] Detalhe sintomaticamente esquecido pelas teorias em moda, opostas nisso às que hipostasiavam, há alguns anos, esses vínculos com o conjunto da pro-

7 [NE] Adorno usa a mesma metáfora do ciclista — curvar-se aos ‘de cima’ e chutar os ‘de baixo’ — para descrever o chamado caráter autoritário: “O pensamento e a sensibilidade dessas pessoas estão orientados hierarquicamente, submetem-se à autoridade moral idealizada do grupo a que julgam pertencer [...] e estão continuamente alertas para condenar, sob os mais diversos pretextos, os que se encontram fora do grupo ou aqueles a quem se considera inferiores. A expressão popular alemã ‘Radfahrernatur’ [natureza ciclista] descreve com muita exatidão essa atitude” (HORKHEIMER & ADORNO, *Temas básicos da sociologia*, [1956] 1973, pp. 177–178).

8 Na hipótese duvidosa de desenvolvimento técnico autônomo: de fato, aqui emergem os efeitos da mesma causa. As relações sociais básicas de produção conformam a técnica às suas imposições. A literatura sobre esse tema é vasta e dispersa. Somente como indicação, cf. GORZ, *Crítica da divisão do trabalho*, [1973] 2001; GLUCKSMANN, *Nous ne sommes pas tous prolétaires*, 1974; PIGNON, *Pour une critique politique de la technologie*, 1975; MAIGNIEN, *La division du travail manuel et intellectuel*, 1975; MARCUSE, *Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*, [1964] 1982; MENDEL, *Pour une autre société*, 1975. Para um ponto de vista discordante, cf. HABERMAS, *Técnica e ciência como ideologia*, [1968] 1987. Sobre a arquitetura e suas relações com a organização do canteiro, cf. TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979; TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, 1972.

dução, como as [teorias] de Max Bense ou Abraham Moles.⁹ Observação: é por isso que os arquitetos que o quiserem podem exibir o título de trabalhadores produtivos, se lhes agrada (trabalhadores produtivos no sentido da economia política do capital, é evidente).

- 11 Se nossa afirmação de que o desenho de arquitetura é momento que não pode ser eliminado do processo de valorização do capital aplicado na construção é quase óbvia, ela merece, entretanto, alguns desenvolvimentos. Em especial, a natureza desse desenho que não existe senão na separação, dependente e autoritário, pede melhor exame.

A forma de tipo zero

- 12 No canteiro, os planos e memoriais — dos arquitetos, dos engenheiros, da ‘equipe pluridisciplinar’, tanto faz —, decodificados pelos mestres e comunicados como ordens de serviço, comandam o trabalho dividido. Nesse momento, repetimos, não representam mais que uma forma particular do despotismo da direção capitalista.

- 13 É, portanto, entre a força produtiva do trabalhador parcelado e seu produto unitário que se interpõe o capital, sob a forma técnica do trabalho de fiscalização e de unificação das tarefas.¹⁰

- 14 Esses planos e memoriais constituem, com efeito, os únicos laços imediatos entre as atividades dispersas de carpinteiros, pintores, encanadores, pedreiros etc., durante a produção material. Eles designam o a-fazer (e assinalam o *affaire*), assujeitam aos caminhos que outros determinaram a fabricação espicaçada, repõem deformado o que dela foi subtraído. O papel desses papéis é claro: reúnem trabalho a trabalho, trabalho a instrumento, atividade feita acéfala à finalidade funcional (no sentido da escola de Max We-

⁹ [NE] O filósofo, físico e matemático Max Bense, professor da Hochschule für Gestaltung de Ulm (vista por muitos como sucessora da Bauhaus), é um dos expoentes da chamada estética da informação, que propõe, em contraste com as estéticas do gosto ou interpretativas, uma abordagem científica, empírica, racional. Bense visitou o Brasil quatro vezes, entre 1961 e 1964, conheceu artistas, arquitetos e poetas famosos, visitou a recém inaugurada cidade de Brasília e deu palestras (cf. NOBRE, Max Bense: mobilidade e inteligência brasileira, 2014). Da visita resultaram o livro *Inteligência brasileira: uma reflexo cartesiana* ([1965] 2009) e a tradução de *Pequena estética* ([1969] 1971). O engenheiro francês Abraham Moles foi colega de Bense em Stuttgart e Ulm, e é outro o expoente da estética da informação cujas obras tiveram repercussão significativa no Brasil; cf. MOLES, *Teoria da informação e percepção estética* [1958] 1969; *A criação científica*, [1957] 1971.

¹⁰ GUÉRY & DELEULE, *Le corps productif*, 1972, pp. 39–40.

ber). Mas, veremos, é menos clara sua motivação, pois, pelo simples fato de existirem, agravam essas separações que fingem reparar.

15 No canteiro, no momento da produção, portanto, a razão prioritária do desenho é introduzir ligadura, comunicação e estrutura. Do que resulta que pode ser comparado ao que Lévi-Strauss chama de forma “de tipo zero”:

16 Mas não é a primeira vez que a pesquisa nos põe em presença de formas institucionais que poderíamos chamar de *tipo zero*. Estas instituições só teriam uma propriedade intrínseca: introduzir as condições prévias à existência do sistema social do qual relevam e que se impõe como totalidade pela sua presença — em si mesma desprovida de significação.¹¹

17 Sabemos: a comparação é talvez exagerada e válida somente para o papel do desenho no canteiro. Mas não nos precipitemos.

18 Ainda uma vez: o desenho pode assumir os padrões dominantes ou não, seguir a ‘função’ ou fazê-la seguir, ser qualificado como racional, orgânico, brutalista, metabólico ou como se queira no interior da confusão das pseudotendências, ser mais ou menos conformista em relação ao ‘utensílio’ que informa, ser modulado, modenado ou a-sistemático, ornar ou abolir o ornamento: a constante única é ser desenho para a produção.

19 Entretanto, a necessidade técnica do desenho, excluídos casos de complexidade ou dimensões extraordinárias, só se mantém se embrulhada em axiomas escorregadios. Note-se que as dimensões extraordinárias são raramente inocentes. Não é sem motivo que a arquitetura, crescentemente, recorre ao discurso como acompanhamento diplomático ao desenho. Afinal, na maioria das vezes, a construção dos edifícios é simplória e monótona, quase mesquinha. Mesmo essa espécie de “atenção flutuante” ou de atenção senóide de que fala André Leroi-Gourhan,¹² obrigatórias para o operário ainda que feito meio autômato, como dizem, são suficientes para deslindar o mistério de farsa da construção — desde que se oriente nesse sentido. Só que tal orientação é rara. E o contrário seria aberrante: para que serviria na obra imposta o que não pede resposta, feita de hora concreta apodrecida pela hora abstrata jugulante e que apaga a memória da pena de que é filha, senão para rasgar mais a ruptura interna de cada um?

20 Assim, se não contarmos as exceções de evidência primária do que há que fazer, o próprio trabalhador deixa que seja encoberta de promovida obscuridade a significação para o conjunto dos atos que exerce. Sem dúvida, por curiosidade deslocada ou dificuldade diante do embrutecimento reque-

11 LÉVI-STRAUSS, As organizações dualistas existem?, [1956] 2003, p. 185.

12 Cf. LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra*, [1965] 1987.

rido, alguns seguem a ‘lógica’ (generosidade das palavras) dos encadeamentos de etapas, das esperas, dos cuidados de previsão etc. Mas a maioria — e com maior motivo os trabalhadores sem qualificação ou novos no canteiro, cerca de setenta por cento do total — não acompanha os porquês do que faz. Não por incapacidade, insistimos (hipótese que implicaria o corolário de imbecilidade ‘natural’ dos operários), mas por justo desinteresse, por melancólico acantoamento defensivo na tarefa imediata e porque a compreensão global, por um a priori instaurador do sistema, é coisa que não lhe cabe. A exclusão é intencional e suas consequências, programadas.

21 Ora, retomemos ainda: essas condições de incompreensão e alheamento, provocadas no interior do campo do trabalho e que implicam consequentemente o desenho exaustivo que o comanda, são as condições necessárias para a produção como produção de mais-valor. O desenho é assim nuclear para a produção que é imediatamente mercadoria. Em outros termos, o desenho do produto acabado, como tal, só afeta — e relativamente — as etapas de circulação e consumo. Antes do acabamento do produto, o desenho é meio (mediação ambígua, veremos) para canalizar para o produto acabado, para o momento em que adquire forma mercantil, para o produto coletivo, o trabalho dos trabalhadores parcelados. No nível do canteiro, o desenho é o molde onde o trabalho “idiotizado” (na expressão de André Gorz) é cristalizado. A configuração e o destino particulares dessa cristalização são aleatórios aqui: o que faz a lei é a deposição (em todos os sentidos da palavra) dos trabalhos decompostos no mesmo objeto. O desenho do produto é sobretudo desenho para a produção, e há contradições agudas entre esses seus dois papéis, o primeiro dominado pelo segundo. A realização da mercadoria é etapa posterior e joga com outros coringas que a pura (e problemática) adequação ao uso: publicidade, carência, efeito-demonstração e a enrolada divergência entre a demanda e o desejo. Como a evidência é evasiva, reafirmamos: a finalidade do desenho no canteiro, e que é hegemônica, é recolher a grande massa de trabalho disperso (particípio passado: que sofreu ação de dispersão) na manufatura da construção em um único objeto-mercadoria, sem que preocupe muito a natureza desse objeto. Os laços entre as funções individuais dos trabalhadores e sua unidade como corpo produtivo aparecem fora deles, no desenho inseparável de outras manifestações do capital. Nele se exprime a potência de uma vontade que submete seus atos à sua finalidade, despoticamente. E essa vontade, cuja finalidade mediata é o mais-valor, visa imediatamente, como pré-requisito, a concreção da mercadoria.

22 Mies van der Rohe, quando propõe a não especificidade dos espaços, desce à crueza como arquiteto a serviço do capital (quase tautologia). Desenha espaços vendáveis, cumpre sua missão; o que deles é feito não o ocu-

pa. E, por isso, é capaz de passar do monumento (felizmente destruído) a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht aos Seagram Building. É que nele encontramos como que o arquétipo da forma de tipo-zero, paralelepípedos anônimos prontos para qualquer — ou nenhum — uso.

23 A separação entre trabalho e trabalho, trabalho e instrumento, atividade feita a-céfala e finalidade funcional, assim como a separação entre trabalhador e sua força de trabalho são manifestações de uma relação de produção específica. No seu interior, inversamente, é como enganosa relação que a separação se manifesta, do mesmo modo como no interior do espaço posto em perspectiva, continente obtido por vazios e distâncias, os corpos isolados se fecham em si mesmos, unidos somente no olhar que dispõe do espetáculo. É figurando relações que o desenho revela a separação: a separação, negação da unidade simples, é negada e, na negação da negação, no desenho, reaparece — mas sem o movimento da *Aufhebung*.¹³ Reaparece integralmente porque essa negação da separação [isto é, a unidade que o desenho representa] não é experiência de uma unidade superior: o separado negado é mantido dentro de sua falsa negação.

24 A ligação que o desenho propõe é ligação do separado. Que se leia Viator, para nos mantermos nos limites da metáfora, em nada arbitrária, da perspectiva:

25 Lesquelles plates formes sont commencées et dressées par les pavements aptement pourtraiz adnombrez et considerez sur iceulx les espaces et distances ou mesures opportunes.¹⁴

26 E, na adaptação de Liliane Brion-Guerry [traduzida por Sérgio Ferro]:

27 É começando por um desenho apropriado dos pavimentos [pisos] que poderemos erigir os planos, intervalos e distâncias sendo desenhados sobre eles e representados com as proporções requeridas.¹⁵

28 É de intervalos e distâncias que se compõe o quadro da perspectiva (logo voltaremos à questão da trama no chão). Para ela, como para o desenho de arquitetura em geral, toda particularidade é aleatória (no tratado de Viator, os corpos são esquemáticos, contornos simplificados): na função de ligação exterior do separado (que mantém o separado como separado) deve guardar a mesma generalidade (universalidade abstrata) que a que funda-

13 [NE] *Aufhebung*, na dialética de Hegel, é o movimento que, ao mesmo tempo, anula, preserva e elevar ou superar os termos de uma contradição. Paulo Meneses, tradutor da *Fenomenologia do espírito*, o verte por *suprassunção*.

14 Jean Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva*, 1505; apud BRION-GUERRY, Jean Pélerin Viator: *sa place dans l'histoire de la perspective*, 1962, p. 210.

15 Ibidem, p. 226.

menta o sistema. As perspectivas, como o desenho de arquitetura, são sínteses só formais: baseadas na autoridade — do olhar privilegiado ou da posição hierárquica do desenhista na produção —, na submissão brutal, portanto.

29 Assim, para a obra, o desenho não é representação de um objeto de uso. Representa, ou melhor, impõe sincretismo ao trabalho parcelado, que deixa esfarelado para preservar sua missão unificadora. E como o trabalho foi idio-
tizado e como, para o capital na produção, mais que tudo interessa a reunião dos trabalhos — atrofiados pela desunião que ele [o capital] mesmo provoca antes como condição para a extração de mais-valor —, sua [dos trabalhos] coagulação sucessiva no mesmo objeto, em tese, o desenho que possibilitar essa coagulação numa totalidade formal pode ser qualquer: forma de tipo zero cuja presença, em si mesma desprovida de significação, permite, ao processo de trabalho na construção, se pôr como totalidade.

30 Mas, porque pode ser qualquer, o desenho será uniforme e totalitário. É o que comentaremos, depois de um giro pelo canteiro.

O canteiro

Obstinação: a manufatura

31 *Chi puo dir com'egli arde, e em picciol fuoco.*¹

32 A areia, a pedra são descarregadas. Um servente as amontoa nos locais previstos do canteiro; outro leva parte para o ajudante de pedreiro que junta água e cal ou cimento, trazidos do depósito por um ajudante diferente; um quarto despeja a argamassa em baldes ou carrinhos e a conduz ao pedreiro que coloca tijolos, faz um revestimento ou enche uma fôrma, seguido por seu ajudante que segura o vibrador ou recolhe o excesso caído. Em cima, o carpinteiro prepara outras fôrmas com a madeira empilhada perto dele depois de encaminhamento semelhante ao da argamassa e percorrido por ajudantes e serventes próprios; o armador dobra as barras de ferro assistido do mesmo modo e, por todos os lados, pintores, marceneiros, eletricitas, encanadores etc., sempre rodeados por ajudantes e serventes, constituem equipes numerosas, separadas, especializadas, verticalizadas. Avançada divisão do trabalho e, em cada parcela, hierarquia detalhada.

33 Pás, enxadas, desempenadeiras, colheres, prumos, esquadros, réguas, fios, serrotes, martelos, alicates, goivas, plainas, rolos, espátulas etc. Instrumentos simples, isolados, adaptados às diversas operações, resultado de lento aperfeiçoamento e diferenciação para um uso preciso. Mais raramente, betoneiras, elevadores, guinchos, vibradores, serras elétricas etc. Sempre, entretanto, [são] máquinas somente auxiliares nas tarefas pesadas; nenhuma operatriz que reúna os instrumentos particularizados.

34 Um mestre transmite as instruções, organiza a cooperação, fiscaliza, impede atrasos: é, também, feitor.

35 A descrição — de um quadro frequente em país subdesenvolvido como o Brasil — é de típica manufatura orgânica. Simplesmente, na produção do espaço, a manufatura é móvel, não seus produtos.

36 Há sinais evidentes de outras formas de produção. Por exemplo, vários produtos industrializados intervêm no canteiro, seja como materiais de base (cimento, aço, isolantes etc.), seja como componentes (equipamento elétrico, hidráulico, caixilharia, paredes ou lajes pré-fabricadas etc.), seja como complemento instrumental (guinchos, betoneiras etc.). O conjunto da produção e cada etapa, porém, são dominados pela estrutura da manufatura. E essa dominante estrutural define a produção do espaço, mesmo se não é

¹ “Aquele que pode dizer como arde só vive uma pequena paixão” (Petrarca, Soneto 137).

a mais avançada técnica ou historicamente. É por isso, aliás, que as diferenças na organização do canteiro em país subdesenvolvido e em país desenvolvido, como a França, fora casos pontuais, podem ser limitadas às que distinguem a manufatura orgânica (baseada principalmente no trabalho interno e cumulativo) da manufatura heterogênea (baseada principalmente na montagem de elementos pré-fabricados). Não negamos a importância dessas diferenças, sobretudo para a análise das empresas, da diluição de sua identidade e fechamento, no caso da manufatura heterogênea. Não é a mesma coisa somar tijolos ou montar painéis, malaxar o concreto no canteiro ou recebê-lo pronto, preparar as fôrmas no local de utilização ou construí-las em galpão. Nada disso, entretanto, justifica as exclamações de industrialização a cada aumento das dimensões ou da quantidade dos guinchos, da pré-fabricação. A transformação da manufatura em indústria, se chegar ao canteiro, pressupõe ruptura mais funda.

37 Mas, mesmo reconhecendo a importância das diferenças que isolam a manufatura orgânica da heterogênea, não nos preocuparemos com elas neste texto. Nosso objetivo é outro, mais esquemático e pré-científico — razão pela qual utilizamos exemplos e informações sem cores nacionais ou locais. Entretanto, se nos desviássemos de nosso tema — as relações do desenho de arquitetura com a organização do trabalho no canteiro —, encontraríamos em outros critérios de avaliação, como a composição orgânica do capital, índice relativo de salários, composição da força de trabalho etc., elementos indiretos de apoio para a nossa caracterização.²

38 Repetimos: a manufatura da construção, feita de equipes internamente hierarquizadas, provoca uma divisão avançada do trabalho — avançada como se diz de um estado patológico. Vejamos primeiramente alguns aspectos organizacionais dessa divisão tida como técnica, isto é, neutra. Voltaremos depois para outras observações.

39 Na indústria, a divisão é em grande parte regulada pelo processo objetivado de produção, pela cadeia de montagem, por exemplo. Ou, mais modernamente, pelo sistema de empregos que dissolve a importância do posto de trabalho na nova estrutura industrial.³ Aparentemente, o que a provoca são as necessidades suplementares do maquinário, os momentos da produção ainda não automatizados — momentos de escolha, reparo, readaptação etc. Aparentemente: o *glacis* do capital, que é o real suporte,

² Ver, além dos conhecidos estudos de Christian Topalov: ASCHER & LACOSTE, *Les producteurs du cadre bâti*, 1972; TOURAINE, *La conscience ouvrière*, 1966.

³ ROLLE, *Introdução à sociologia do trabalho*, [1971] 1978.

colore todas essas figuras, com perdão para a metáfora de pintor.⁴ Em consequência, ou o trabalho é ‘desqualificado’, encolhido em alguns comportamentos regulares e simplórios,⁵ ou se faz mais transeletório, vinculado a uma série horizontal qualquer do complexo tecnológico disponível.⁶ Em todo caso, o trabalhador industrial tem mobilidade possível, escapa das amarras do ramo produtivo exclusivo.

40 Na manufatura, ao contrário [da indústria] e apesar do mesmo *glacis*, o essencial é a destreza, a habilidade, a presteza e a quantidade de esforço compatíveis com a unidade de produção, o trabalhador, sua equipe e seu instrumento, postos sob a pressão do mestre. A produção não abandonou seus fundamentos musculares e nervosos, não adotou a independência relativa dos processos mecânicos e automáticos. Prisioneira, em grande parte, de fatores subjetivos, aprisiona necessariamente os que a constituem tecnicamente. Seu núcleo é o trabalhador coletivo, trabalhadores parcelados em colaboração forçada:

41 A maquinaria específica do período da manufatura permanece sendo o próprio trabalhador coletivo, que resulta da combinação de muitos trabalhadores parciais.⁷

42 Mas nem por isso há manutenção das tradicionais divisões dos ofícios, campos diferenciados de técnica ampla e homogênea. É como se houvesse fraturamento desses ofícios (se imaginássemos uma história imanente das forças de produção), conservando, entretanto, uma característica importante de sua constituição: a condensação de gestos e procedimentos do trabalho no indivíduo e não exteriorizada na máquina. A condensação é menos larga que nos ofícios (estamos longe das corporações [organizações de ofício]): a repetição do mesmo gênero de operações miúdas no interior das equipes, às quais cabe o mesmo tipo de serviço sempre na imobilidade quase secular do canteiro, dispensa ao conhecimento a busca de generalidade. As equipes, e mais ainda o trabalhador, são acantonadas em tarefas limitadas, reduzidas a uma área estreita. Tecnicamente esgarçado entre a autonomia nem sempre leve do artesão e a oca disponibilidade do trabalhador industrial, o trabalhador manufatureiro parece servo de seu ramo produtivo. Em parti-

4 MAGALINE, *Luta de classes e desvalorização do capital*, [1975] 1977.
[NE] Paul Zarembka, tradutor de partes desse livro para o inglês, explica que A. D. Magaline era um pseudônimo para o coletivo de autores Nguyen Huu Dong e Albert Gueissaz, “engajados numa luta teórica contra o revisionismo nos partidos comunistas” e “não identificados à época da publicação” (nota de Zarembka em: MAGALINE, *Class Struggle in Production and Devalorization of Capital*, [1975] 2011, p. 255).

5 FRIEDMANN, *O trabalho em migalhas*, [1956] 1972.

6 Cf. ROLLE, *Introdução à sociologia do trabalho*, [1971] 1978.

7 MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, p. 423.

cular, o conflito entre certo orgulho ‘profissional’ e as pressões da organização do trabalho, abafado sob a ameaça constante de desemprego no setor, gera uma violência típica do comando que recorda a da servidão. O enrijecimento da organização frente ao subjetivismo de suas partes provoca tensões permanentes que logo estudaremos.⁸

43 O ideal sempre aspirado pela manufatura da construção é o da unidade de serviço e da separação cuidadosa das equipes. Os desencontros sem conta, perceptíveis em quase todos os canteiros, têm origem, em parte, nessa tendência ao ilhamento dos vários passos que o compõem: os colocadores de portas e peças que deterioram o revestimento, o qual, por sua vez, bloqueia as esperas deixadas por eletricitas e encanadores, os quais são obrigados a reabrir as paredes erguidas pelos pedreiros... No canteiro, cada etapa deve ser executada de uma só vez e pressupõe outra anterior acabada: a simultaneidade raramente é permitida (salvo se a intenção da simultaneidade é acelerar a sucessão — é comum, por exemplo, fazer intervir uma equipe antes que outra tenha esgotado seu tempo previsto e, portanto, sua tarefa. Assim, a segunda é apressada pela primeira, cujo tempo também contado já corre. Dupla vantagem: redução do tempo global e criação de hostilidade entre equipes).

44 Na indústria, é sabido, o princípio marcante é o da simultaneidade — o que, lateralmente, provoca difração na apreensão de seu objetivo, a apropriação da hora abstrata. Marx sublinha a incompatibilidade entre a divisão manufatureira e a industrial do trabalho:

45 Em geral, a própria manufatura fornece ao sistema da maquinaria, nos ramos em que este é primeiramente introduzido, a base natural-espontânea da divisão e, por conseguinte, da organização do processo de produção. Aqui se introduz, no entanto, uma diferença essencial. Na manufatura, os trabalhadores, individualmente ou em grupos, têm de executar cada processo parcial específico com sua ferramenta manual. Se o trabalhador é adaptado ao processo, este último também foi previamente adaptado ao trabalhador. Esse princípio subjetivo da divisão deixa de existir na produção mecanizada. O processo total é aqui considerado objetivamente, por si mesmo, e analisado em suas fases constitutivas [...]. Se na manufatura o isolamento dos processos particulares é um princípio dado pela própria divisão do trabalho, na fábrica desenvolvida predomina, ao contrário, a continuidade dos processos particulares.⁹

⁸ Cf. TOURAINE, *La conscience ouvrière*, 1966, pp. 53–54.

⁹ MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 453–454.

46 Sucessão contra simultaneidade, isolamento dos processos particulares contra continuidade, especialização dos estágios contra fluidez, sincrismo contra osmose, somatório contra integral: pares de oposições fundamentais para o entendimento do canteiro. E, se cruzarmos essas oposições com a cor viva do princípio subjetivo da divisão na manufatura, a produção do espaço começará a aparecer em sua especificidade — e violência.

47 Na verdade, aliás, a simples aproximação de um canteiro assustaria, não fosse a preparação que nos habitua às aberrações. E, sobretudo, se são familiares, cotidianas. Visto de certa distância, o canteiro é eminentemente ação concatenada: os gestos de cada operário, compostos com os complementares de outros operários, seguem uma ordenação precisa. O axioma fundador de um dos métodos mais utilizados para o controle dos tempos produtivos no canteiro — o das observações instantâneas — é a evidência dessa ordenação.¹⁰ Mesmo se a ordenação não se deixa compreender com facilidade, sua presença é óbvia. E seu espetáculo, visto dessa distância, sustenta as corriqueiras imagens que se querem positivas sobre os construtores, degradação para uso retórico do mito de Dédalo.¹¹ Porque, de mais perto, se procurássemos, em nenhum momento localizaríamos o acordo que corresponderia a desejo de cooperação. E notaríamos, entre outras decepções, que a totalização do trabalhador coletivo é função particular, função do mestre. É dele que partem as ligações entre as equipes — e cada equipe só de sua cobertura abrangente recebe a substância que a mantém. Como em Leibniz, o caminho eficaz entre duas mônadas passa pela *monas monadum*, por deus ou pelo mestre.¹² E desde que haja ‘mestre’ — em Hegel, na universidade ou no canteiro — há ‘escravo’. Dédalo, arte-são de e do brilho no mito, desdobrado irreconciliavelmente em poder e ação submetida, em saber e dever, inclui agora um talho desfigurador.

48 Mas mesmo o mestre, se é mestre no canteiro, não passa de elo secundário na cadeia de poderes. É leitor submisso de planos, memoriais, cronogramas de origem exterior e anterior à obra. O canteiro é só ação: visto de uma distância um pouco menor, é ação heterônoma e, portanto, monstruosa.

49 Heteronomia: “condição de pessoa ou de grupo que receba de um elemento que lhe é exterior, ou de um princípio estranho à razão, a lei a que se deve submeter”.¹³ Não inclui lei escolhida e assumida, razão própria: é determinado por ausentes que, de algum ponto da sequência de hetero-

¹⁰ Cf. OLIVIER, *Organisation pratique des chantiers*, 1968, v. 2, pp. 84–85.

¹¹ Cf. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, 1975.

¹² Cf. SERRES, *Hermès 1: la communication*, 1968, pp. 154–164 (subcapítulo, *La communication substantielle démontrée more mathematico*).

¹³ HOLANDA, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1975.

nomias, impõem a cada um o movimento separado. Diminuída a distância, perdida a imagem de concatenação endógena, o movimento mostra que é movimento de quase ensimesmados teleguiados; desenha uma espiral cujo nó interior é a solidão pendurada a uma vontade distante. Incoerentemente, ainda dessa distância menor, a ação conta passividade. O objeto à procura de corpo, o modo e a cadência de sua incorporação são dados como que celestes, despejados das alturas dos artistas, dos proprietários, dos sábios. Como barra, interpõem-se entre operário e operário, entre equipe e equipe, entre sujeito e sua força de trabalho. Como cadeia, ceifam o impulso nem bem esboçado ou já desistido de nascer, retendo somente o programado ato — assim falho.

50

Atenção: há perigo de inversão de imagem, o que favorece muita vesguice teórica. No discurso autojustificativo da técnica, o resultado é posto como causa. Estamos diante de um retorno bastante embaralhado, espécie de feedback caolho, apresentado como o único trajeto de ida da questão. A partir da separação entre ação e vontade determinante — separação que com outras abre a brecha para a extração de mais-valor —, o trabalho escorrega no sentido da tarefa absurda e sem conexão interna. A desagregação, exigida pelo comando, de toda organicidade na base (organicidade que suporia a responsabilidade autônoma) reduz a cacos estranhos uns aos outros os momentos do trabalho, cujo princípio, contraditoriamente, é subjetivo.¹⁴ A segregação de equipes e operários (em grande número, não esqueçamos) requer, como efeito inverso da segregação, um catalisador exterior para chegar ao produto — que, como mercadoria, é a “forma social mais simples em que o produto do trabalho se apresenta na sociedade atual”.¹⁵ Esse “simples”, portanto, integra ruptura, violência, descontinuidade. (Seu correlato no sistema é, por um lado, o patronato, por outro, a ‘sólida unidade’ operária, feita de vácuo introduzido que, fazendo vazio na matéria ou na ‘massa’, chama a si o que o envolve. O outro da segregação não é o bloco monolítico, mas as mil flores. Sua rejeição é necessariamente divergente.) O que foi desfeito não pode mais dispensar a preparação minuciosa de sua exploração —, a partir daí, as ‘necessidades técnicas’ justificam o comando. Na verdade, o comando é a consequência da oligofrenia forçada e da irresponsabilização dos produtores imediatos por todas as formas que a violência sabe tomar. Mestres, planos, memoriais, cronogramas, a hierarquia estrangeira, tais como os conhecemos, formam o contrapeso de uma ação dependente porque feita acéfala. Retomemos: é “o próprio trabalhador coletivo” que constitui “a maquinaria

¹⁴ Cf. GORZ, Técnica, técnicos e luta de classes, [1971] 2001.

¹⁵ MARX, Glosas marginais ao *Manual de economia política* de Adolph Wagner, [1880] 2017, p. 265.

específica” da manufatura.¹⁶ Os gestos e procedimentos do trabalho não estão exteriorizados na máquina: são homens que os carregam na sua carne, na sua experiência. Por outro lado, entretanto, esses mesmos homens vêem seu trabalho espicaçado em momentos absurdos sob o comando alheio e devem, a quem compra sua força de trabalho, um comportamento de oligofrênicos. A inabilidade de nossa exposição nos obriga a seguir um lado e, depois, o outro: o salto constante seria fatigante. Mas tal é o ritmo exigido do canteiro. Em cada passagem, a oposição entre a ancoragem subjetiva do saber prático e o desmembramento do trabalho manufatureiro está presente. A separação polimórfica não tem data, e sua reabertura sem tréguas alimenta cotidianamente a produção como processo de valorização e reprodução do capital.

Cola e rachadura

51 Vejamos primeiro um pouco da (re)organização que condiciona a atividade seccionada — com um exemplo entre muitos possíveis.

52 Supomos que um carrinho ligue, no solo, uma betoneira a uma plataforma que sobe até o andar [em que o concreto é necessário], movida por um guincho. O carrinho transportado pela plataforma distribui o concreto no andar e desce novamente pelo guincho até o solo para ser carregado de novo na betoneira. O sistema comporta três carrinhos. [...] O ciclo de trabalho compor-se-á, pois, da seguinte maneira:

Operários 1 e 2 (carrinho):

- O 1. Recepção do concreto no carrinho
- 2. Transporte até o guincho
- D 3. Espera
- O 4. Recuperação do carrinho vazio de volta do andar
- O 5. Fixação do carrinho cheio
- 6. Volta à betoneira com o carrinho vazio
- D 7. Eventualmente, espera na betoneira

Operário 3 (guincho):

- D 8. Espera pelo descarregamento do carrinho vazio e pelo carregamento do carrinho cheio
- 9. Subida

¹⁶ MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, p. 423.

D 10. Espera pelo descarregamento do carrinho cheio e pelo carregamento do carrinho vazio

→ 11. Descida

D 12. Espera eventual pela chegada do carrinho cheio

Operários 4 e 5 (carrinho):

O 13. Retirada do carrinho cheio da plataforma do guincho

O 14. Fixação do carrinho vazio

→ 15. Transporte do concreto até o local de utilização

D 16. Espera eventual antes da utilização

O 17. Descarregamento no local de utilização

→ 18. Volta à plataforma com o carrinho vazio

D 19. Espera eventual pela chegada da plataforma trazendo um carrinho carregado.¹⁷

53 Cinco operários. Os de número 1 e 2 cumprem sete fases (três operações [O], dois transportes [→], duas esperas [D]); o de número 3, cinco fases (dois transportes, três esperas); os de números 4 e 5, sete fases (três operações, dois transportes, duas esperas). “Operações”, para a *work-simplification*, denota receber a argamassa num carrinho, amarrar e desamarrar o carrinho ao guincho, descarregar a argamassa. “Transportes”, empurrar o carrinho, manobrar o guincho. “Espera”, suspensão vazia. Em média 1,5 minuto por fase, seis ciclos por hora, oito horas por dia (ou mais, durante os períodos de concretagem), e, assim, durante meses e meses. Uma equipe — de transportadores — como as outras. Os mesmos passos áridos e raquíticos, as mesmas pausas brancas, interminavelmente a mesma asfixia, o mesmo vínculo externo — o transporte — frente à massa de cunhas divisoras: origem, espaço (dois em cima, dois embaixo, um no guincho), salário (quatro M2, um C1),¹⁸ atividade, endormecimento, ritmo etc.

54 Gorz não exagera chamando de idiotizado esse tipo de trabalho. Mas não repetiremos as inúmeras e dolorosas análises já feitas, a partir de Marx, sobre esse tema. Se insistirmos, entretanto, em anotá-lo é [por]que na construção, como veremos depois, esse fracionamento entra em conflito com outras exigências simultâneas. Mas continuemos a seguir o canteiro.

55 Uma infinidade de parcelas primárias de trabalho, quase todas do mesmo gênero que as dos transportadores, é adicionada no interior das diferentes e numerosas equipes. Bastaria esse parcelamento, que ultrapassa

¹⁷ PASTRAND, *L'exploitation du chantier*, v. 1, s.d., pp. 34, 37.

¹⁸ [NE] M2 e C1 são níveis salariais na França. M2, aqui atribuído aos operários dos carrinhos, requer dez anos de escolarização e três anos de formação profissional; C1, aqui atribuído ao operador do guincho, requer treze anos de escolarização e três anos de formação profissional.

todo conjunto mínimo de comportamentos ainda organicamente e significativamente coerentes, para assegurar o poder hierarquizador. Dividir para reinar e sugar, lugar-comum nem por isso abandonado. Mas, na fobia por todo germe de reação, os meio de controle são multiplicados. As várias legislações do trabalho, por exemplo, proporcionam ao empregador um prazo que chega a trinta dias (vinte e oito na França) para testar os operários antes de aceitar qualquer compromisso mais duradouro. É óbvio que o teste não verifica grande coisa no nível da qualificação: o nosso transportador deve se mostrar capaz de empurrar o carrinho em 1,5 minuto, oito horas por dia, sem atrasos, tarefa de mula ritmada. De fato, é testada a subserviência — inevitável, aliás — aos esquemas e critérios da produção, a abdicação de qualquer reivindicação não permitida. Testado durante um mês, o operário ganha direito a contrato mais estável. Entretanto, mesmo provada a subserviência, o controle não enfraquece. Todos os dias, o mestre anota, de manhã e à tarde, as horas de trabalho efetuadas, atrasos, ausências, produtividade, os raros prêmios etc. As normas do salário no canteiro provocam a insegurança indispensável para a manutenção do domínio. Sob a constante ameaça, a paga de fome segue as anotações frequentemente aleatórias, suspensas à arbitrariedade do mestre que é necessário abrandar com os mil jeitos da adulação. Envolvimentos quase inúteis, fora o custo em dignidade: se o mestre, por deslize de compreensão, ensaiar benevolência, os planos, orçamentos e cronogramas o denunciarão por seu desvio. Não esqueçamos que as regras da boa direção obrigam a vigilância do empresário sobretudo a propósito das falhas em relação à previsão (regras de Fayol¹⁹).

56 E, se nos detivermos no modo como a planificação é elaborada, sentiremos logo que tais amolecimentos são impossíveis. Sigamos mais uma vez Pastrand, cujo estudo tem o peso de representante do Syndicat National du Béton Arme et des Techniques Industrialisées.²⁰

57 Suprimidos os tempos anormais [?], podemos ter os dois casos seguintes:

1. Primeiro caso: o número de tempos levantados é superior a dez. Por definição [?], escolhemos como tempo [a figurar na planificação] o último tempo do primeiro terço, depois de ter classificado os tempos em ordem crescente.

¹⁹ [NE] Ferro se refere aos princípios de administração do engenheiro francês Jules Henri Fayol (1841–1925), sistematizados em *L'administration industrielle et générale: prévoyance, organisation, commandement, coordination, contrôle* (1916), cuja edição brasileira, publicada pela primeira vez em 1950, se intitula *Administração industrial e geral: previsão, organização, comando, coordenação e controle*.

²⁰ [EN] Trata-se do sindicato francês "do concreto armado e das técnicas industrializadas", que editou o supracitado livro de Pastrand, *L'exploitation du chantier*.

2. A operação que foi executada uma vez em três [vezes] em um tempo bem determinado, deve poder ser feita constantemente neste tempo que é o mínimo standard.

[...] Quanto ao operário mesmo, é preciso não tolerar nenhum movimento inútil [...].²¹

58 Assim é feita a planificação: o “último tempo do primeiro terço” e o que foi realizado “uma vez em três” — nem mesmo a média em um trabalho já submerso sob múltiplas pressões. A cadência acelerada aspira toda energia, inclusive a não disponível, e a canaliza para a execução centrada em torno da produtividade. Nenhuma reticência para a compreensão, para a crítica, para a revolta. Como o tempo, escolhido “por definição”, não tolera “nenhum movimento inútil”, a produção enquadra o corpo com censura repressora de qualquer impulso que não tenha por horizonte o valor. Durante o período em que é proprietário da força de trabalho, o empreendedor zela contra sua usura e se horroriza se seu suor escapa ao papel de esperma reprodutor, na boa tradição cristã. Depois... Não é a fadiga que o preocupa, afinal, o sono repõe a força de trabalho em condições quase iguais às anteriores. Mas que o gesto não se grave no material é pecado de perversão; 1,5 minuto na série sem limites — há muitas pausas, entretanto. Os poros na produção, apesar de exprimidos pelo ritmo “uma vez em três”, desarranjam ainda. E os programadores continuam:

59 Constatamos que o guincho espera durante as operações 4 e 5. Com os operários 4 e 5, o guincho esperará ainda durante as operações 13 e 14, que, como as operações 4 e 5, são relativas ao carregamento e ao descarregamento da plataforma do guincho.

[...] podemos admitir que, dando ordens precisas, será suprimida toda espera na betoneira (fase 7) que deve estar à disposição dos transportadores.

[...] Suponhamos que cada fase dure 1,5 minuto em média, o que, na origem, pede sete fases por ciclo completo, ou seja $1,5 \times 7 = 10,5$ minutos, correspondendo a seis ciclos por hora. Se o carrinho tem uma capacidade de 500 litros (correspondendo à da betoneira), vê-se que o rendimento horário é próximo de: $6 \times 0,5\text{m}^3/\text{h} = 3\text{m}^3/\text{h}$; ou $3\text{m}^3/\text{h} \times 8\text{h} = 24\text{m}^3/\text{dia}$.

Reduzindo o número de fases a 6 ganha-se 1,5 minuto por ciclo ou por $0,5\text{m}^3$, o que dá um rendimento de:

$1,5 \times 6 = 9$ minutos por ciclo, e $3,5\text{m}^3/\text{h}$, e $3,5\text{m}^3/\text{h} \times 8\text{h} = 28\text{m}^3/\text{dia}$.

Suponhamos agora que estabeleçamos um sistema permitindo reunir as operações 4 e 5, e 13 e 14, ou seja, um ganho de 1,5 minuto ainda no nosso ciclo. O novo tempo é:

$1,5 \times 5 = 7,5$ minutos, do que decorre um rendimento horário de $60 / 7,5 = 8$ carrinhos por hora, ou seja, $4\text{m}^3/\text{h}$, e $4\text{m}^3/\text{h} \times 8\text{h} = 32\text{m}^3/\text{dia}$.

²¹ PASTRAND, *L'exploitation du chantier*, v. 1, s.d., p. 34.

No primeiro caso, obtemos uma melhoria de rendimento de:

$$4m^3 / 24 = 1/6 = 16,66\%$$

No segundo caso, obtemos uma melhoria de:

$$8m^3 / 24 = 1/3 = 33,33 \%,$$

o que é considerável.²²

60 “Melhoria de rendimento” tem outro nome também: aumento do mais-valor relativo; o qual, no caso, é mais que compensador, já que não implica nenhuma aplicação nova em capital constante fixo, uma das vantagens fundamentais da forma manufatureira de produção.²³ Nota: há aqui matéria para uma confusão comum. O rendimento de um canteiro é obtido pela fórmula (ideológica) M/m , em que M é a ‘mão de obra’, e m é a totalidade dos ‘materiais produtivos’ (grosseiramente, o capital constante circulante, descontados os materiais de manutenção). Na França, em média, a relação é próxima de um. O rendimento cresce com a diminuição do índice, o que quer dizer que a mesma massa de salários manipula uma massa maior de materiais. Ora, frequentemente e de modo absurdo, a diminuição do índice é apresentada como sinal de industrialização. Uma das razões dessa falta é simples: como a mecanização do canteiro é precária e não atinge o essencial (trata-se de manufatura de modelo bastante tosco), a melhoria do rendimento vem, em geral, do aumento da exploração do trabalho, o que encontra disfarce na referência deslocada à industrialização.

61 De fato, as parcelas primárias de trabalho, decompostas e recompostas pela lógica flutuante da organização da produção, são apertadas e reapertadas continuamente umas contra as outras para evitar quaisquer poros. Nesse sentido, há ‘progresso’ ainda possível; a organização do canteiro está ‘atrasada’. Basta citar, como exemplo, a impraticabilidade dos métodos mais atuais de cronometria, indispensáveis já na indústria. A propósito, é curiosa a elasticidade da matemática nessas programações ‘científicas’: sempre que há vírgulas, as aproximações são feitas contra os operários, a favor da maior densidade (no exemplo anterior, 10,5 minutos $\times$ 6 = 60, e não 63 minutos; 9 minutos $\times$ 7 = 60 também; pequenas incorreções que resultam em 24 minutos por dia, cinco por cento do dia de trabalho). É evidente que uma das causas principais do espicaçamento do trabalho na construção é preparar as condições para tais recomposições serradas.

62 É preciso começar pelas tarefas simples, elementares, comportando um número restrito de atividades, e proceder do seguinte modo:

²² Ibidem, pp. 34–37.

²³ Cf. MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 385– 574 (Secção IV, A produção do mais-valor relativo).

1. Decompor toda tarefa em elementos simples: em atos elementares que há de se distinguir e localizar durante a observação [...]. Note-se que:

— a única fase produtiva é a operação, que se executa no posto de trabalho, quer se trate de uma ação direta modificando o material, o produto ou o elemento da obra (trabalho eficaz), ou de uma ação indireta indispensável para a realização da obra [...];

— a fase de controle é [...] necessária, mas inútil se a montagem for correta;

— as fases de transporte, espera e estocagem não valorizam em nada o produto acabado, mas, ao contrário, aumentam o tempo de execução, a fadiga [?] e, portanto, o preço de custo.

A simplificação do trabalho procurará, pois, eliminar, ou ao menos reduzir o mais possível, essas fases improdutivas.

[...] O estudo do trabalho se orienta assim para a observação minuciosa e detalhada dos movimentos e elementos gestuais, cuja sequência e encadeamento constituem de fato o modo operatório. Será, pois, necessário que o observador conheça perfeitamente os princípios da economia dos movimentos, explorados na maior parte das indústrias e nos quais pode se inspirar para simplificar o trabalho. Deve principalmente se interessar pela amplitude dos movimentos, pela sua simultaneidade, sua continuidade, seu encadeamento, sua intensidade, seu ritmo.²⁴

63 Ritmo, intensidade, amplitude, distinguidos, classificados, são selecionados, aprimorados, distribuídos nos gráficos para a caça ao trabalho “eficaz” (e para o bem-estar do operário, quase acreditamos: segundo Olivier, as pausas fatigam). A eficácia engorda com a separação que domina, como categoria, todas as perspectivas: temporais, espaciais, qualitativas etc. Separar para reinar faz da separação a essência do reino.

64 Mas há mais: é forma de defesa também. A quantidade de meios mais ou menos articulados que introduzem a divisão no interior do processo de produção, teoricamente caracterizado pela colaboração do trabalhador coletivo, é enorme. Com a indústria, o parcelamento das atividades atinge os extremos da não qualificação, ou a qualificação perde a especificidade do posto de trabalho. De qualquer modo, o operário é transformado numa espécie de complemento disperso da máquina. Os laços fomentados pelo saber e pela prática cotidiana são relaxados pela mediação mecânica. Ora, o estreitamento desses laços é espontaneamente provocado pela natureza da manufatura. Ocasão de alarme para o sistema, pois esse gênero de aproximação entre trabalhadores é considerado como potencialmente ameaçador. Assim, por exemplo, as tradicionais organizações de *compagnons*, típi-

²⁴ OLIVIER, *Organisation pratique des chantiers*, 1968, v. 2, pp. 75–77.

cas da construção, tiveram de escapar pela oposição clandestina ou foram quase forçadas a adotar cobertura política reacionária. Nunca, porém, foram constatadas sem aversão.²⁵ Por isso, o medo, associado aos requisitos da dominação, provoca reação — constituída fundamentalmente por uma série de medidas desconexas, focalizadas no aprofundamento da divisão. E é fatal que seu emaranhado esbarre em contradições intensificadas pela ansiosa pressão.

65 Apesar dos riscos e da ameaça latentes, entretanto, a forma manufatureira de produção do espaço é mantida, por mil razões que não discutiremos neste texto. E, com ela, permanecem também ameaça e riscos, representados pela quantidade e qualidade dos laços evocados entre operários. Como precaução, há hemorragia de investidas preventivas: insistência na sucessão das equipes separadas; impedimento, enquanto possível, de toda simultaneidade (o que contraria a propensão para acelerar a rotação do capital); estruturação diversa das equipes, mais rígida, por exemplo, nas situadas sobre o caminho crítico dos [gráficos] PERT,²⁶ e proporcionalmente enfraquecida na medida do afastamento; determinação heteróclita dos ligamentos externos que definem funcionalmente cada equipe; quase individualização dos salários (multiplicidade de taxas horárias, variação do número de horas, horas suplementares irregulares, faltas, taxas de produtividade, prêmios... a lista é inesgotável); dispersão espacial; rotação entre canteiros; qualificação extremamente complexa apesar de achatada (oito níveis para os empregados em alvenaria e concretagem, na França); hostilidade promovida pela superposição dos tempos de trabalho; a hierarquia sempre exasperada etc. A direção do canteiro estimula a separação com orientações que reclamam acrobacias para caberem na ‘racionalização’ tecnológica. Um populismo teatralizado tenta imagem inversa de companheirismo ‘profissional’, mas sua hipocrisia se denuncia ao menor contratempo. Quase que a teatralidade mesma já assinala o que quer esconder: muita cola trai a rachadura.

66 A ânsia em segregar é tão forte, que, por vezes, chega a contrariar o sacrossanto critério da rentabilidade imediata, geralmente hegemônico na consciência dos empresários. É o caso, entre outros, do tratamento dispensado às equipes ‘por tarefa’. De hábito, são mais produtivas, como provam os estudos de *job enlargement* (estudos desenvolvidos sobretudo pelo movimento de *work simplification* de Allan Herbert Mogensen, do qual, aliás,

²⁵ Cf. COORNAERT, *Les compagnons en France du Moyen Age à nos jours*, 1966.

²⁶ [NE] PERT, Program Evaluation and Review Technique (Técnica de avaliação e revisão de programa), é um método de gerenciamento desenvolvido nos EUA nos anos 1950. Ele é usado em conjunto com o chamado CPM, Critical Path Method (Método do caminho crítico). O caminho crítico é o encadeamento mais longo de atividades necessariamente sucessivas de um projeto, determinando, assim, o tempo mínimo para a consecução.

Pastrand é adepto).²⁷ Para os trabalhadores, esse tipo de equipe permite maior maleabilidade no ritmo e na atribuição dos postos de trabalho, maior autonomia, menos fadiga, uma compreensão alargada da produção etc. Mas é notável também um aumento na coesão do grupo, o que facilita, pouco a pouco, a obtenção de pequenas vantagens: transferência de algumas responsabilidades para fora da equipe, aquisição de prêmios e reforços que com o tempo são incorporados como parte normal do salário etc. Conquistas, em si, bastante ambíguas,²⁸ mas suficientes para envolver esse tipo de equipe em desconfiança. À submissão que é somente da manufatura da construção ao capitalismo tardio corresponde a preferência pela organização do trabalho que também somente na forma é submetido (segundo a hipótese Dominique Pignon e Jean Querzola), mesmo se em outros setores da produção, menos dominados pelo trabalhador coletivo, a submissão real fez suas provas. Aparentemente, o despotismo inerente à direção manufatureira tem por dever de eficiência se mostrar; o que não é incoerente com a teatralização populista, como vimos. Em consequência, providências de contra-ataque são adotadas e recomendadas pela *work simplification* aplicada aos canteiros: não deixar ficar na obra, ao mesmo tempo que essas equipes e sob nenhum pretexto, qualquer outro operário; impor o desmantelamento da equipe assim que cesse sua atividade contratual e antes que outra equipe comece seu serviço. Os perigos de uma organização autônoma dos trabalhadores no seu interior são demais para a manufatura que deles é feita. — Mas o receio gera modos de segregação mais sutis.

²⁷ Cf. FRIEDMANN, *O trabalho em migalhas*, [1956] 1972, capítulos III e IV.

²⁸ Cf. PIGNON & QUERZOLA, *Ditadura e democracia na produção*, [1972] 2001.

Pour finir encore¹

67 Talvez seja a própria simplicidade do caso que os deixa desconcertados [...].
Talvez o mistério seja um pouco óbvio demais [...].²

68 A ausência de objetivação mecânica na manufatura, do aparelhamento cuja aparência sugere à nossa credulidade o rigor da razão, num tempo em que a razão foi feita adequação de meios a fim, sem julgamento do fim,³ não facilita a confusão entre técnica de dominação e técnica de produção.⁴ O arbitrário do comando e a exploração tendem a transparecer, ao contrário do que se passa na indústria. O rosto frio do maquinário não pode iludir lá onde os meios de produção são de carne. Os estudos sobre a construção muito facilmente esquecem essa particularidade que a marca. Como explicar de outro modo o que dissemos sobre as equipes, em particular sobre as equipes ‘por tarefa’ ou, ainda, a instabilidade sem tréguas nesse setor que, teoricamente, deveria buscar estabilidade e acúmulo de experiência? Os obstáculos ao aprofundamento do saber para a produção só podem ser interpretados como sintomas da emergência temida e sempre iminente do conflito entre a imagem da técnica de produção e as correntes polimórficas da técnica de dominação. Ainda uma vez: no canteiro, são homens que carregam os gestos e procedimentos, gravados por contínuo exercício coletivo, que compõem o núcleo do trabalho. Poderíamos esperar que a prática depositada nessas equipes, nesses operários, fosse cuidadosamente resguardada. Mas o que observamos é a sua sistemática corrosão. Curiosamente, para subsistir, essa reserva de domínio formal do capital,⁵ para vencer sua fragilidade crônica, deve continuamente enfraquecer os que a sustêm.

69 A corrosão da prática depositada na força de trabalho da construção, entretanto, não pode chegar a rompê-la totalmente. A defesa, mesmo mórbida, sabe que será inútil desembocar no suicídio. Ora, o controle direto do corpo e de seus movimentos, a separação física, apesar de comporem os meios privilegiados para a exploração, são insuficientes para garantir a segurança (o ideal seria a convivência) desejada. Portanto, se a submissão total é inviável, mas o gesto submisso indispensável, por que não tentar uma lobotomia um pouco menos grosseira, uma afemia operária sem laringo-

1 [NE] *Pour finir encore* é o título de uma peça de Samuel Beckett, escrita em francês e depois traduzida pelo próprio Beckett para o inglês como *For to End Yet Again*.

2 POE, A carta roubada, [1845] 1999, p. 65.

3 Cf. ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985.

4 Cf. GORZ, *Técnica, técnicos e luta de classes*, [1971] 2001.

5 [NE] A expressão “domínio formal do capital” remete à diferença entre subsunção formal e subsunção real do trabalho, que, apoiado em Marx, Ferro desenvolve mais detalhadamente em outros textos, como por exemplo “Concrete as weapon” (2018).

tomia?⁶ Caminhos mais insinuantes, menos esperados, mas talvez mais persistentes. Instalar hiatos diáfanos, cesuras quase elegantes... São conhecidos os instrumentos adequados para talhar tão manhosamente: são os do gosto, da harmonia, da linguagem. Para esquizoidar uma cabeça, dar-lhe forma de cebola, romper ligamentos, nada melhor que a injeção de seu mistério serviçal: afinal, toda teofania paralisa, fulmina as reivindicações de entendimento. “Acaso pode alguém entender o estender-se das nuvens, e os trovões do seu pavilhão?”⁷

70 Falaremos mais dessas coisas. Mas adiantemos alguns exemplos: primeiro, um comentário sobre o revestimento.⁸

71 Os materiais são o chão da produção, o receptáculo do trabalho transformador. A produção os transfigura, mas guarda também algumas de suas características, as fundamentais sobretudo, como nota Marx desde os *Manuscritos* de 1844: “O produto é, sim, somente o resumo (*Resumé*) da atividade, da produção”.⁹ O que [os materiais] são transpira na obra que os inclui. Neles, na sua aplicação, a obra conta sua história.

72 Ora, a maioria dos materiais de revestimento é dispensável, se o critério for a economia de meios ou a funcionalidade imediata. Constituiria trabalho inutilizado se não fosse ‘produtivo’ de vários resultados interessantes (outros que o puro resultado econômico; sabemos que são essenciais para a forma-tesouro do espaço produzido, como valor concentrado em objeto arredo ao uso: tesouro é o que não é usado, não ‘se’ usa ou tem uso contrariado, como, por exemplo, a boa residência burguesa).

73 O que são esses materiais? Fruto de produção áspera como qualquer outra em nosso sistema, trabalho duro coalhado abundantemente em mercadoria, mas de valor de uso escorregadio. Esse tipo de produção, frequente em países subdesenvolvidos, espelha com crueza a indiferença pela utilidade urgente e a estima exclusiva pelo trabalho como trabalho social médio, como valor (de troca), típicas do capital. Nele, o capital quase se mostra como é, fornicador em permanente parto de filhos que engole, semeados por pais que aniquila. Sem finalidade próxima reconhecida, o trabalho aí resvala para a pura quantidade pela qual, de qualquer modo, sua qualidade é sempre orientada. Sua vacuidade tendencial encontra eco adequado na

⁶ [NE] Enquanto a lobotomia afeta a capacidade de pensar, *afemia* é uma afasia (perda da capacidade de falar) em que o pensamento está intacto. Considerando que laringotomia é uma incisão na laringe (que também faz perder a fala), entendo a metáfora como indicação de calar os operários sem usar de violência direta, para que suas habilidades mentais e físicas não sejam afetadas.

⁷ BÍBLIA, Jó, 36, 29.

⁸ [NE] Resumo tirado de outro texto, escrito em 1968, sobre a “Casa popular” [reeditado na coletânea *Arquitetura e trabalho livre* sob o título “A produção da casa no Brasil”].

⁹ MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, [1844] 2004, p. 82.

aparvalhada indecisão do consumidor, a ciscar motivações para o aleatório nas banalidades do pseudogosto.

74 Contraditoriamente, o revestimento de núcleo anêmico, consumido aparentemente por delicadezas de aparência, na obra nada conta como aparência: a motivação eficaz para seu uso vem de sua essência. É que, o trabalho coalhado nesse parasita, quase ‘tipo ideal’ da não concordância entre trabalho ‘produtivo’¹⁰ e utilidade (cujo conceito, não por azar, anda em crise universitária), será nela empregado com a precisão e a fineza dos movimentos inconscientes. Fará máscara. Tudo se passa como se fosse questão de gosto. Mas que gosto? O gosto hoje está morto, não há mais subjetividade solta que o sustente e sua elasticidade semântica sublinha sua função substitutiva.¹¹ Tudo se passa como se fosse questão de gosto, mas é questão de segurança e de ocultação.

75 Por baixo do revestimento há concreto, colunas, lajes, vigas, tubulações. Há alguma lógica, mesmo se deformada, como veremos. Há, pelo menos, indicações de compromisso com a estática, com a resistência dos materiais. E mais: há marcas precisas do trabalho necessário, do empenho, do esforço, da habilidade do operário. Ele fica obrigatoriamente no que faz: mão, inteligência, sensibilidade, ainda que contidas, deixam traços — a menos que, como nas histórias de crime, sejam apagados. Triste história dos objetos-mercadoria, principalmente dos de luxo: ora há frustração porque o valor não toma corpo, ora a presença inquietante do trabalho concreto, outra face da abstração que funda o valor, impede atribuir-lhe transcendência purificadora. O mistério, jogado sempre sobre sua natureza pelos que querem denegar sua indignidade original, pode sumir se a bruma do revestimento for levantada. Por baixo do revestimento, a obra revela o trabalho em colaboração, o trabalho não transubstanciado completamente ainda, gravado no que aspira à sua total transubstanciação. Muito da plástica perturbadora de Le Corbusier decorre da franqueza com que o concreto deixado aparente registra os azares da matéria resistente amoldada pelo trabalhador coletivo.

76 Ora, o revestimento não pode ser questão de gosto, mas é comum a todas as casas da burguesia e da pequena burguesia. Esse componente homogeneizador, em princípio desnecessário, não é suprimido como fariam com a vida privada, se pudessem, os que procuram a distinção social.¹² Sua variação superficial (ambiguidade gostosa) é pobre, feita dos difusos inter-

¹⁰ [NE] Trabalho produtivo, no capitalismo, é (somente) o trabalho de que o capital extrai mais-valor, não importando se é ele é útil, inútil ou até pernicioso para a (re)produção da vida; cf. Marx, *Teorias da mais-valia*, [1862–1863] 1980.

¹¹ Cf. ADORNO, O fetichismo na música e a regressão da audição, [1938] 1991, p. 79.

¹² Cf. VEBLEN, *A teoria da classe ociosa*, [1899] 1983.

valos que distinguem a massa corrida do reboco médio, o artesanal da contrafação industrial ao passarmos de camada a camada social. As semelhanças que aproximam todos os revestimentos são mais pregnantas que as oscilações que os afastam uns dos outros. Não servem, portanto, à magnificência do tesouro apropriado e a expor que é a casa não operária, sempre ávida de distâncias. Logo, devem corresponder ao que é fundamental nas casas da burguesia e da pequena burguesia: à forma de produção desse tesouro, à produção da forma desse tesouro, à produção da forma-tesouro.

77 A mercadoria, para manter a face, esconde o que é e empresta o que não é. Esconde as relações de produção de que é fruto, intermediária e expressão, e põe as relações como epifenômeno de sua movimentação que finge autônoma. O valor, o trabalho social genérico, consta no seu discurso como propriedade intrínseca, virtude endógena. A própria linguagem, dada a largueza com que espalha sujeitos, induz essas trocas: sem resistências, podemos transpor a mercadoria em sujeito, como fizemos. ‘Bizarros caprichos’, mas com a imprescindível função de alimentar as fabulações mantenedoras da ideologia (sem dominante, como quer [Roland] Barthes). A falsa a-historicidade da forma-mercadoria também nesses caprichos encontra penetrantes aliados. Proporcionalmente à perdição do sistema, introduzimos na forma da mercadoria contorções para não mostrar que é produto de trabalho humano, para negar que é efeito e não causa. Perseguimos a máscara dos objetos naturais, de resultado de processos exclusivamente automáticos, de elementos de uma série plástica qualquer em transe de harmonia.¹³ ‘Argúcias teológicas’. Tentamos afastar desses supostos descendentes de sobre-humana tecnologia o desmascaramento, sobretudo se, grandes tesouros, não podem compor um desses ângulos sem sol dos luxuosos apartamentos descritos por Benjamin, próprios para abrigar cadáveres.¹⁴ Sob o sol, sua pele não deve sugerir homens na vizinhança.

78 Por trás do revestimento, vimos, há sinais embaraçosos de sua [dos homens] indubitável presença. Mesmo diluído e atabalhado, o registro das mãos dos operários incomoda à periclitante paz do consumidor, cria problemas de consciência, levanta perguntas a respeito dos anônimos e repelidos autores do tesouro apropriado. E isso é daninho para o sistema. Num tempo em que as coisas definem os possuidores, deixar aparecer que

13 Cf. BAUDRILLARD, *O espelho da produção*, [1973] 1976.

14 Cf. BENJAMIN, *Rua de mão única*, [1928] 1987.

[EN] “O interior burguês dos anos [18]60 até [18]90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balastrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. [...] A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver” (ibidem, p. 15).

as coisas encobrem relações de exploração e violência é subverter a ordem. Há que apagar o trabalho revelador; mas, como para isso é necessário trabalho, nada melhor do que trabalhar com trabalho esvaziado. Como o vazio tem parentesco com o gratuito, o roubo ricocheteia e cai em justa posse. A casca impessoal não entrava a apropriação despreocupada. O desrespeito pelo trabalho concreto na produção dos materiais de revestimento serve à respeitabilidade da propriedade. A palavra mesma já diz: revestir, cobrir o que está completo, mascarar. Ou a outra, *acabamento*, com suas fúnebres associações, a recordar a hora morta que no capital sempre suga a hora viva. O revestimento que fantasia cada classe com cenário para suas aspirações emprestadas é o mesmo que encobre as marcas do esbulho [retirada da posse] que fundamenta a mascarada: a expropriação do produto da força de trabalho alienada.

79

Mas, dissemos, a razão eficaz para o uso dos materiais de revestimento não está na sua aparência, e sim na sua essência. Por uma reviravolta traiçoeira, a máscara mostra mais do que esconde: mostrando-se, revela, já que revela a máscara que é a face oculta do sistema. Todo o seu segredo é fazer do trabalho concreto trabalho abstrato, da hora sempre nova, hora do mesmo.¹⁵ O impulso geral do sistema no sentido da desqualificação do trabalho quer, entre outras coisas, dar ao seu absurdo princípio uma ilusória tangibilidade. Reduzir a maior parte do trabalho à dispensa de energia não diferenciada é aproximá-lo, por vacuidade ou universalidade, da aberrante abstração da hora social média. Na indústria, esse impulso pode iludir-se com alguma facilidade. Mas, no canteiro, o fundamento subjetivo da produção não deixa adormecer a percepção de seu delírio. A técnica simples da construção requer ainda em demasia a mão hábil, impede a crença agradável na ficção. Daí, contraditoriamente, o valor atribuído ao mais trágico dos operários da construção, aquele cujo inelutável destino é apagá-lo [o trabalho], ser um [trabalho] como se não fosse. Sua mão treinada, leve pela carga de muita sabedoria, acaricia até o polimento a superfície em que desaparece. Se reaparece, é como imagem virtual no espelho feito da lisura em que ficou. Nos casos ideais, lustra até um ponto em que mais um gesto faz mancha, mácula. Realiza o protótipo de si mesmo se de qualquer vestígio de sua presença fizer sujeira. Por habilidade refinada, joga sobre

¹⁵ [NE] Marx usa os conceitos de trabalho concreto e abstrato para distinguir entre a atividade de trabalho como tal — que é sempre concreta, particular, específica, feita por um ser humano de carne e osso — e sua característica como fonte de valor. Cabe atentar que trabalho *abstrato* não é, na linguagem de Marx, o mesmo que trabalho *alienado*. Esses dois conceitos pertencem a categorias diferentes. A alienação descreve uma condição do trabalho concreto (ele é alienado ou não); a abstração designa uma dimensão do trabalho sob o capital (ele é, ao mesmo tempo, abstrato e concreto). É claro que, como o capital está interessado apenas na dimensão abstrata do trabalho, seu comando leva a processos de produção em que o trabalho concreto é, de fato, cada vez mais alienado.

si a abjeção que limpa a consciência de quem viola. Superfície desinfetada, mão auto-amputada, opróbrio autogerado, hora de desrealização: valor na glória de sua quase encarnação. O mais trágico dos operários da construção é o oficial do revestimento.

80 A possibilidade de revolta é mais atual quando a violência não consegue escorregar sem atritos para debaixo do manto sempre duvidoso da normalidade. Por isso, na obra, cuja essência é rebelde à sua dissolução, as atitudes autoritárias ainda compatíveis com a operacionalidade são constantemente exploradas para a manutenção da hierarquia e para que entre ser e parecer as difrações cresçam até a inversão. É o que motiva, em parte, o revestimento, já sabemos. Mais alguns exemplos — de início, um de hierarquização forçada.

81 O desenho para o canteiro — ‘técnico’, como dizem — poderia empregar diferentes códigos. (Não discutiremos aqui suas origens históricas e epistemológicas eminentemente capitalistas.) Não é evidente que o habitualmente utilizado seja o melhor, se o julgarmos pelos critérios da eficácia produtiva imediata: reduz o espaço a planos cuja escolha não pode evitar o arbitrário e a confusão de leitura; emprega referências mongeanas de difícil aplicação no canteiro; confunde na simultaneidade da representação a sucessão das etapas; seu sistema métrico e ortogonal não se adapta a vários materiais e formas, etc. Entretanto, uma de suas funções é segregar — o que ajuda a explicar sua manutenção. Código é coisa de comunicação, mas também de exclusão. Seu uso lembra inevitavelmente a guerra, e o inimigo é o excluído. Uma das camadas do privilégio de arquitetos e engenheiros provém do fato de que guardam a totalidade das informações e ordens que são codificadas. Algumas são orientadas para a produção exterior e não chegam ao canteiro senão sob a forma de componentes acabados. O mestre, desse modo, tem menos informações que arquitetos e engenheiros, mas mais que todos os outros no canteiro e, se não é a fonte das ordens, é seu portador principal. E a posse das chaves para qualquer decodificação é a garantia ‘intelectual’ para sua posição. A partir dele, em desdobramentos afuniladores, as informações descem empobrecidas, o código perde generalidade, e, em degradações sucessivas, atinge os baixos da produção. O servente já recebe ordens só orais — sua não participação radical no campo do código assinala sua dependência e inferioridade. Ora, é sabido, mesmo pelos organizadores da produção, que a ‘democratização’ da informação contribui para eliminar várias dificuldades de coordenação do trabalho. Mas, no canteiro, há conflito frequente entre o aprofundamento da dominação e o acréscimo da exploração. Mesmo se a finalidade da dominação é a exploração.

82 Entretanto, importantes resultados foram obtidos. Primeiro, a verificação ‘empírica’ de que os homens são desiguais: há que haver os que sabem e podem para comandar os que não sabem e... se danam. Em seguida, a marginalização informativa crescente de cima para baixo em relação ao conjunto da obra, inversa da participação material, repisando a separação entre pensar e fazer, dá apoio ao movimento de desqualificação do trabalho na construção. As medidas oficiais de redução dos perfis de qualificação no setor acompanham, reconhecidas, essas tendências. Do que resulta, em retorno, outra justificativa para a seleção informativa. Não é por nada que a cibernética serve tão direitinho aos nossos tempos.

83 Outro exemplo, agora de inversão útil entre ser e parecer. Por uma série de causas (algumas das quais encontraremos mais tarde), o desenho de arquitetura foi levado, gradualmente, a adotar um conjunto de trejeitos pouco adaptado à forma manufatureira de produção. Lembremos, rapidamente, da precisão reclamada da mão e de seus toscos instrumentos para a reprodução das figuras geometrizadas, da permanente distorção que há que imprimir nos materiais e na técnica de sua utilização etc. Ou, ainda, dos volumes, de cujo jogo sábio, dizem os sábios, é feita a arquitetura.

84 Para obter um desses volumes é necessário somar a atividade de equipes diversas — e vimos que a técnica de dominação implica que tal soma seja indireta, mediada. É necessário confundir na mesma forma o trabalho explodido em miniespecializações, em habilidades divergentes. É necessário reunir no mesmo objetivo anêmico o que é separado por meses no cronograma dos serviços. É necessário fazer com que a sucessão estrutural desemboque na atemporalidade da forma fechada. É necessário fazer da descontinuidade de produção o andaime da aparência una; da ruptura, da separação, o sustento do simples. Há mais, veremos depois. Mas é já evidente que os volumes continuam a missão do revestimento: negação do trabalho concreto; negação paralela à que o transubstancia em trabalho abstrato. A pregnância dos efeitos visuais dos volumes conota vínculos que só a autoridade e a hierarquia introduzem no canteiro, e o faz deixando crer que são manifestações de forças imanentes. Em uma palavra, [os volumes] figuram o inverso da prática cotidiana dos canteiros.

85 Volumes, rigor geométrico, sistema de medidas (e a lista é bem mais aberta) têm, entretanto, outro efeito que nos importa mais agora: afastam o trabalhador do que faz. Não para que se apoie em alguma perspectiva crítica, mas para que se perca um pouco mais. Na heterogeneidade técnica do canteiro, onde os laços imediatos entre trabalhadores são fracos e laterais (não estamos falando dos laços de classe), esse estranhamento do produto é fator de peso para a decomposição de seu produtor imediato. A complexidade e a dimensão da aparelhagem mecânica, em geral, associadas

à divisão extrema do trabalho, são suficientes para garantir esse estranhamento nos setores industrializados. Na manufatura da construção, se há divisão também, a ausência da opaca mediação mecânica obriga a mediação arquitetônica a engendrar outras distâncias. 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. O que é essencial para a direção, apesar, outra vez, dos arrepios na produtividade. No fundo, deveria ser reconhecido: é para protegê-la [a direção] que esses cuidados são tomados. Se a aparência nega o ser, é para preservá-lo.

86 Entretanto, se afinarmos um pouco mais nossa atenção, escaparemos da esquematização dualista. Sem dúvida, a denegação do canteiro, que manifestam revestimento e volume (e muito mais [coisas o manifestam], veremos), tem resultados importantes mesmo então. Assim, ao estranhamento dos operários em relação ao seu produto corresponde uma reviravolta não desprezível do lado dos projetistas. A denegação formal, reprimindo a percepção da própria responsabilidade nos autores da violência separadora que estrutura a manufatura, permite *quand même* [ainda assim] o trato consciente com suas consequências operativas; trato desse modo descarregado das tensões antagônicas que aquela percepção geraria se não fosse reprimida.¹⁶ Volume e revestimento negam a produção assentada na separação — que assim pode ‘tranquilamente’ continuar a dominar. O discurso edulcorado dos arquitetos contém menos má-fé do que poderíamos suspeitar.

87 Mas a denegação tem funções menos indiretas, e que introduzem abertura para o simbólico e um terceiro termo no esquema. Como caminho para a demonstração, adotemos o modelo dito ‘por absurdo’: que se imagine o inverso de nossos parâmetros, uma estética da separação que deixaria o corpo produtivo soltar-se nas suas atuais divergências (um Fernand Léger cubista sem a mania de simetria). Sabemos que a forma-mercadoria do produto estaria comprometida. Faltaria a amarração autoritária que compõe o trabalhador coletivo. Mas há mais.

88 Esse tipo de estética, curiosamente, só foi roçada nas épocas ‘heroicas’ da arquitetura moderna, como em [Vladimir] Tatlin ou no Cassino da Pampulha, de [Oscar] Niemeyer, por exemplo. Só roçada e logo abandonada. Porque, se tal estética respeitasse rigorosamente seu princípio (a pura separação), desapareceriam, necessariamente, os conflitos, as superposições entre equipes e áreas de trabalho diferenciadas. A ‘obra’ (de difícil visuali-

¹⁶ Cf. FREUD, A negação, [1925] 2016.

zação para nós) seria, num primeiro tempo, justaposição do separado, sem a cobertura das categorias totalizantes (harmonia, simetria, jogo de volumes, partido etc.). A radicalização da separação faria do projeto uma série de decisões sucessivas, contemporâneas de cada intervenção livre. Como cada parcela se manifestaria em sua autonomia completa, não haveria razões para o desencontro. Afinal, o separado simplesmente não se encontra — ou não seria separado. Num segundo tempo — corolário fundamental — haveria tendência para o desenvolvimento do diálogo, para a troca horizontal, para a superação da separação e das relações de produção que a sustentam. E, se lembrarmos que a oligofrenia operária é tara do sistema, e não dos operários, é evidente que os dois tempos fariam um só. A estética da separação prepararia o terreno para uma espécie de autogestão. O resultado de nossa hipótese ‘absurda’ seria o desastre [para o capital], é óbvio.

89 A separação, para render nos termos do sistema, requer o complemento do conflito polimórfico entre o separado; e, portanto, o complemento do comando. Se o domínio do reduzido campo atribuído a cada especialidade é sempre possível para o operário manufatureiro, o conflito entre essas especialidades é aspirado (depois de provocado) como lugar das intervenções do comando exclusivamente. Não é à toa que a centralização das informações impede as trocas laterais. O comando, hoje, se favorece a separação, age depois como se introduzisse seu contrário. É assim que se justifica. Esse contrário, entretanto, não é a livre associação; já mostramos: é a amarração autoritária e suas múltiplas consequências. O comando manipula o vazio que separa o separado, cumprindo os mandamentos de uma lógica exigente: enche o vazio com as figuras da superposição, do cruzamento, do emaranhamento, da repulsa. Comandar, aqui, é pôr hífen avinagrados nos hiatos.

90 Diz-se que a arquitetura é a arte do espaço — verdade que é verdadeira como a verdade dos sintomas, isto é, a ser procurada na literalidade do dito. Porque é para manter o espaçamento entre operários e equipes que há que propor volumes, massas, que há que relacrar duramente, materialmente, o vazio. Diz-se que arquitetura é a arte do espaço, e pensamos no outro [espaço], no descrito por [Bruno] Zevi.¹⁷ Mas o que efetivamente guia a mão nos seus desenhos é o espaçamento cuja compressão espaça mais, como a argamassa que aglutina os tijolos separando-os definitivamente. Deslocamento e metonímia. A barra que separa as oposições no canteiro tem de ter espessura. O separado negado pelo desenho globalizante é mantido pela aplicação de cunhas que o próprio desenho globalizante promove. As parcelas do trabalhador coletivo se enrodilham ainda mais em torno de

17 [NE] Cf. Zevi, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978.

si mesmas, constringidas pelo desenho que as aperta e sobrepõe em pegajosa colaboração com a organização do trabalho.

91 Assim, se volume e revestimento (e mais) figuram o inverso da prática cotidiana dos canteiros, se a série das categorias totalizantes esconde a separação que engendra, tais oposições se apoiam num terceiro termo que, na sua forma mais geral, é a luta cotidiana de classes no canteiro. Se luta é oposição imediata, ela mantém, enquanto dura, o que opõe: de um lado, o trabalho separado; de outro, o poder separador, inicialmente uno, o capital. Mas mantém contaminando cada oposto com seu inverso, em escorregadias transações, fazendo mais complexa a oposição — por exemplo, injetando o poder separador como enchimento nos intervalos do separado.

92 Menos abstratamente: é necessário rejuntar com atrito o separado, pôr ‘um’ no disperso com reserva para que a fissura não suma. E a força rejuntadora deve ser proporcional à força dispersora. Ou melhor, como “a força não seria se não *existisse* sob esses modos contrários”,¹⁸ como o momento de desdobramento em partes mutiladas se opõe variadamente ao [momento] de unificação no interior da força constituída pelas relações antagônicas de produção dominantes, a lei dessa força responderá diretamente à situação dessas relações. Dizendo de outro modo, quanto maior for o empenho do capital em separar a base da construção, maior será também seu empenho oposto, sem que haja anulação, pois pertencem a momentos diferentes — e sua história obrigatoriamente comum é determinada pela [história] da luta de classes inscritas na produção.

93 Exemplo, ainda a propósito de Le Corbusier. Em 1923, num período marcado pelo agravamento da luta de classes na Europa, depois da Primeira Guerra Mundial e da Revolução de Outubro, Le Corbusier lança *Vers une architecture*.¹⁹ Numa enumeração aparentemente caótica, o elogio dos volumes, das superfícies simples, dos traçados reguladores é seguido pelo dos materiais brutos, da economia de meios e da produção em série. A pressão das reivindicações operárias, somada às reconstruções urgentes, faz da habitação uma das questões mais preocupantes — e manipuláveis pelo poder. Produzida e distribuída habilmente, [a habitação] será fator importante para a contenção e divisão do operariado, segundo a experiência acumulada desde o último terço do século XIX (está claro que simplificamos). Se a sua produção foi inferior, durante os anos 1920, na França à da Alemanha, da Inglaterra e mesmo da Bélgica, sua problemática, entretanto, ocupou o centro das elucubrações de Le Corbusier (e de outros) de 1914 a 1930, das casas *Dom-ino* e *Monol* aos planos de Lège e Pessac. Ora, como

18 HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 111.

19 LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, [1923] 1973.

componente novo do salário de uma camada do operariado, a casa tem de ter seu custo reduzido; o que, nas condições manufatureiras de produção, acarreta o uso de materiais de menor valor (os materiais brutos), diminuição de área e equipamentos (economia de meios) e aumento de cadência, eliminação dos poros, seriação e organização ‘racional’ do trabalho (produção em série). Le Corbusier, que nesse mesmo período se acreditou empresário,²⁰ conhecia, admirava e aplicava largamente os postulados do taylorismo.²¹ No mesmo homem, portanto, purismo (plástico) e taylorismo respondem ao agravamento da luta de classes. O jogo sábio dos volumes marcha em contraponto com a divisão para a manutenção da ordem.²² — Algumas citações, tiradas de *Quand les cathédrales étaient blanches*:

94

A arquitetura é uma ordenação; é no cérebro que a operação se efetua; a folha de papel não acolherá senão os sinais técnicos úteis para manifestar e transmitir esse pensamento. A arquitetura pode atingir até o lirismo: a proporção mesma é o meio do lirismo arquitetural: volumes, cortes, superfícies, circulação, capacidades, contiguidade, luz. A prancha de desenho exprimirá em épuras precisas que pertencem à matemática onipresente.²³

Esse magnífico e generoso trabalho de preparação, esses planos são eles que responderão a todas as questões, são eles que designarão as medidas a tomar, as leis a fazer, os homens a colocar nos postos úteis.²⁴

A obra requer a participação, a de todos, em ordem e não de pernas para o ar, hierarquizada e não desnaturalizada por doutrinas de artifício.²⁵

²⁰ Ver [fábrica de tijolos na cidade de] Alfortville e a *Société d'entreprises industrielles et d'études* (SEIE); ver também carta a Tony Garnier de 14 de maio de 1919.

[NE] “Como autodidata com senso infalível para o que deveria ser o próximo passo na sua carreira, Jeanneret [Le Corbusier] se mudou para Paris em janeiro de 1917. Lá se tornou arquiteto consultor da *Société d'application du Béton Armé* (SABA), de Max Du Bois [...]. Desde a sua chegada em Paris, Du Bois parece tê-lo empregado em dupla função: primeiro, como arquiteto consultor e, segundo, como sócio-gerente da fábrica de tijolos de Alfortville, a sudeste da cidade, que havia sido estabelecida em parte como um meio de reciclagem de escória dos geradores a carvão de uma usina de energia que Du Bois possuía. Essa escória era misturada com cimento e moldada na forma de blocos isolantes, que Du Bois comercializava sob o nome “Brique Aéroscorie”. Ao mesmo tempo, Du Bois encorajou Jeanneret a estabelecer um *bureau d'étude*, um escritório técnico — a *Société d'entreprises industrielles et d'études*, que operava sob a sigla SEIE” (FRAMPTON, *Le Corbusier*, 2001, p. 21).

²¹ Cf. TAYLOR, *Le Corbusier et Pessac 1914–1928*, 1972. Ver também a brochura publicada, em 1925, pela empresa Michelin sobre a taylorização de seus canteiros em Clermont-Ferrand [cidade da sede da Michelin]. Taylor afirma que Le Corbusier possuía um exemplar dessa brochura e que visitou os canteiros com Pierre Jeanneret.

²² Cf. FRANCASTEL, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, [1956] 2000, cap. Os mitos da mecanização.

²³ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, [1937] 1965, p. 133.

²⁴ *Ibidem*, p. 237.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

A experiência de Ford, repetida em mil atividades do mundo moderno, na industriosa produção, nos dá a lição. Aceitemos a lição.²⁶

A nós [arquitetos] cabe [...], após maduros exames, propor *planos* aos chefes.²⁷

A harmonia é a causa do êxito.²⁸

[Comentário sobre uma visita às usinas Ford.] Porque é assim. Luzidia, impecável, sem uma mancha de óleo ou de graxa, sem uma marca de dedos sobre o verniz brilhante, o carro partiu, desapareceu. Nasceu como de uma epopéia mitológica, adulta imediatamente! Partiu na vida!²⁹

95 Basta. Exemplos semelhantes são numerosos: do Deutscher Werkbund ao CIAM, da Bauhaus e do De Stijl às relações de Gropius, Breuer, Neutra, Saarinen com o New Deal, de Tony Garnier a Reidy, os mesmos comentários poderiam ser feitos. A arquitetura moderna precisa descer de sua euforia para um triste balanço. Mas continuemos.

96 Dizíamos: quanto maior for o impulso exercido para separar a base da produção, maior será o impulso diversamente oposto (sendo que esse aumento simultâneo corresponde ao agravamento da luta de classes, ao aprofundamento da técnica de dominação). Será, aliás, o mesmo invertido. A unidade ‘suprimida’ reaparece com o mesmo vigor investido para sua supressão. Mas, se reaparece — e se é a mesma invertida, o inverso da mesma —, reaparece cindida, já que o inverso da unidade é a cisão. Os que a assumem não a assumem como um dos polos da lei de seu próprio poder. Assumem o momento da unificação do separado na base da produção como papel ‘objetivamente’ dado. Não se reconhecem na cisão que introduzem pela exclusividade de seu poder — e que denegam, vimos. Inevitavelmente, de polo de unificação passam a campo de manifestação dos ‘universais’ separados. Cada polo da força constituída pelas relações de produção dominantes, isolado irreconciliavelmente de seu oposto, cai na fascinação de seu contrário abstrato. Já notamos que o ‘um’ da base separada é o ‘bloco monolítico’ dos partidos que, na oposição, não passam de imagem especular do que querem combater. Ora, o disperso inverso do ‘um’ do comando — e que o dominará completamente em função das condições mesmas da cisão — será, repetimos, composto pelos ‘universais’ separados. De Cézanne a Mondrian, de Ledoux a Niemeyer, qual o manifesto dos ‘racionalistas’ que não começa pela lista das formas primeiras a privilegiar? No caso da construção, o ‘um’ é o projeto global que, separado, será dominado

26 Ibidem, p. 193.

27 Ibidem, p. 202.

28 Ibidem, p. 51.

29 Ibidem, p. 191.

por conjuntos de ‘universais’: funcionais (exemplo: as três ou quatro funções fundamentais do urbanismo decretadas pelo CIAM), técnicos (exemplo: os conceitos elementares do cálculo, a classificação dos materiais) e, o que nos interessa mais aqui, plásticos. A plástica arquitetônica, como plástica de um sistema fundado em ruptura imóvel, será necessariamente aspirada pelos ‘conceitos perceptuais’ e ‘representativos’ fundamentais (ou ‘universais’ separados), para usar a terminologia da *Gestalttheorie*:³⁰ esfericidade, conicidade, retangularidade, modularidade etc. (O que vale para a forma vale para a cor, a textura etc.). Os símbolos plásticos primeiros, os de forte pregnância estrutural, se impõem como rede simbólica fundadora, instauradora, ao cantado imaginário arquitetônico com a potência de insuspeitada eminência parda.

97 Assim, em esquema: a separação em ‘trabalhadores parcelados’ e equipes de amplitude reduzida é condição para a dominação. Mas, para o crescimento do ‘rendimento’, do mais-valor relativo, os poros devem ser ocupados, o separado [deve ser] adensado — o que reafirma o poder, agora como mediação dos atritos provocados, como sede da reunificação. Entretanto, mantido o corte que instaura a luta entre o trabalho vivo e o trabalho morto apropriado, a reunificação não pode evitar sua submissão ao inverso de si mesma, aos ‘universais’ separados. Plasticamente, há império dos ‘conceitos representativos’ ou, em outra linguagem ainda, da rede dos significantes fundamentais.

98 Observação rápida: a denegação é denegação de um rapto, da castração dos produtores imediatos, da usurpação da possibilidade (retrospectiva) de fundar outra lei, a própria lei. A usurpação da totalidade (perda na forma do futuro anterior) faz do usurpador presa do usurpado. Seguirá como cordeirinho sua legislação, inconscientemente. Os significantes da ligadura, como ligadura perdida (daí o futuro anterior), da anti-separação que só pode nascer da separação, da memória do nirvana construída a partir de sua perda, na rejeição do separado que projeta no futuro a esperança do retorno do que nunca foi — os significantes do Φ dominam como rei de poder absoluto e em Nome-do-Pai. O liso e o corrido, o fechado e o contínuo, as modulações de contorno e o enquadramento — as normas de nossa estética têm por metro a figura do todo vindo de sua perda. [São] Normas homeomorfias da plenitude a que aspira o separado. Sob o nosso conceito vulgar de harmonia, equilíbrio entre tensões divergentes e convergentes, unificadoras e diversificadoras, [a plenitude aspirada] paira subjacente, comandando a sombra da luta (entre convergência e divergência, simplicidade e complexidade). “Nenhum particular vale por si mesmo, mas é parte neces-

³⁰ Cf. ARNHEIM, *Para uma psicologia da arte*, [1966] 1997.

sária do conjunto”, diz Bruno Taut, em 1929, definindo a nova estética arquitetônica. Da perda de autonomia das partes surge o fantasma do todo: seu apoio está no seu inverso, na parte atrofiada, marcada de castração. Deslocamento da falha que, intangível, dirige.

99

Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico.³¹

³¹ LACAN, O seminário sobre ‘A carta roubada’, 1998, pp. 33–34.

Balanço e Parêntese

100 É hora para um balanço — que dá deixa para um parêntese.

101 1. O canteiro é heterônomo, sua determinação vem de fora... Parêntese.

102 Essa afirmação só foi e será comentada, neste texto, no interior do campo da construção. Mas há nela outras implicações evidentes cujo exame escapa aos limites de nosso tema. Indicaremos, esquematicamente, as principais, centradas todas em torno da forma manufatureira de produção do espaço. O que nos permitirá expor algumas posições.

103 A forma manufatureira de produção do espaço não pode ser explicada e modificada pela consideração exclusiva de fatores endógenos. A dispersão dos canteiros, a pequena concentração dos capitais, a renda da terra, o 'predomínio' do mercado etc. são causas duvidosas e insuficientes para dar conta do que é classificado como 'atraso' (em função do que?), falta de planejamento (no reino do plano?) ou anomalia (de qual lei?). A forma manufatureira de produção do espaço só pode ser explicada como uma das manifestações localizadas da luta de classes na produção, manifestação diversa e necessariamente contraditória. E só pode ser modificada pelo aguçamento da luta de classes generalizada, também, portanto, na produção. Em particular, [a forma manufatureira de produção do espaço] é reserva contra a queda tendencial da taxa de lucro e fonte privilegiada para a acumulação e reprodução (ampliada) do capital — privilégio acentuado pela extrema mobilidade possível para o capital no setor (custo fixo reduzido). Os variados serviços que essa forma de produção rende ao capital não estão dissociados entre si, nem, principalmente, da luta de classes.¹ Essas determinações gerais encontram, obviamente, formas variadas de manifestação, quase sempre contraditórias. Assim, ainda em esquema:

104 (A) A construção que compõe, de modo qualquer, parte do capital constante fixo industrial, comercial ou financeiro (galpões, depósitos, estradas, lojas, escritórios etc.) deve ter, comparativamente, baixo valor unitário.

(B) Se, no caso anterior, a 'representação' ostentatória for procurada (algumas lojas, sedes de banco ou empresas, por exemplo), há inversão: é favorecido o alto valor unitário, a construção é guardada como reserva aumentada de capital.

(c) As construções para habitação remetem a três casos principais:

¹ Cf. BALIBAR, *Cinq études du matérialisme historique*, 1974; BETTELHEIM, *Revolução cultural e organização industrial na China*, [1973] 1979; BETTELHEIM, *Cálculo econômico e formas de propriedade*, [1970] 1972; MAGALINE, *Luta de classes e desvalorização do capital*, [1975] 1977.

(C1) Habitação burguesa e de classe média, sobretudo alta: caso em que há tendência para o alto valor unitário, também guardado como reserva aumentada de capital, tesouro.

(C2) Habitação ‘popular’ (operária) em país subdesenvolvido: se há promoção oficial, serve como instrumento manipulado para a divisão do operariado, para seu endividamento encarcerador, para a recuperação de áreas valorizadas — sua ridícula quantidade e sua qualidade nula não permitindo ilusões quanto a funções mais dignas. O interesse do sistema volta a ser aqui dirigido para o baixo valor unitário. Se não há promoção oficial, caso mais geral, a ‘autoconstrução’ das favelas e dos bairros operários, aparentemente marginal, é responsável indireta, mas considerável por aumento do mais-valor relativo.

(C3) Habitação ‘popular’ (operária) em país desenvolvido: caso semelhante ao anterior, mas atravessado por espessa ambiguidade decorrente da situação específica da luta de classes.

105 Alguns (poucos) comentários. Em A, há empenho no sentido de racionalizar a produção e as lentas inovações tecnológicas na construção sempre surgem nesse setor; exemplos: o ferro e o concreto armado no século XIX, a generalização da pré-fabricação e da industrialização de componentes pesados no século XX etc. O interesse em baixar o valor unitário comparativo serve a múltiplas causas mais ou menos convergentes (cuidados com a composição orgânica do capital, pressão para a desvalorização do capital constante, redução do valor unitário das mercadorias que entram no custo da produção e da reprodução da força de trabalho etc.).

106 Em B e C1, o empenho, raramente consciente, é inverso. Como tesouros, são produtos que não entram na composição do valor da força de trabalho. As modificações tecnológicas que impliquem baixa de seu valor unitário não reaparecem como aumento da taxa de mais-valor. Inversamente, como a taxa de lucro no setor entra — e como parte de peso — na equalização da taxa média de lucro, importa manter aqui uma baixa composição orgânica do capital, um dos freios para contrabalançar a queda tendencial da taxa de lucro.

107 Em C3, é a pressão das lutas sociais que faz com que a burguesia deva atribuir a parte do operariado metropolitano (sobretudo à ‘aristocracia’ operária) um pouco do que antes era exclusividade sua. Entretanto, como essa concessão tem reflexos no valor da força de trabalho, torna-se indispensável diminuir sua extensão. Daí alguma pré-fabricação e ‘racionalização’, o que provoca o desvio da média do capital constante, que passa de setenta por cento a oitenta por cento nesses canteiros. Ora, a diminuição é perigosa: por um lado, o ‘tesouro’ conquistado (e que, por isso mesmo, deixa de ser tesouro) deve sugerir vestígios de verdade, como obrigam as

intenções políticas. Por outro, o sistema não pode prescindir dessa área excepcional de valorização e concentração do capital. Diante da ambiguidade inevitável, geralmente é necessária a regulamentação e intervenção estatal. E o peso da habitação ‘popular’ não industrializada sobre os salários — sempre menor que o aumento real do valor da força de trabalho ‘favorecida’ — é equilibrado pelo desvio de verbas que pertencem aos próprios operários em conjunto: BNH com fundos do FGTS no Brasil; HLM na França. (Aliás, coisa semelhante é feita em A: grande parte da infraestrutura — energia, estradas etc. — encontra assim ‘financiamento’, compondo um poderoso recurso contra a tendência de crescimento do capital constante.)

108 Em C2, basta grotesca figuração do ‘tesouro’. Como é pouca coisa o que conceder para dividir, amarrar e afastar uma classe operária extremamente explorada e de problemática consciência de classe, sempre cuidadosamente envolvida por enorme exército de reserva de força de trabalho — e outros exércitos —, não há razão para maiores preocupações. Aqui, a regra é ainda a estudada por Engels: fora a mínima concessão, nada melhor do que deixar o item habitação descer até quase a ficção na composição do valor da força de trabalho, pelo relançamento da ‘autoconstrução’ imposta (favelas e zonas operárias) e dos cortiços várias vezes amortizados.

109 Mais ‘racionalizada’ e geralmente heterogênea em A e C3, orgânica e mais inerte tecnologicamente em B e C1, a manufatura, entretanto, não foi jamais abandonada. É preciso não cair na ilusão de industrialização que a multiplicação de gruas e outras máquinas secundárias pode sugerir à contemplação distante de um canteiro. A forma manufatureira de produção continua dominante. Provas disso constituem exatamente os casos A e C3, em que a inclinação para baixar o valor do capital constante e da força de trabalho, antes de ensaiar seriamente a industrialização, vai buscar os remédios do Estado. Mesmo então, os efeitos vitalizantes da manufatura da construção não traem o capital.

110 Fim do parêntese. Retomemos nosso balanço.

111 1. O canteiro é heterônomo, sua determinação vem de fora. O objeto a realizar, o modo de realização, o tempo de realização são impostos à produção imediata; [o que é] consequência, entre outras, da separação entre meios [de produção] e força de trabalho, entre vontade e ação, entre finalidade aparente e a eficaz.

2. Da série de separações nasce a possibilidade primeiro, a ‘necessidade’ depois, do comando despótico cuja meta essencial é o mais-valor, principalmente o relativo. O trabalho degradado, dispersão de movimentos idiotas e idiotizantes, mas fundado na habilidade, deve ser guiado a cada passo, já que não há mais caminho permitido para a autodeterminação. A

organização do trabalho, tal como a conhecemos, é o controle e a imposição de uma produtividade só benéfica para o capital.

3. A organização do trabalho, em geral, se esconde sob a aparência de neutralidade técnica no processo de produção. Mas, no canteiro, e do projeto ao posto de trabalho, é difícil fazer-se aceitar como diferente do que é: violência que é condição para a reprodução ampliada do capital.

4. Para diluir a percepção e a reação diante do arbitrário e da violência constituintes do comando, várias formas de separação e distanciamento são providenciadas e somadas às anteriores. Crescem as contradições, mas a segurança (do capital) também. Porque a segurança do operário é a única responsabilidade que lhe é reservada.

112 De fato, a não mecanização do canteiro, sua conformação descontínua e estranha à interdependência intrincada da indústria fazem com que o acidente não perturbe muito a lógica da rentabilidade. O operário perdido é facilmente substituível nesse setor preferido pela pressão do exército de reserva de força de trabalho. E sua perda não interrompe gravemente as sequências de produção na manufatura cuja substância é a cesura. Assim, na França, onde a segurança no trabalho é das mais avançadas (não por deslocado humanitarismo, mas por causa dos elevados custos financeiros que o Estado deve suportar), a construção continua a apresentar os maiores índices de acidentes.

113 A indústria da construção é a mais perigosa.
[...] 1.797 das 3.972 vítimas de doenças profissionais, em 1971, eram trabalhadores da construção.²

114 Não representando mais que 14,7 por cento dos assalariados, os trabalhadores da construção tiveram 17,55 por cento dos acidentes com interrupção do trabalho, na França, em 1970. Como seria previsível, os trabalhadores imigrantes são os mais expostos:

115 Sobre cem acidentes com interrupção do trabalho, mais de 22 por cento têm por vítimas trabalhadores imigrantes, apesar de não representarem mais que 9,4 por cento da totalidade dos trabalhadores. [...] As razões são múltiplas. São eles que são empregados nas indústrias mais perigosas, como a da construção [...].³

² HEBERT, Quelques données statistiques, 1974, pp. 7–8.

³ Ibidem, p. 8.

116 Não há motivo também para espanto na observação da raridade dos
acidentes entre os técnicos: 4,5 por cento, contra 86,6 por cento entre os
operários. Como a tortura, os acidentes conhecem as classes sociais.

117 Sabemos a causa mais frequente dos acidentes: a fadiga muscular,
nervosa e mental ou psicológica.⁴ Para aproximá-la, é tempo de passarmos,
um pouco, para o outro lado da questão: quais são, para os operários, as
consequências interiores provocadas pela constante da manufatura? (Mais
uma vez, são homens que aí carregam, na sua carne, na sua experiência, os
gestos e procedimentos do trabalho.) Ou, de outro modo: quais são as im-
plicações da não realização completa ainda, na construção, dos desejos de
Taylor, já superados em outros setores da produção, [de] atribuir ao *brain-*
staff toda a massa de conhecimentos que, no passado, estava na cabeça e
na habilidade dos trabalhadores?⁵

A mão

118 [...] parfois on dirait qu'elle pense.⁶

119 É preciso seguir o avanço da obra para sentir em ato as grotescas con-
tradições entre realização e seu resultado. A vasta massa de trabalhadores
assume as principais funções motoras e operacionais. A força minúscula
do servente, multiplicada, sustenta a operação parcial repetida do pedreiro,
do carpinteiro ou de qualquer outro: crua energia, é indiferente à sua apli-
cação. Mas, na ponta oposta da equipe, o trabalhador que dá forma à ma-
téria não pode dispensá-la durante o exercício de sua própria habilidade
apressada. A operação semiqualeficada de um requer a força informe do
outro, numa complementaridade sem modulações e mutuamente empo-
brecedora. Juntos geram o objeto propositadamente imenso pela reprodu-
ção ilimitada das mesmas condutas primárias. Vigas e colunas semelhantes
suportam centenas de painéis ou milhares de tijolos acumulados diaria-
mente; portas, caixilhos, vidros, tubos, um a um, interminavelmente um a
um, formam as figuras obrigadas do projeto. A variedade possível, inscrita
concretamente no fundamento subjetivo da manufatura, é empurrada para
fora de seu lugar, para a casca que apaga os traços da produção que a per-
mitiria efetivamente. O meio de produção menos caro e mais disponível, a
força de trabalho, assegura, com infinidade dos instrumentos e gestos
simples, a permanência da velha forma de produção — e desaparece. A

⁴ Cf. MOSSE, *Économie et sociologie de la santé*, 1974.

⁵ TAYLOR, *La direction des ateliers*, [1903] 1930, p. 137.

⁶ “[...] por vezes, diríamos que ela pensa” (FOCILLON, *Éloge de la main*, [1934] 1943, p. 103).

imprecisão da mão deve encadear-se em movimentos homogêneos e artificiais para a fabricação da exatidão hipócrita que a dissolve: a massa do produto não conta a massa de trabalho concreto que a faz. O tempo da hora abstrata coagula o espaço e corrói o que não serve ao aumento e à ênfase de sua quantidade.

120 Mas essa sombria manufatura adota ainda outros meandros e subterfúgios. De novo Poe:

121 E somos então forçados a supor uma espécie de inversão, porque o autômato joga precisamente como um homem não jogaria. Essas ideias, uma vez aceitas, bastam por elas mesmas para sugerir a concepção de um homem escondido no interior.⁷

122 No interior do autômato a que uma ambígua literatura reduz o operário da construção que avança para a desqualificação, alguém respira. Sob a ilusão de uma ação puramente heterônoma há que conceber os vestígios de um homem [ser humano].

123 Porque necessariamente, entre a dispersão inicial no canteiro e a incorporação prescrita na obra acabada, os materiais e a técnica de sua utilização recolhem e provocam variados cantos da subjetividade — e não há alternativa possível na manufatura. As intervenções concretas fazem vibrar diferentes registros. Mais: dependem dessas vibrações, sem as quais são improdutivas.

124 Mas nos falta o costume no trato direto com as injunções mais sutis, fugidias, do trabalho separado. Mistificado, muda de nome, vira arte. Elidido geralmente em suas reais proporções, deixa paz a seus castradores. Que nos sejam perdoadas a linguagem enroscada, contraditória e as alusões inábeis que empregamos: junto à incapacidade, conotam o silêncio milenar que cobre o trabalho. A ergoterapia sabe a profundidade mobilizada, mas sabe como os físicos sabem alguns teoremas, aplicados mas não demonstrados. Como descrever as muitas presenças latentes que o modo simples de produzir reaviva? A dos ‘primeiros’ tempos de nossa história, por exemplo?

125 De fato, há recomeço no fazer abrangente que começa. Ou melhor, no canteiro, todo começo propõe um recomeço. A lenta maturação e as múltiplas associações do abrigo reanimam as gastas imagens de gênese — mesmo se o ventre é amargo. Diz-se ‘abrir um canteiro’, em sentido inaugural, gerador. São raras outras atividades urbanas que descubram como as que instalam a obra: as valas, os buracos, a lama e a terra remexida agressivamente evocam sensações difusas e divergentes de rancor e memória.

⁷ Poe, O jogador de xadrez de Maelzel, [1836] 1978, p. 427.

Descobrir, como desenterrar raízes ou mortos. O tapume resguarda, tapa, tece um obstáculo para a vista: as perfurações, as falhas escancaradas, revividas, evitam o *voyeur*. A pasta viscosa do concreto logo as encherá e levantará estruturas geométricas... O ritmo da serra, o instante da martelada, a mansidão do ajustamento; dobrar, despejar, misturar, apiloar, alisar, raspar: ações elementares que texturam o tempo com seu passo e o colorem com qualidades gordas. Dias, meses, fases têm densidades, pesos específicos, tonalidades, transparências: a hora é de carne ainda. A duração se desdobra na mão em harmônicos, ressonâncias — e furor.⁸

126 Freud introduziu a construção no vocabulário da psicanálise.⁹ Com a responsabilidade que sempre marca suas metáforas, utiliza o canteiro do arqueólogo e do construtor para aclarar a (re)construção do passado enterado. Curiosamente, as poucas restrições que faz à metáfora se referem a efeitos de sua exploração atual: por exemplo, afasta a sucessão linear, constante, das etapas. No mais, a adequação, a concordância são sublinhadas pela supressão do prefixo: prefere construção como termo suficiente, não reconstrução. O acerto da construção — que não é interpretação — depende de seu poder estruturador, imantador, evocador. Será eficaz se atrair rememorações, associações, restos: se acordar, revelar, reunir.

127 A construção acertada acorda, revela, reúne. Mas, mesmo na nossa construção explorada e cujo objetivo não é o acerto, o operário não pode evitar que nele alguma coisa acorde, se revele e reúna. [Sendo] Manufatureiro, [o operário] carrega em si uma técnica obrigatoriamente próxima do acerto, da eficácia. Uma pequena ilustração disso: essa técnica lembra ainda muito a [técnica] que nós ‘construímos’ como a da era dos primeiros utensílios (aqueles que serviam ainda).

128 Ao agir o sujeito orienta a maior parte de sua atividade com a ajuda de séries de programas elaborados no decurso da evolução do grupo étnico e que a educação inscreve na sua memória motriz. Ele desenvolve essas cadeias numa situação em que a consciência lúcida [...] segue uma senoide em que as depressões correspondem às séries maquinais enquanto os picos marcam os ajustamentos das séries às características em que a operação se desenrola [...].¹⁰

As operações complexas de preensão-rotação-transladação, características da manipulação, tendo sido as primeiras a surgir, atravessaram o tempo sem sofrer qualquer transposição. Ainda constituem a base gestual mais corrente, privilégio da mão mais do que arcaica e pouquíssimo especiali-

⁸ Cf. BACHELARD, *A poética do espaço*, [1958] 1978.

⁹ Cf. FREUD, *Construções em análise*, [1937] 1975.

¹⁰ LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra*, [1965] 1987, v. 2, p. 28.

zada do homem [...]. O apanágio da duração, que em paleontologia se liga com as espécies não especializadas, aplica-se também às operações da mão nua, às quais permaneceram ligadas até aos tempos atuais as formas mais perfeitas da construção arquitetônica, da cerâmica, da cestaria e da tecelagem.¹¹

129 As oscilações da consciência lúcida seguem as circunstâncias da operação, atualizando a memória motriz que atravessa o tempo sem grandes transformações. Aliás, o equilíbrio de diversos territórios cerebrais depende de atividades desse gênero, lembra ainda Leroi-Gourhan aos intelectuais, inclusive arquitetos. Preensão-rotação-transladação: milhares de vezes retoma o operário da construção essas operações. Assim, construindo, de alguma maneira [ele] se constrói, pois, inversamente, esses mesmos territórios, chamados de sua letargia pela atividade manufatureira, põem em diapasão o sujeito inteiro — o que não quer dizer uno. [Eis uma] Ocasião pouco frequente, em que a sombra de nossos malencontros compõe [a] figura de cooperação, em que a polarização favorecida pela natureza da operação nos simplifica. [São] Imagens só virtuais, não há dúvida; a projeção é a única a poder remeter o instantâneo coeso da dispersão, como prova a súbita ereção da anamorfose.¹² Mas, na fantasia de um momento, se a imagem é obra e não reflexo separado pela barra de um espelho, na transgressão dos limites fluidos entre fora e dentro, talvez o sujeito surpreenda, no interior das molduras da abertura que é, a passagem do corpo arredondado que o preencheu há muito tempo sempre. Como não reconhecer o que nunca podemos lembrar, o fantasma que ocupa, lá na era mítica anterior a toda suspeita de castração, o centro da plenitude aspirada?

130 Se a memória motriz atravessa o tempo sem grandes transposições é que nada tem com ele — e, com perdão especial para a volta, em torno da mão ativa próxima da matéria, a aura da gênese ronda, propondo modelo para a construção de nossa reconstrução inevitavelmente adiada a partir do século XVI sob a forma de um projeto de memória. (Não tem jeito: como a questão é também de linguagem, a linguagem — sobretudo a nossa — não basta. Há que ativar as mãos, ‘metê-las na massa’, e vigiar de dentro. Pintar, por exemplo.)

131 Memória motriz e consciência lúcida, no seu movimento pendular, provocam a sincronia de áreas fundamentais. As ‘primeiras’ operações complexas de manipulação mobilizam o sujeito, operário nosso contemporâneo — o mesmo [operário que é] triturado pela divisão capitalista do

¹¹ Ibidem, v. 2, p. 39.

¹² Cf. LACAN, *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, [1964] 1985, pp. 79–89.

trabalho vinda de violência recente. O resultado é a dissonância: os comprimentos de onda do pêndulo, da polifonia acenada, não são os da cadência da produção. Interferência: os vagares de um ritmo fundo desarranjam os organizadores da produção. Encontrão: a doce atemporalidade do não cindido contraria a sucessão acelerada. Todas as miragens estão lá, mas massacradas, prensadas, promessas continuamente anuladas, por trás do vidro deformante do sistema. A manufatura reclama, promove essas miragens como condição indispensável, mas não para que sejam esboçadas as premissas de alguma poética da mão. Se, no interior do autômato, alguém respira, seu gesto deve ser precisamente como o de nenhum homem [ser humano], truncado, anguloso, sob pena de fracasso, ofensa às regras e desemprego. Contradição doída: sua função é atender às lacunas da manufatura, preencher o não mecanizado sempre novo, cobrir as laterais da este-reotipia só tendencial, coisas às quais o homem é o único a poder responder. Mas o gesto conveniente é o do autômato, no interior do qual alguém deve respirar, para poder ser o que não pode ser.

132 Mais: a abertura de canais secundários que contornam os diques da repressão psicológica, o retorno peneirado por transferência do submerso estimulam efusões e soltam energias que são aspiradas pelo material que espera valorização. Oposto à planificação consciente no processo de produção, o operário é posto em situação de transbordamento do “papel eminentemente construtivo do processo primário”.¹³

133 Separadas as representações ‘perversas’ originais dos atuais modos de seu apelo no canteiro, a energia a elas associada escoar-se na prática substitutiva controlada. Bastam associações mais ou menos vagas para permitir seu deslocamento. A vida do canteiro, tentamos indicar, é farta em imagens e operações que as favorecem [favorecem as associações]. A ‘economia’ psíquica, em sublimação programada, também serve à economia política no canteiro.

134 Se o tapume-paliçada protege o vazamento das ‘perversões’, determinando um espaço carceral [carcerário], apoia o controle.¹⁴ Se a “dedife-

¹³ EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977, p. 44.

[NE] Segundo a concepção de Ehrenzweig, a criação de obras de arte envolve uma regressão psíquica que permite escapar da teia das coisas prontas, preformatadas. Eis o que ele denomina dediferenciação. O “papel eminentemente construtivo do processo primário” é a abertura de novos caminhos, após a dediferenciação. Ferro argumenta que o operário que está ali para cumprir ordens não consegue evitar que sua mente entre nesse processo de dediferenciação e, portanto, entre em contato com suas pulsões primárias. Ao descarregar tais pulsões no gesto, ele trabalha com mais energia e, contraditoriamente, se torna mais produtivo nos termos do capital.

¹⁴ Cf. FOUCAULT, *Vigiar e punir*, [1975] 1987.

renciação”¹⁵ alimenta em energia o canteiro, a seriação do dediferenciado suporta o poder da produtividade dominada. Se a liberação de energia parece caos, o plano, [que tem] ar sério, civilizado e evangelizador, repõe ordem. Mas, assim como [o plano], figurando cooperação, acentua a divisão, o plano, assumindo o papel de “princípio de realidade”, solta o operário construtor para as delícias oceânicas do caos — e para logo capturá-lo enriquecido e desprevenido, renovado e indiferente ao seu objeto, a serviço da valorização. Muito refinamento inverossímil? Afinal, [se] a construção representa cinquenta por cento do capital constante social [o conjunto dos capitais constantes de toda a sociedade], merece cuidados especiais. Não dissemos que tudo isso é objeto de planificação consciente, nem que é atributo exclusivo da construção. Só que nela aparece com maior força.

135

(Cedo no canteiro — antes do horário contabilizado —, a distribuição de tarefas. A um qualquer cabe, suponhamos, a execução de um muro: dimensões, posições, técnica [são] predeterminados. Reunidas as condições de trabalho — argamassa, tijolos, fios, prumo, pá, colher, desempenadeira etc. —, começa a operação. Esquemas motores elementares: prensão, rotação, levantar, espalhar, recolher etc. Nos gestos [do operário fazendo o dito muro], a sabedoria de um caminho já muito trilhado. A monotonia [do trabalho] rapidamente não exige mais que a atenção senão. Na mão, a viscosidade da argamassa, a resistência quebradiça do tijolo, o arranhar dos grãos de areia; no ouvido, os sons ambíguos ásperos-molhados, as batidas para o ajustamento; no corpo, os movimentos repetidos, quase rítmicos, as variações de peso, a gesticulação conhecida. Pouco a pouco, algum prazer transferido, uma ‘perversão’ escapa furtiva, calor de reencontro. A distância das representações [do plano] deixa adormecida a censura; [o operário] pensa em outra coisa. Pelo braço entram vibrações mudas: nenhuma palavra tenta ainda dar conta de uma perda que instala nomeando. Logo há transbordamento, excesso, como que luxúria descabida. De tempo em tempo, o recuo [do operário] para a apreciação, a correção; a [sua] cabeça se inclina olhando, em aconchego de repouso grato pelo acerto: o objeto de prazer tem alguma coisa de corpo próprio. Por baixo da casca lúdica, de longe, sobem cantigas de infância ou uma frase associada. No fim do dia, o mestre faz ponto azedo e balanço: se apropria sem mais (obrigado, Rô[drigo]). Alguma coisa se foi, vai saber o que. No dia seguinte, tanto melhor se os cantos forem de guerra, comentando o gosto da perda: as pulsões agressivas podem ser mais produtivas. Se ao assobio ensolarado suce-

¹⁵ Cf. EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977, pp. 33 et passim.

[EN] “Falarei de não-diferenciação quando me referir à estrutura estática da fabricação inconsciente de imagens, de dediferenciação quando descrever o processo dinâmico pelo qual o ego dispersa e reprime o imagismo de superfície.”

der a cara amarrada, talvez o muro avance mais depressa. O mestre grunhe. No corpo mal alimentado, o cansaço, a mão queimada pelo cimento, o pulmão ressecado em anúncio de silicose ganham consideração quase terna: são os sinais presentes únicos do perdido. Mas, mesmo assim, nalgum ponto do dia, o atrito da pá contra uma junta, ou um tijolo bem aninhado, ou o jeito desavergonhado da argamassa se entumecer sob as batidas, nalgum ponto do dia, é seguro, alguma outra coisa fez sinal. Talvez volte amanhã.)

136 No canteiro, a mão e seus movimentos simples guiam máquinas manuais elementares. Ela levanta, amansa, pesa, encosta e ilude: não mostra que contém o trabalhador inteiro. A mão que trabalha, envolvendo o corpo todo na manipulação da matéria, nos faz esquecer as múltiplas passagens que a confundem com o cérebro. O resultado técnico do que faz não depende somente do dispositivo osteomuscular, em tudo semelhante ao do macaco superior. Tem alicerce, antes de tudo, na aparelhagem mental:

137 A mão humana é humana pelo que dela se separa e não é pelo que é [...].¹⁶

138 E, ainda, apesar da aparência de generalidade, de coisa da espécie, a memória motriz particulariza:

139 São as práticas elementares, cujas séries se constituem desde o nascimento, que marcam mais fortemente o indivíduo [...]. Os gestos, as atitudes, a maneira de se comportar no banal e no quotidiano constituem a parte de ligação ao grupo social de origem da qual o indivíduo não se liberta jamais totalmente quando é transplantado para uma classe diferente ou para outra etnia.¹⁷

140 A história do trabalhador, como sujeito social, poderia emprenhar o que nos deixa — fossem outras as condições de produção. Se a sociedade e a arte escapassem da burguesia, nos muros haveria mais ocasião para seu exame que em muitas telas.¹⁸ Mas, como ensina Adorno, enquanto o trabalho for desencontro programado, só o fechamento radical e abafante da arte guarda a esperança de outro trabalho. Para que possamos aproveitar de sua experiência, entretanto, é conveniente estudá-la não como vestígio de artesanato ou como molde, mas como espécie de índice negativo da luta

¹⁶ LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra*, [1965] 1987, v. 2, p. 40.

¹⁷ Ibidem, v. 2, p. 30.

¹⁸ Cf. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973; MORRIS, *Political Writings of William Morris*, 1973; COORNAERT, *Les corporations en France avant 1789*, 1968.

de classes na produção, por deixar de lado a divisão do fazer e do pensar, as séries hierárquicas, o parcelamento fundamental para a dominação.

141 Há muita memória condensada no arabesco de um gesto. Foi aprendido, automatizado, testado, modificado em condições sociais particulares. Cada timbre de aparelhagem mental e muscular traz a cor de sua origem. Mas, dispersa[da] a história nos gestos e seus timbres, no corpo e nas tensões psíquicas, poderia o operário pretender na obra a construção retrospectiva de que falamos. Na obra, como na análise, a boa ordem para o sujeito vai do futuro ao passado.¹⁹ No seu fazer, o operário da construção poderia se fazer um ‘foi’, fazendo-se suportável.

142 Ora, se é verdade que a obra carrega em si traços do passado, eles não estão [estruturados] em nenhum outro lugar. A obra não traduz, deformando, a lembrança; ela a constitui fantasmaticamente. Ela é uma memória original e o substituto da memória psíquica infantil [...]. A obra é uma inscrição originária, mas que é sempre um substituto simbólico. Podemos dizer que, para Freud, toda representação é substitutiva de uma ausência originária de significação: somos sempre enviados de substitutivo em substitutivo, sem que seja jamais atingida uma significação originária, somente fantasmada pelo desejo.²⁰

143 O passado potencial perde-se pela situação mesma do investimento. Os fósseis da história vislumbrada — e que, projetada na obra, tomaria forma — somem no produto que, desde o início, é do outro. A cada investimento corresponde o entornar de um pouco de infância, gasta no impulso desapropriado pelo capital. Sobra a interdição de enchimento da falha primeira, a confirmação sem consolo do absurdo fundador — mantido aqui não por escolha existencial, mas pela avidez da exploração.

144 No canteiro, a vizinhança de uma possível poética da mão encalha no só possível. Entretanto, se a poética da mão se avizinha de seus possíveis (imaginários) é porque, mais uma vez, o trabalhador coletivo constitui seu mecanismo específico (etc.). O que poderia assombrar, como se fosse pausa na lógica violadora do sistema, viola ainda mais. O avizinhamento é reclamado por essa manufatura. Avizinhar não é efetivar: é criar, no interior da produção, as condições para maior exploração da força de trabalho. O corte rente dos possíveis (imaginários, promovidos) ao alcance da mão é a base mesma do processo de produção do espaço.

¹⁹ Cf. LACAN, *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, [1964] 1985.

²⁰ KOFMAN, *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*, 1970, pp. 108–109.

Arremate

145 Pararemos por aqui nosso giro pelo canteiro, giro rápido, superficial
(portanto, cheio de grosserias), incompleto (quase que só nos ocupamos
com alguns modos de separação).

146 Sem que haja pretensão a sínteses, recordemos algumas das tônicas
que sustentam seu funcionamento [do canteiro]. (Talvez toda tentativa atual
de síntese seja prematura. Como imaginá-las anteriores ao movimento de
sua real superação, de sua “negação determinada”? No tempo de sua rejei-
ção efetiva, única forma de projeto que não é projeção no futuro do agora
a negar, sua possibilidade nascerá de sua necessidade assumida pelos atuais
produtores imediatos enquanto se transformam em produtores globais.)

147 Essa grave e triste produção, que acena com reflexos imaginários de
outro trabalho, encontra contraponto e fim numa estereotípia que vive de
seu oposto. Para cada traço marcante do produto é possível apontar o inver-
so na produção, assim como na produção os mesmos passos se quebram em
oposições que desembocam em antagonismos. O trabalhador é chamado à
produção em função da hora abstrata, do valor que adiciona à matéria
(como todo trabalhador sob o capital), mas [ele] deve uma hora qualificada,
concreta (como todo trabalhador sob o capital, mas aqui a contradição é
mais dolorida). Os senhores do canteiro forçam seu trabalho a caber na
estreiteza de algumas unidades primárias, aquém de todo conjunto mínimo
de comportamentos ainda organicamente e significativamente coerentes,
para dominá-lo e poder aumentar a extração de mais-valor — mas sua
prática deve ser tal que as ressonâncias acordadas pela mão que trabalha
estejam sempre presentes. Separado, isolado de si, dos outros e do produto,
[o trabalhador] é responsável por [uma] habilidade encadeada que só a cola-
boração autônoma permitiria. Com o último dos salários, dele são exigidas
todas as fadigas: é força motriz e princípio operacional, transporta, em-
purra, eleva, mas deve ser capaz das sutilezas do desaparecimento. Como
prêmio, tem o menor dos tempos de vida e de trabalho, abaixo dos de todas
as outras categorias socioprofissionais. No produto, também, é o tempo da
hora abstrata que conta e dá vida (morte) na proporção de sua quantidade.
Nele imerge a verdade, emerge a aparência — mas que é a essência des-
carnada. A inversão contamina: o uso negará a aparência ainda utilitária
do produto, será aparência de uso da aparência do produto. A hora abstrata
procurada na produção esvazia a hora do consumo, mas a hora viva da pro-
dução material, apagada, deixa angústia na atonia inevitável do produto
feito dela. Na projeção solicitada pela matéria à mão, barrada assim que
iniciada pela expropriação, separam-se as pulsões, volta Eros que alimenta
o narcisismo secundário do ‘orgulho’ profissional, mas solta Tântatos que

se multiplica em absorção da autoridade, em espacialidade agressiva, em asco no consumo...

148 Em mãos mais capazes, o tema não tem fim.

O desenho

História

149 Voltemos ao desenho.

150 Com a aproximação da total hegemonia burguesa e a adaptação induzida das forças produtivas (isto é, a ‘revolução industrial’), com o desenvolvimento encomendado do maquinário e da organização do trabalho, métodos e instrumentos para o comando e a comunicação reclamam reformas. Lembramos: como corporificações da união/desunião do trabalho, [tais métodos e instrumentos] promovem aumento do mais-valor, principalmente [do mais-valor] relativo. Os erros decorrentes de ordens frouxas, as irregularidades que exigem uma correção posterior, as hesitações e pausas que a informação imprecisa ou insuficiente engendra impedem o bom rendimento. Assim, a exatidão e a homogeneidade, a repetição e a limitação compõem os novos objetivos: [sendo] condições para o encadeamento regado da produção dividida, [tais métodos e instrumentos] afastam os poros da manufatura, agora grosseira, para a fome agravada do capital. Entre esses instrumentos, [está] o desenho.

151 No fim do século XVIII, começo do XIX, o desenho geométrico aparece, no discurso dos que vislumbram novos tempos — em toda a ambiguidade da expressão —, como uma de suas bases mais férteis.¹ A geometria projetiva, marginalizada desde sua primeira formulação sistemática, é retomada: o *Brouillon project* de [Girard] Desargues, de 1639,² só será efetivamente desenvolvido com a *Géométrie descriptive* de [Gaspard] Monge, de 1799.³ Ele e seus continuadores, como [Jean-Victor] Poncelet⁴ e [William] Farish,⁵ preparam os esquemas de representação convenientes e oportunos para o modo de produção que atinge o poder completo. Fundados sobre a homogeneidade postulada do espaço, articulados a partir da projeção ortogonal, da imóvel disposição dos diedros, da infinita distância do observador e, em parte, da homologia, a ocultação de sua arbitrariedade encontra sintoma

¹ GUILLERME, L'espace technique de la composition architecturale, 1973.

² [NE] DESARGUES, *Brouillon project d'une atteinte aux evenemens des rencontres du Cone avec un Plan*, 1639.

³ [NE] MONGE, *Géométrie descriptive: leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*, 1799. O ano 3 do calendário revolucionário francês equivale ao período entre 22/9/1794 e 21/9/1795 do calendário gregoriano. As escolas a que Monge se refere no título são a École Normal, que existiu apenas durante os quatro primeiros meses de 1795, e a École Centrale des Travaux Publics, que depois se tornou École Polytechnique.

⁴ PONCELET, *Traité des propriétés projectives des figures*, 1822.

⁵ [NE] FARISH, *On Isometrical Perspective*, 1822.

na decadência da anamorfose, feita curiosidade de feira. Mas tais esquemas servem ao comando mais seco e detalhado do capitalismo industrial — e é o que conta. Favorecem a mensuração, a ordem, a estereotipia, a verificação (associados a outras providências que escapam ao nosso tema, cuja penetração, entretanto, provoca ecos mesmo em Stendhal, na sua inclinação por uma linguagem depurada como a dos médicos, ou em Ingres, na sua adesão à linha nítida como a traçada por buril). Acompanhemos o resumo de história do desenho, de [Yves] Deforge:

152

Os primeiros desenhos técnicos [...] que remontam à Idade Média exprimiam apenas as principais intenções do autor; comportavam poucas informações precisas e sugeriam globalmente alguns temas para reflexão. [...] tais desenhos estavam longe de trazer uma informação unívoca, tudo era possível e o bom artesão deveria encontrar como pudesse as intenções do autor [...]. A partir do século XVII, a necessidade de fabricações repetitivas provoca uma evolução dos desenhos no sentido da precisão. A solução é a da codificação homológica, isto é, uma correspondência traço a traço com o real [exemplo, o Atlas dito de Colbert]. [...] No século XVII, o desenho faz ainda um progresso no sentido da precisão ao respeitar uma escala, o que facilita a reprodução [exemplo, as gravuras de Le Bas para a Enciclopédia] [...]. Progressivamente, as representações se normalizam, certas homologias desaparecem em proveito de uma [...] simbolização arbitrária [...]. A informação contida num desenho técnico é percebida da mesma maneira por todo sujeito possuidor dos diferentes códigos. [...]

Um desenho completo é uma ordem.⁶

153

Dos desenhos que “sugeriam globalmente alguns temas para reflexão” e onde “tudo era possível” para o “bom artesão”,⁷ passamos ao desenho “percebido[O] da mesma maneira” somente pelo “sujeito possuidor dos diferentes códigos” e onde “certas homologias desaparecem em proveito de uma [...] simbolização arbitrária” — [passamos] ao “documento contrato” que a Association Française de Normalisation designa como “desenho de definição do produto acabado”. Há progresso, não podemos duvidar; a exteriorização do conhecimento prático abre caminho — mas em longo prazo — para sua democratização. Antes, porém, e como condição, o mesmo movimento que retira dos trabalhadores sua autodeterminação relativa e

⁶ DEFORGE, *L'éducation technologique*, 1970, pp. 108–111.

⁷ Ver o álbum de Villard de Honnecourt (Bibliothèque Nationale, Paris), os estudos de Peter Parler para a catedral de Praga (Akademie der Bildenden Künste, Viena), as vistas de Michel Parler para a catedral de Estrasburgo (Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Estrasburgo), os detalhes para a fachada da catedral de Ulm de Matthäus Boblinger, (Musée d'Ulm, Ulm).

seu saber é também o que faz do desenho uma ‘ordem’ codificada que só os iniciados podem utilizar. Comentário de Agricole Perdiguer:

154 Não sabemos [...] que as catedrais mais bonitas estavam de pé quando Desargues e Monge vieram nos ensinar, a nós trabalhadores, como cortar pedra e madeira?⁸

155 O desenho, gravando um saber meio apropriado, meio derivado da nova situação da produção, envolve de anacronismo o saber ainda exclusivamente transmitido pela experiência. Por outro lado, sua simbolização convencional, já notamos, sustenta uma primeira hierarquização pela exclusão de alguns. O preço da univocidade da informação é seu monopólio inicial e seu estranhamento: editada pelos mestres, sua imagem não inclui mais a familiaridade de que se nutriu.

156 Mas seu preço diz pouco a respeito de sua extensão. Entre a “codificação homológica” e a “simbolização arbitrária” corre a mesma distância que a que distingue a regulamentação dos tecidos introduzida por Colbert da fabricação de alfinetes de Adam Smith. De fato:

157 Coisa curiosa: por longo tempo, até o século XIX praticamente, o desenho foi raramente um documento de trabalho; era apenas a transcrição das formas do ser acabado, uma imagem geralmente ingênua e exterior das coisas.⁹

158 Da regulamentação da produção à sua organização, da mensuração externa à sistematização das operações — é nessa passagem que o desenho se faz adotar como instrumento [do] capital, momento em que se torna urgente definir as parcelas da produção com maior rigor. [É uma] Questão de organização, portanto, que o generaliza como documento de trabalho. O objetivo de seu uso não é nem a qualidade do produto (as normas da corporação eram muito mais rígidas e detalhadas), nem sua constância (a ausência do desenho faria, se fosse o caso, da cópia direta um método mais fiel). O que constrange a história do desenho é a divisão desigual do trabalho que avança — e seu outro polo, o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos. Por baixo, sorrateiramente, o império do valor comanda a reforma. Dizer que o desenho só “sugeriu alguns temas para reflexão”, que o “bom artesão deveria encontrar como pudesse as intenções do autor” quer dizer não se inquietar com os poros da produção, não fazer do rendimento a lei primeira, comerciar com o excedente ou

⁸ PERDIGUIER, A propos d'une opinion de MM. Arago et Dupin, [1846] 1980, p. 6.

⁹ DEFORGE, *L'éducation technologique*, 1970, p. 112.

sonhar apenas com o mais-valor absoluto. Se, mais tarde, o desenho recua do “ser acabado”, do objeto tal como se apresenta ao consumo, ao seu esqueleto, se o olhar procura, por cortes e rebatimentos, traspasar sua carne, é menos por desconfiar e para remediar o trabalho que ajuda a desqualificar, [do] que para assegurar a total incorporação do sobretrabalho. A viviseção do objeto pelo desenho do objeto persegue o acréscimo do depósito de hora abstrata.

159 Da forma a atingir, como em [Giuliano da] Sangallo, [Gian Lorenzo] Bernini ou François d’Orbay, atravessando a oscilação de um François de Cuvillies, chegamos à descrição da anatomia dos edifícios, de suas juntas e de seus materiais.¹⁰ Da placa do pórtico norte da catedral de Wells, [que foi] campo para debates, estudos e sugestões, aos detalhes explícitos de Le Baron Jenney, [que são] ordens exaustivas de serviço, há [uma] inversão do papel do desenho, materializada na troca do gesso pelo [papel] vegetal. Se antes [o desenho] propunha forma para o objeto, visando o gozo dos proprietários ou [a] conveniência de utilização, agora [o desenho] se aproxima de uma espécie de combinatória na qual o que guia é a densidade dos momentos de execução, o arranjo imediato em componedor para as etapas desgarradas.

160 Cézanne se põe diante de uma cena qualquer à cata do que ilustra reunindo os dedos das duas mãos, como Frank Lloyd Wright. A ilustração, resvalando pela pouca importância atribuída à cena (ou ao objeto), aponta o desejo elusivo de juntar o disperso, desejo já nosso conhecido. O procedimento essencial é simples: acumula módulos de cor, direção, superfície, economicamente selecionados. Verde, azul e laranja; vertical, horizontal e diagonais principais; cone, cilindro e esfera, feitos sempre por pequenos planos. Um ritmo globalizante, “cósmico”, diria André Lhote (nosso componedor), soma tudo, como a mancha negra costura os rostos ilhados de *Um enterro em Ornans*, de [Gustave] Courbet.¹¹ Há delicadezas, métier, não [o] negamos. Mas o que queremos destacar é que o olhar atravessa a casca dos corpos na busca de uma gramática aditiva, cujas transações os constituem. E isso a tal ponto que há transbordamento: conteúdo e continente espacial se desfazem na mesma mecânica universalizada.¹² Cézanne determina unidades cuja combinação distingue corpos, mas continua e faz desse movimento princípio universal, instabilizando mesmo o que distinguiu. Reconhecemos as sombras hipostasiadas da divisão técnica do trabalho capitalista. [Reconhecemos essas sombras] Inclusive, na evidência suposta das unidades selecionadas, filhas de violenta intervenção, ou no

¹⁰ Cf. COULIN, *Dessins d'architects*, 1962.

¹¹ [NE] *A Burial At Ornans* [*Un enterrement à Ornans*]

¹² Cf. BRION-GUERY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, 1950.

aleatório (se preferirem, no oscilante, no vibrante) contorno dos objetos, propostos ao consumo não para uso, mas como quantidade de valor a que é fácil associar ou retirar um pouco. Se Robert Delaunay, prosseguindo no rumo de Cézanne, toma a torre Eiffel como tema, é porque também lá a desencarnadura fecunda a formação e a ordenação dos módulos de um canteiro até hoje exemplar quanto ao rendimento.

161 O desenho analítico maduro — desenho para a produção analisada com as lentes da burguesia —, querendo ver dentro, coopera na criação de um dentro adaptado às fontes de seu querer, a exploração da produção submetida. Cortes, seções, vistas, níveis, eixos: enquanto o erro admissível cai ao centímetro, o bisturi dos desenhistas escancara a carne preparada do edifício para melhor contabilizar o tempo ocado no recheio conivente. A taxinomia gráfica, enumerando, classificando, tende a rejuntar todas as horas numa figura desprovida de restos.

162 A coordenação da produção assujeitada pode contar com mais tempo paralisado nos objetos produzidos se o “documento contrato” for bem conduzido. À exatidão do traçado que afina suas ordens, às épuras que expulsam dúvidas, correlaciona-se o tempo ‘exatamente’ calculado das operações, assim aptas para decomposição e planificação minúsculas. E mais: a medida dos tempos sociais mínimos (‘necessários’), aquém dos quais toda redução é negativa, só desse modo é possível e generalizável. Com efeito, a estimação desses tempos que determinam normas de produção requer o conhecimento completo das operações, o que, por sua vez, não pode ser obtido sem a configuração rigorosa do que há que produzir.

163 Esquemáticamente: (1) a corrida pelo mais-valor reclama a redução da hora social média de produção; (2) a redução da hora social média supõe, entre outras coisas, o adensamento dos tempos operacionais mínimos; (3) o adensamento dos tempos precisa da transparência esmiuçada da produção dominada, do objeto a produzir e das etapas de produção; (4) a transparência do objeto a produzir e das etapas de produção passa pelo desenho técnico que os determina e abre ao exame.

164 A relação espaço-tempo, nas suas consequências práticas, é [um] tema que ocupa crescentemente a técnica a partir da segunda metade do século XVI.¹³ Nós o reencontramos simplificado no século XVIII.¹⁴ E, já sem outros cuidados, [a relação espaço-tempo] forma hoje o ponto de partida dos tratados da *work simplification*. Voltaremos a esse tema. Mas já

13 Cf. KOYRÉ, Do mundo do mais-ou-menos ao universo da precisão, [1948] 1997.

14 Cf. D'ALEMBERT, Discurso preliminar dos editores [da Enciclopédia], [1751] 2015, p. 67: “[não há] propriamente cálculo possível [exceto] [...] por meio de números, nem grandeza mensurável a não ser a extensão (pois sem o espaço não poderíamos medir exatamente o tempo)”.

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. Em retorno, porém, são fundamentais para medi-lo [medir o valor] e dar-lhe chão. A regularidade de métodos e procedimentos, [e] a sistematização do espaço eliminam as variações da realização não submetida. E, mesmo dependentes, auxiliam na instalação das condições epistemológicas e operacionais que o mantêm [mantêm o valor ou o trabalho explorado, gerador de valor].

165

Com algumas adaptações, as tendências mais eficazes do desenho técnico industrial penetram, durante o século XIX, na manufatura da construção. As adaptações são principalmente redutoras e imobilizantes. Afastado das máquinas mais complexas e de acuidade crescente, o canteiro, constituído sempre por trabalhadores em colaboração e seus instrumentos elementares, não suportaria tipos mais elaborados de representação. A violência aberta que o capital não pode abandonar aqui é incompatível com o rebuscamento do sistema de informação e transmissão de ordens. Para reproduzir cotidianamente a ruptura nunca estável em cada operário da construção, para reinstalar o embrutecimento ditado pela maneira de produzir, que não pode torná-lo [o embrutecimento] permanente, os meios de controle e direção devem descer a níveis adequados. À conduta policial dos mestres respondem os reduzidos canais iconográficos. Não podemos comparar os desenhos de uma indústria de ponta com os que encontramos numa obra. São meios precários, os da simbolização arquitetônica, mas suficientes e convenientes para a tosca técnica codificada e para a indicação sem rodeios da tarefa de asfixiante estreiteza, exatos no serviço da indigência plástica que determinam. A representação da vontade autoritária, no exercício direto da coação, não tem como escapar ao fechamento em autismo embruscado, à arrogante ruminação de grosseira mesmice.

166

Mas a violência a que o desenho serve, para ser bem servida, se aplica primeiro nele [no próprio desenho]. O seu enclaustramento acompanha uma higiene suspeita, sobretudo porque é maior quando vem a público, em revistas ou prospectos. 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. De sua obrigatória limitação, [o desenho] extrai moralismo hipócrita e claudicante alegoria de razão. Nada mais tacanho que a tabuada milimétrica que trama sua gerência — a não ser a linha torturada em concurso de sensibilidade pela mão solta do artista que prende a mão de quem faz. Aliás, saída do [lápiz] 6B, [a curva] é logo dissecada em cotas para a fabricação — e fica como as outras [linhas]. A mão solta guarda o cetro, mas o cetro só avaliza os gestos do ritual. Qualquer veleidade de

arroubos poéticos coalha nas margens da gestão correta. Se Gaudí ainda salta as muralhas da repressão interiorizada, é porque mora no canteiro, desenha pouco e discute o talho de cada pedra. Resultado, porém: leva Güell à falência. A cantada doença de São Guido,¹⁵ de Le Corbusier, Aalto e outros tantos, arremeda o que não tem e some nas folhas de execução: sua reverência não é à arte, mas ao capital a que empresta o serviço de seu pastoso engodo.

167

Na indústria, como na arquitetura, há um problema essencial: a representação dos corpos. O engenheiro ou arquiteto concebe um projeto que deve geralmente traduzir por um desenho destinado ao operário, que executará esse projeto. Essa representação por imagens pode se fazer por meio do desenho em perspectiva ou do desenho geométrico. [...]

O método da dupla projeção, que consiste em fazer duas projeções ortogonais sobre dois planos perpendiculares [...] é quase que exclusivamente empregado por engenheiros e arquitetos. [...]

O conjunto dos métodos que permitem construir desenhos geométricos constitui a geometria descritiva criada por Monge (1746–1818), que primeiro expôs metodicamente os procedimentos gráficos que os arquitetos de todos os tempos haviam empregado na arte das construções. Hachette, discípulo e continuador de Monge, disse: ‘em geometria descritiva, é necessário primeiro resolver um problema de geometria tridimensional antes que a mão possa executar as operações que conduzem à solução gráfica do problema’.¹⁶

168

Na palavra dos que têm pouco compromisso com a ideologia arquitetural, a verdade encontra menos obstáculos para aparecer, sobretudo se a ingenuidade se associa ao afastamento. No texto citado, reencontramos: o caráter essencial do problema da representação; sua destinação, o operário que executará o projeto; a separação/dependência do [entre o] objeto e sua representação; a historicidade do procedimento; a não historicidade com que é apresentado (“arquitetos de todos os tempos”). Esse método “quase que exclusivamente empregado por engenheiros e arquitetos” surge para ser o quase que exclusivamente empregado. O que anulará o caminho imaginado por [Jean Nicolas Pierre] Hachette, com a força das constantes que submergem. Vamos opor à indigência o monopólio que esse método ins-

¹⁵ [NE] Doença (ou dança) de São Guido (coréia de Sydenham) é um distúrbio neurológico que, entre outros sintomas, causa sacudidelas nas mãos, como sugerido pelas linhas trêmulas que os arquitetos gostam de encenar em seus croquis.

¹⁶ DELACHET & MOREAU, *La géométrie descriptive et ses applications*, 1968, pp. 5, 17.

taura: apesar de ser restritivo e monogênico,¹⁷ constitui o fundamental do que circula entre o centro de decisões e o canteiro. A partir dessa posição, [esse método] cobre o campo dos possíveis deixado ao desenho separado, confirmando indiretamente sua função dominante, a de desenho para a produção. É porque é desenho *para* a produção (de mais-valor) que [ele] se encolhe na grelha mongiana até virar sinônimo seu.

O consulado da representação

169 [...] o movimento, ou a relação, que *originalmente* aparece como mediador entre os extremos necessariamente prossegue de forma dialética até que ele aparece como mediação consigo mesmo, como o sujeito do qual os extremos são apenas momentos, extremos dos quais ele supera o pressuposto autônomo para se pôr, por meio da própria superação destes, como a única coisa autônoma. Da mesma maneira, na esfera religiosa, Cristo, o mediador entre Deus e os seres humanos — simples instrumento de circulação entre ambos — devém sua unidade, Deus-homem, e devém, enquanto tal, mais importante do que Deus; os santos, mais importantes do que Cristo; os sacerdotes, mais importantes do que os santos.¹⁸

170 Pois é: o modo de pensar penetra a coisa pensada, se embrenha em suas entranhas e a absorve, como as formas sociais do pensar moldam o modo de pensar. E, logo, o modo de pensar posa de fonte pura, escotomizadas as formas, enquadrada a coisa. O processo de produção, como processo de extração de mais-valor, cria o intermediário desenho entre o comando e as unidades de produção. [O desenho é] Porta-voz: o designer ou o arquiteto, também [são] criados seus. E, pouco a pouco, sem desservir suas origens — e, mesmo ao contrário, confirmando-as —, os planos ortogonais de projeção, por exemplo, se projetam como planos arquiteturais determinantes, através do desenho que conformam. Se o desenho, numa aproximação simplista, representava o espaço, o espaço progressivamente será acomodado às formas de representação que, de certo modo e [de] modo certo, o antecipam. As formas do sistema segregam um mediador para transmitir o pensamento dos que as detêm — mediador que rapidamente grava sua marca no que transmite. Em outros termos, a trama simbólica aspira mais e mais o simbolizado ou, na nomenclatura da escola de Ernst

¹⁷ [NE] Modo de geração que consiste em separar de um corpo organizado uma parte, que se transforma em um novo indivíduo, mais tarde semelhante ao que lhe deu origem.

¹⁸ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 261-262.

Cassirer, a série dos sinais aspira mais e mais o assinalado.¹⁹ 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. E, se a homologia decai no desenho mais sofisticado, patrocina ainda o monólogo da representação na construção, mas de trás para diante.

171 Atenção: toda analogia com conceitos como o de assimilação, introduzido por Jean Piaget, é deslocada.²⁰ E, ainda: essa espécie de filiação ao inverso, de primazia dos mecanismos de feedback, a lembrar suspeita eficácia simbólica, deixa dúvidas no ar.²¹ Já dissemos que, no desenho, é como aparência de relação que as separações do fazer e do pensar, do dever e do poder, da força e dos meios de trabalho se manifestam, e que os laços que o desenho propõe são laços do separado mantido separado. (Aparência “é o nome dado ao *ser* que imediatamente é em si mesmo um *não-ser*”.²²) Ora, a separação corrompe os polos que separa: castra o trabalhador, impede a criação. Se o desenho se põe como móvel imediato da produção e se imprime nela seu guião simbólico é porque é materialização da separação, reificação da ruptura. Nada a ver, portanto, com a inter-determinação dos polos por estruturas de troca, como faria imaginar a analogia com o conceito de assimilação. No nosso caso, os polos são determinados negativamente e infecciosamente: em cada um fica a ferida gangrenada do vazio do outro. Vazio: furo e despejo, inanidade e falta. E, em vez de estrutura de troca, há barreira; em vez de ponte, cunhas — entre as quais o desenho. Aliás, a transferência, no discurso dos arquitetos, da consideração da forma para a consideração do espaço (o entre-coisas, ex-paz, ex-passo, buraco; em latim, *spatium*, arena) toma valor de sintoma: para a psicanálise, ele é perda, talhe.²³ Espiemos mais de perto.

172 É como desenho que se apresentam as resistências que enfrenta o projetista, sua ‘realidade’. Ou melhor, é *no* desenho: as dificuldades são de figuração, de geometria. No jargão dos escritórios, concretizar uma ideia é transcrevê-la no papel, transladar de lá onde está, de além da vaga imagem só vista de olhos fechados, do campo da representação para a ordem de serviço. A única matéria que transforma, dando corpo, a ideia são os códigos do desenho para a produção, mas transforma em transformação contínua de si mesma, para emprestar a noção dos matemáticos. A ideia já vem informada, formada por dentro, por esses signos e [pel]as regras de sua

19 Cf. LANGER, *Sentimento e forma*, [1953] 2003.

20 Cf. PIAGET, *Biologia e conhecimento: ensaio sobre as relações entre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos*, [1967] 1973.

21 Cf. LÉVI-STRAUSS, *A eficácia simbólica*, [1949] 2003.

22 HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, pp. 115–116.

23 Cf. SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, 1974.

combinação. O objeto a fazer desenhado, cujo fazer está preso em impotência, reforça a ‘perpendicularidade’ da representação descrita por Michel Foucault:

173 [...] a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e *aparecer*; relação a um objeto e manifestação de si.²⁴

174 A indicação vira reflexo quando o objeto não é senão imaginário, toma carne de empréstimo e manifesta o que o deveria indicar, redobrando sua tendência a vir a ser ‘sempre’ (isto é, hoje) manifestação de si. Nesse avesso, o indicado é reaparição do aparecer próprio à representação, além de apresentação da representação de si mesmo, confirmando que “indicar é o experimentar que o agora é [um] *universal*”.²⁵ Jogo turvo: a presença da obra, cuja realização é passiva, apresenta sua representação que, assim, se mostra ser um “universal” vazio. É por isso que a dimensão ainda potencialmente simbólica dos esboços é coada pela norma em uso da rede dos significantes plásticos — e no coador fica o que não convém à produção dividida. Gilbert Durand insiste a propósito do caráter não convencional indispensável ao rearranjo simbólico dos significantes.²⁶ E a linguagem do desenho para a produção não pode compreender senão signos em sua disposição convencional. Afirmamos, pois, que todo poder e abertura criativa do projetista acaba no esboço: a criação não dispensa o rearranjo simbólico dos significantes. E, obviamente, como só os signos em disposição convencional dão forma à obra, nem sombra de criação atinge nossos edifícios. O esboço fica sendo, se revela criação, luxo sem consequências diretas em face do peso imóvel da mediação feita sujeito por delegação.

175 (Nota: arranjem os nossos termos. “O desenho imprime seu guião simbólico” significa: a trama dos significantes plásticos em uso na representação, como tal, como totalidade, é simbólica no sentido em que aponta um atrás de si, um reverso que, se a propõe, ganha dela figura. Mas, no interior da trama, no seu funcionamento cotidiano, a convenção e a imobilidade são condições para o bom andamento da produção. Portanto, se a estrutura geral é simbólica, cada uma das configurações particulares que [a estrutura] informa não o é [não é simbólica] — ou é tautologicamente [simbólica], repisando o refrão da estrutura geral. Exemplo oposto: o entrelaçado das cores selecionadas na pintura de uma época é simbólico, metafórico, mas cada pintura que o aceita produz outras estruturas sim-

²⁴ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, [1966] 1992, p. 80.

²⁵ HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 91.

²⁶ Cf. DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, [1960] 1997; *A imaginação simbólica*, [1964] 1994.

bólicas relacionadas, metonímicas. Há deslocamento, mesmo se ligeiro, do entrelaçado de que [cada pintura] parte. Isso não acontece com o desenho para a produção, cujos desvios, coagidos diretamente por fora, só encontram redundância. A pintura é produtora de sentido por reelaboração de seu material; o desenho para a produção segue um sentido ditado pelo modo de produção e sua conjuntura: [o desenho para a produção] é heterônimo — menos, entretanto, [do] que o canteiro que [ele] dirige. Pintura é rebeldia e, apesar de não escapar à torrente do sistema, procura suas margens ou resiste em posição de escolha. Nossos desenhos para a produção seguem a vala comum de seu eixo, sem vagar para outra escolha.)

176 Não é honesto comparar linguagem falada (ou escrita) e representação arquitetônica para tentar conservar chance de criação. É no desarranjo, nas esquinas, no branco, nas soluções, nos bueiros, nos lapsos, nos desencontros, nas falhas, na falta, no giro, no tombo da linguagem estabelecida que arte — e verdade — despontam.²⁷ [É] No esbarrão dos significantes. Ora, construção é coisa séria, envolve doutor e capital. Ou os signos da representação desfilam corretamente, ou no canteiro instalam bordel, e o capital não engravida. Arte e criação, verdade e desejo que se danem se forem menos anormais. Se comparação cabe, é com o nhenhênham de todo dia, a fala de todo mundo, confirmação securizante dos significados da hora, das cesuras compactuantes que a manipulação da rede dos significantes distribui e redistribui para a comodidade da ideologia. Então, sim, vale: nos dois casos, a troca é a mesma. Caminho vira centro; centro, calçada; patológico, normal; palavra, coisa; violência, razão — e representação, coisa a representar. E fica combinado: tudo de cabeça para baixo em ordem e progresso.

177 Como, nessas circunstâncias, achar chocante que o desenho, materialização da ruptura, saia do vazio que o gera, tome os corpos, tenha regras e governe? Governa como preposto, mas não sofre ênclise, guarda seu acento, se apresenta como fator autônomo, mesmo não sendo. Representação é o seguinte: (segue o curso rançoso, mas constante nas faculdades de engenharia e arquitetura, desenho técnico, geometria descritiva etc.) — e ponto. De mansinho, lá do seu silêncio, do seu canto, de sua situação dita modesta, de sua inodora banalidade, dispõe dos que se agitam. Não entra no jogo, fica de fora: continente é sua lei, e o jogo [é] sua atualização.

178 Mais uma vez, Cézanne, o das últimas aquarelas. No limite, suas maçãs seriam pedaços de tela branca rodeados por módulos de cor mais ou menos distintos. Vem por fora, e o que faz, de repente, sai do nível do suporte, recua como fundo. O que não faz, as maçãs, salta e avança. Nada, intervalo,

²⁷ LACAN, A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, [1966] 1998.

ostenta relevo. Para que a ilusão não se denuncie, é preciso que os módulos tenham um quê de quebradiço, de descontínuo. O mesmo salto num quadro como o *Enterro de Cristo* da National Gallery, duvidosamente atribuído a Michelangelo, não ganha o mesmo efeito: as formas ligadas deixam chapada a parte inacabada. Mas, se o entorno (que é o que trabalha em Cézanne) for conturbado, separado em cacos, sua montagem pode redundar em emigração da presença que invade, então, o que é ausência. E, no intervalo de pintura que constitui o corpo, o contorno — necessariamente múltiplo para que a passagem se realize — tem de tender para a maior pregnância visual, reforçando a inversão pela aplicação dos princípios estudados pela *Gestalttheorie*: para o cone, o cilindro, a esfera etc. Também aqui o vazio, que toma corpo a partir do esfarelamento, exhibe lei e estrutura. Pouco a pouco, vão se depositando os traços obrigatórios do sistema de representação solicitado por nossas relações de produção. Da produção separada (do entorno partido) ressaem os ‘universais’: a tecedura dos diedros ortogonais, da combinatória modular; a tessitura das figuras geométricas simples, dos volumes corridos — ocultação, contraponto, germe da divisão. Arranjo de unidades mínimas provocadas de operações do trabalho (de cacos coloridos): as porções de produto declarado pronto, soma jamais justificável de horas coalhadas, têm por critério de delimitação as conveniências da troca e, como consequência, a generalização de sua raiz. (Não fosse a vantagem de, pelos cortes que decreta, funcionalizar a eles o uso do qual retiram todo impulso produtivo. Por que não produzir e usar simultaneamente, como acontece com o sukiyaki de Barthes?²⁸) Do ‘um’ determinante mina o disperso seu inverso: daí o fantasma dos corpos atados pelas algemas dos ‘universais’, tropos do vácuo disseminado e dissimulado. A assunção do papel do sujeito pelo desenho relega o sujeito ao infinito das projeções descritivas, descrição do exílio reificador de toda autonomia. Oco dos ‘universais’ plásticos generalizados: na sua estrita dispersão, estruturam o mediador em carreira de estrela, fiel servidor da divisão, autista grosseiro filho da luta de classes sob o capitalismo, legislador do espaço.

179

Voltemos ao nosso projetista, a esta altura de nosso texto quase exclusivamente montado pelas regras da representação. Certo, os técnicos oporão, aqui e lá, outras limitações. Mas, vindas do mesmo universo [de comando], ao qual são mesmo até mais afeiçoadas (dos substantivos feição e afeição), essas limitações confirmam ainda uma vez a hegemonia dos veículos estereotipados. Quando contrariam o projetista é para adequá-lo melhor a eles [aos veículos estereotipados]. Seu ‘realismo’ operacional injeta o selo da trama mongiana hipostasiada inclusive nos conceitos comuns do

²⁸ BARTHES, *O império dos signos*, [1970] 2007, pp. 30–34.

cálculo, como se a espessura da matéria se tivesse condensado em roda de suas coordenadas. E, se o modo de utilização do material escorrega na linha da aberração — escorregões que assumimos como evidente avanço —, sua conceituação obediente cauciona a compatibilidade imaginária com o molde. Alguns exemplos rápidos: vários conceitos do cálculo estrutural — a compressão (na direção do eixo), a tração (idem), a flexão (afastamento perpendicular ao eixo), o momento (dupla perpendicular ao eixo), a torção (idem) — são conceitos de base linear e ortogonal. Em oposição, porque as formas curvas tridimensionais não se inclinam facilmente diante dessa raquítica aparelhagem teórica, suas vantagens estruturais são abandonadas. Essa adoção, essa interiorização dos esquemas secretados pelo comando da produção esartejada, germina pesadas raízes. Esboçada desde os primeiros tratados de resistência dos materiais, como as *Leçons* de [Claude Louis] Navier, datadas de 1826, ela [a interiorização dos esquemas ortogonais] atravessa de lado a lado o ensino técnico e a prática de hoje.²⁹

180

O caso do concreto armado é típico: [é um] material pronto para seguir os desenvolvimentos curvos das tensões [que], na maioria de seus empregos atuais, adota o esqueleto paralelepipedal, cômodo para aqueles cuja finalidade está centrada no mais-valor. Basta comparar, para somente visualizar sua má aplicação e [seu] desvio crescentes, algumas propostas de [Eugène] Freyssinet (exemplo, os hangares para dirigíveis em Orly, 1916) e [Robert] Maillart (exemplo, ponte de Valterschiel, Suíça, 1925–1926), isto é, propostas marginais em relação ao uso ‘corrente’ (acorrentado) submetido a normas vindas de outra preocupação, com as formas em ângulo reto de não importa qual edifício de nossas cidades. Mas evitemos idealizações: os exemplos de Freyssinet e Maillart são isolados.

181

No começo de sua história, o concreto foi moldado nas mesmas formas e funções que as usuais em outros materiais, com missão de substituição. Das caixas de flor de [Joseph] Monier (1849) ou da barca de [Joseph Louis] Lambot (1848), passando pelas patentes de [James] Barrett e [François] Coignet, até as primeiras investidas comerciais (com a Actien-Gesellschaft für Beton- und Monierbau, que, de 1887 a 1891, construiu 320 pontes e barcos), seu aproveitamento foi híbrido e secundário, seja na França, seu país de origem, seja na Inglaterra, apesar de [Joseph] Tall e [Charles] Drake,

²⁹ [NE] NAVIER, *Résumé des leçons données à l'École des ponts et chaussées sur l'application de la mécanique à l'établissement des constructions et des machines*, [1826] 1833.

ou nos EUA, apesar de [William E.] Ward.³⁰ Entretanto, já nesse período, a teoria e as experiências dominantes adotaram diretivas extranaturais para esse material. Exemplos: a patente para uma viga (1865),³¹ os estudos de [Johann] Bauschinger sobre colunas (1885), as teorias de [Mathias] Koenen (1886) sobre vigas e lajes.³² Sabemos: o conhecimento do concreto armado se procura e [se] empresta de fora, da região da madeira e do ferro, caminhos batidos. Mas esse modo de pensar ficou e, mesmo, se exacerbou. É ele que a organização de Hennebique, graças à qual a técnica do concreto armado chegou a trinta e um países, entre 1894 e 1906, divulga. Em traços grossos, ele orienta a ebulição teórica do fim do século XIX e início do nosso [século XX] (Coignet, Melan, Rabut, Bauschinger, Thuille, Christophe, Ritier etc.). Ao que respondem em eco as propostas nascentes para a generalização de seu recurso, como os planos para uma cidade industrial, de Tony Garnier (1902), e a primeira aplicação dita coerente do princípio da ossatura, no imóvel na rua Franklin, 25bis (1903), pelos irmãos Perret: estruturas cúbicas em cujo esteio segue a parte maior da arquitetura contemporânea. Material de substituição em que são substituídas suas férteis possibilidades intrínsecas pelas convenientes para a extração de sobretrabalho, o concreto não será aproveitado sem deformações senão em trabalhos de exceção como os já indicados: os de Maillart a partir de 1901, de Freyssinet a partir de 1907.

182 O poder escorregadio do nosso sistema se revela mais claramente se escavarmos nas pseudobizarrias que são, no fundo, sintomas ‘falantes’. Pontalis aconselha, repetindo uma velha verdade da psicanálise, “exercitar o ouvido [para captar] as anomalias do discurso: é de lá que a verdade nos faz sinal”.³³

183 Tais bizarrias são frequentes no interior do discurso técnico sobre o concreto armado e na sua aplicação. Tomemos uma, ao azar: a laje-cogumelo. A laje contínua apoiada em colunas isoladas, com a única interposição dos capiteis, e cuja cofragem não inclui nenhuma dificuldade, é uma

³⁰ [NE] Joseph Tall foi um construtor que desenvolveu um sistema para moldar paredes em concreto usando uma estrutura modular de cofragem e suporte. Charles Drake primeiro trabalhou para ele como gerente e, por volta de 1867, patenteou outro método e abriu uma firma própria. Tanto Tall quanto Drake construíam principalmente casas para clientes abastados. William E. Ward foi um pioneiro do concreto armado nos Estados Unidos, mais conhecido pelo projeto, juntamente com Robert Mook, da Ward House, construído na década de 1870.

³¹ [NE] Não conseguimos saber a que patente Ferro se refere exatamente. Em 1865, Coignet patenteou um sistema de lajes de concreto armado. Em 1878, Monier obteve a patente da (aparentemente) primeira viga de concreto armado.

³² [NE] Cf. BAUSCHINGER, Über die Veränderung der Elastizitätsgrenze, 1886; KOENEN, Grundgedanken der Bemessung, 1886.

³³ PONTALIS, *A psicanálise depois de Freud*, 1972, p. 59.

solução característica do concreto armado.³⁴ Mas, aplicada no projeto fantasia de Anatole de Baudot (intitulado *Grand espace couvert éclairé para le haut*), em que os pilares nervurados continuam as membranas portantes do teto, modelo retomado por Maillart na loja [armazém] Giesshübel de Zurique (1910) e, mais tarde, por Frank Lloyd Wright na Johnson Wax (1936), sem esquecer a variação de Gaudí para o parque Güell (1900–1910), essa solução teve poucos prolongamentos. Raros ressurgimentos, sob a responsabilidade dos melhores: na usina Gatti de Roma, onde Pier Luigi Nervi emprega pilares-cogumelo associados a lajes com nervuras dispostas segundo as linhas isostáticas dos principais momentos de flexão (o conjunto pré-fabricado por baixo custo, notemos); ou no hipódromo de Madri de Eduardo Torroja, conjugados com membranas também de concreto. Torroja se espanta:

184 Aliás, nunca se esclareceu inteiramente por que o chanfro [entre viga e pilar] repugna tanto, hoje, a sensibilidade estética do artista, depois de ele ter se deleitado por tantos séculos nas formas de seus cachorros esculpidos ou das mísulas de pedra que, sob os arranques das vigas, sempre adornou de maravilhosos ornamentos com generosa complacência.³⁵

185 Bizarria: estamos diante de um cruzamento de determinações colidentes como em todo sintoma. A divisão manufatureira do trabalho impõe a separação rígida das equipes: as que fazem a ossatura não são as mesmas que erguem as paredes. Ora, a forma nitidamente paralelepipedal se presta mais tranquilamente à sucessão descontínua das equipes isoladas. A acomodação recíproca primária deixa atingir um rendimento superior; o encaixe retangular evita adaptações, surpresas. Mas é aqui que há tropeção. Porque a norma estreita da manufatura seria mais respeitada se paredes e ossatura fossem separadas completamente, como em alguns projetos de [Oscar] Niemeyer (Pampulha). Somente assim haveria radical autonomia funcional das equipes, isto é, sua separação total, como recomenda a técnica de dominação. Portanto, as razões anteriores para afastar a laje-cogumelo desaparecem. Entretanto, o contágio dos meios de representação, do ajeitamento simplista das intervenções intervaladas, do hábito ocluso a que conduzem, produz transudação de nome variado: estética, moral e objetividade. O belo, o bom, o moral correto (ou seja, o que provoca maior rendimento) é o espaço cúbico sem capitéis. Derrame da norma, dessaber do despotismo, triunfo da rede simbólica.

³⁴ Cf. TORROJA, *Razón y ser de los tipos estructurales*, [1957] 2010, p. 193.

³⁵ Ibidem, p. 246.

186

Ortogonal, signo do espírito.

No (dia) 4 de janeiro, falávamos disso com meu grande amigo Elie Faure: Eh, bem, em que grau de aberração caímos. A reta, o ângulo reto, signos do espírito, da ordem, do domínio, são considerados como manifestações brutas e primárias. A isso invectivam: ‘Americano!’

Este signo +, isto é, uma reta cortando uma outra reta fazendo quatro ângulos retos, este signo é o gesto mesmo da consciência humana, o signo que desenhamos intuitivamente, gráfico simbólico do espírito humano, introdutor de ordem.

Este gráfico ao qual — por qual caminho intuitivo? — demos o sentido do mais, da adição, da aquisição. Signo construtor.³⁶

187

Le Corbusier sempre deixa suas estruturas à vista, em particular, nos seus textos. Impossível, sem querer, ser mais explícito — evidentemente porque não quer. Mesmo o vazio da óbvia censura da posição mais corriqueira desse signo para o nosso mundo ocidental cristão, na cruz, tem conotações que é difícil não registrar. Ou, ainda, a clara evocação das brumas da razão — ou intuição; com acurácia, a palavra ressurgue nos dois pontos em que a rede simbólica se revela determinando: no desenho, [e] na linguagem, nesta ordem.

188

Os imperativos mais comuns da exploração do canteiro submetido autoritariamente, o afastamento da decisão e da matéria conduzem a paradigmas operacionais que a técnica introjeta ao preço da contradição interna. Assim, as aversões do gênero da que apontamos pela laje-cogumelo não são privilégio do ‘artista’. Jean-Baptiste Ache (do qual tiramos muitas das informações sobre a história do concreto armado) nota:

189

Parece que um material que podemos verter, mesmo se é provido de uma armação que podemos, aliás, encurvar, não pode verdadeiramente justificar o aspecto retilíneo, cubista, da arquitetura desta época.³⁷

190

A propósito, no conjunto, as relações da arquitetura moderna com a tecnologia, altamente valorizadas no discurso de críticos e promotores, caem em ambiguidade se por tecnologia é preciso ler somente a dos materiais e sua aplicação, noções ideológicas, desligadas da aproximação simultânea da tecnologia de dominação e de exploração que nelas causa alterações patogênicas.³⁸ É o que acontece na interpretação de [Reyner] Banham, por exemplo:

³⁶ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, [1937] 1965, p. 61.

³⁷ ACHE, *Éléments d'une histoire de l'art de bâtir*, 1970, p. 407.

³⁸ Cf. MARGLIN, *Origens e funções do parcelamento das tarefas*, [1971] 2001.

191 Ao se separarem de aspectos filosóficos do Futurismo, embora esperando manter o prestígio deste como uma arte da Era da Máquina, os teóricos e os projetistas do fim da década de [19]20 separaram-se, não apenas de suas raízes históricas, mas também de seu ponto de apoio no mundo da tecnologia [...]. A corrente principal do Movimento Moderno havia começado a perder de vista este aspecto da tecnologia [...], como se pode ver: (a) pela escolha que fizeram de formas simbólicas e de processos mentais simbólicos, e (b) pelo uso que fizeram da teoria dos tipos.³⁹

192 Ao tratamento ideológico da tecnologia correspondem abstrações apressadas, como a coberta pela palavra “simbólico”, aqui em uso diferente do nosso. Simbólico, no texto de Banham, marca as alusões a mecanismo nos edifícios industriais, a alegoria de limpeza e probidade nos bancos, a mimese de diarreia luxuosa nos clubes e hotéis, a sugestão de equilíbrio simétrico nos palácios. Abuso, mimese, alegoria e sugestão. Porque, se por simbólico entendermos a trama de articulações e oposições que estruturam de longe o campo e o conteúdo simbolizado — e que só encontra referência noutra trama de articulações de oposições, nas relações de produção —, então, já vimos, ou cada edifício não simboliza nada, ou é pura redundância do sistema que induz, simultaneamente, seu corpo, sua representação e a técnica que o informa, sem quebras maiores. Ou seja, nessa segunda versão, é exatamente a dimensão simbólica da obra ou dos processos mentais que melhor se adapta à tecnologia, igualmente sensível à mesma orientação apontada pela mesma causa, a exploração. Não há perda de vista, corte, como crê Banham, mas encontro necessariamente ambíguo de formações que, monocéfalas, nem por isso são regularmente isomórficas. Diga-se de passagem que, nessas superposições falhas, mais facilmente localizamos o lugar de onde vem o encontro de base que o desencontro superficial indica negando; como as figurinhas de Villard de Honnecourt, que, em luta, se inscrevem numa forma geométrica simples.

193 A história do concreto armado, como a história de todos os materiais e de toda a técnica construtiva sob o capital, é uma história de marionetes. Aplicado em ossatura, substituindo o ferro, sofreu as deformações (ou a especialização condizente com sua ‘rentabilidade’ em larga escala). Nos desenhos, o reticulado ortogonal seleciona suas formas e compõe o espaço como a priori sem data. De tempo em tempo, abre brecha para alguma variação. Mas nem por isso desvia seu espraçamento irresistível por vários setores. Por sua ubiquidade e transsubstancialidade, sutilmente, arma um modo de regulação interno e recíproco que, com seus ares de coisa ima-

³⁹ BANHAM, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, [1960] 1979, pp. 511–512.

nente ao lugar em que se aloja, aluga ao que é comandado farda de comandante. Qualquer tentativa de rompimento em algum dos setores constitui sedição, perturbação da ordem geral, e a reação dos outros logo abafa o desgarre, desenlouquece o trânsfuga. Os dramas qualificados como heroicos da arquitetura e da técnica construtiva moderna não contam revolta ou subversão, mas ajustamentos do sistema a si mesmo, isto é, aperfeiçoamento da violência.

194 Se fosse o caso de encontrar um índice para o que somente roçamos, proporíamos a rigidificação da ossatura em concreto armado por triangulação, esse resto de um enfoque bidimensional, aspirado pelo plano da representação, essas barras em X que a má consciência dos projetistas, reconhecendo a marca tradicional do erro, mascara sob o revestimento. Mas os revestimentos, cedo ou tarde, racham.

195 A crítica da técnica e de sua objetividade de casca, entretanto, não é o nosso tema. Voltemos outra vez à realidade de papel do desenhista. Resumimos a razão de seu posto: a divisão da produção em componentes antagônicos, resultado de sua gravitação em volta do mais-valor e não de alguma a-histórica necessidade, abre um corte que pede o curativo traiçoeiro do projeto, do partido, do desenho para que a produção seja ainda viável. O posto do desenhista, portanto, fica fora da produção imediata, lá de onde remete o complemento da divisão, complemento que pode também querer dizer ‘o que falta para’.

196 (Nota, aproveitando a deixa: há polissemia do tipo indicado por Octave Mannoni⁴⁰ nas palavras-chave da arquitetura: ao lado dos deslocamentos da cúmplice poesia em moda, outros, menos exaltantes, as envolvem em sombra. ‘Projeto’ pode ser o sartriano, se aceitarmos a acepção dos puros; é, também, ao mesmo tempo, o que se joga com força, lança lá adiante para os outros: as épuras que ordenam, imagem arremessada, projétil burguês na luta de classes cotidiana; ‘desenho’ é, como já foi observado, desígnio, intento, ordem (de serviço), prescrição; e designar é nomear, pôr em código, dar nome, dedo em riste; ‘partido’ é o que deixou o lugar da produção, do verbo partir, ir-se embora, depois de parti-la, dividi-la em partes, e se constitui em partido, facção, lado, para tirar partido, ganho, a partir da produção assim partida. Os sintomas são lamentavelmente incertos para os que os vêem como saúde e virtude.)

197 Que não se diga que as informações que voltam do canteiro são integradas numa síntese dinâmica qualquer de conhecimentos adaptados pouco a pouco às relações homem-matéria e que, como tal, adubam a cabeça do projetista. Nada a ver, insistimos, com a assimilação de Piaget. Porque

40 Cf. MANNONI, A *elipse e a barra*, [1969] 1973.

só voltam desastres ou *faits divers*. As correções que os desastres não raros forçam são o reconhecimento de que o absurdo ultrapassou os limites, que a elasticidade do trabalho e da matéria deformados não resistiu às violações exageradas — e nada mais. É interessante notar que os desastres da matéria (desabamentos, inclinações, fissuras, infiltrações etc.) são mais frequentemente assinalados por correções que os do trabalho. Lembramos, porém: os acidentes de todo tipo, que decorrem em grande parte do projeto, bem como as doenças profissionais, cujas principais têm por causa o cimento do concreto e os vapores tóxicos da pintura de revestimento, dão à construção o título de área mais perigosa da produção. Que se verifique se um só traço do projeto é mudado em função dessas observações.

198 Os *faits-divers* são amontoados como receitas: não colocar azulejos com água de cal; rebaixar o emboço no encontro de dois materiais; deixar no concreto furos para os condutores; usar argamassa espessa e fraca na última fieira de tijolos antes da laje. Na sua descontinuidade minúscula, não chegam nem a caricatura de saber constituído — além de serem, muitas vezes, falsas.

199 Assim, entre os bordos do absurdo, além do qual todo avanço traz desastres, e uma espécie de caroço de receitas heteróclitas, sobra um intervalo enchido de irresponsabilidade jamais julgada — e de desenho que nenhum pudor impede de se atribuir mistérios de *Kunstwollen*. Por isso, quando falamos dos bordos do absurdo, não nos referíamos ao absurdo como situado além desses bordos, mas aquém. Além, é seu desmascaramento que irrompe na forma do desastre.

200 Em face do papel, mediado por instrumentos capazes unicamente de emitir instruções precisas, o projetista exhibe um comportamento que é como que ilustração do pintor d'O *retrato oval* de Poe, se, no modelo, a esposa-amante Arte estivesse misturada.⁴¹ De um lado, um homem só, de outro, o suporte que registra e reage; de um lado, veleidades de propor forma, de outro, a resistência da matéria. Mas que inversão, apesar das aparências. A leitura rápida da caracterização que Adorno faz do artista:

41 [NE] No conto de Poe, o pintor retrata sua esposa, que posa para ele pacientemente, embora isso a deixe cada vez mais fraca. "[...] o pintor entregara-se à loucura de sua obra e raramente desviava os olhos da tela, nem mesmo para olhar o rosto de sua mulher. E recusava-se a perceber que as cores que ia espalhando por sobre a tela eram arrancadas das faces daquela que posava a seu lado. Passados alguns meses, quando quase nada mais restava a ser feito a não ser uma pincelada sobre a boca e um retoque de cor sobre os olhos, o espírito da jovem reacendeu-se ainda uma vez, tal qual chama de uma vela a crepitar por um instante. E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento, o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: 'Mas isto é a própria Vida!'. E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta!" (Poe, O retrato oval, [1842] 2003, p. 53).

201 O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individuação.⁴²

202 Pode parecer conveniente para dar o contorno do projetista funcionário da exploração. Mas a necessidade a que [o projetista] se submete não é a da obra de arte: é a da porta estreita que leva à produtividade acelerada. O desenho que resiste não resiste em nome próprio, mas obedecendo os caminhos da produção que dirige. Tristemente, a ilustração é embuste.

203 A representação homogênea e sistemática generaliza, com o poder da mediação que assume sub-repticiamente o controle dos polos aos quais deveria servir. Num deles, os mesmos parâmetros nas equações do comando, gerando hábitos que se consolidam mais e mais, e, no outro, a resposta quase automatizada. O código reduzido, aplicado continuamente e com exclusividade, dissolve e engole o que veicula. Correlativamente, as ordens recebidas sempre na sua tradução regular e acanhada eliminam as oportunidades de variação significativa na resposta. O comando uniforme acelera o gesto, mas corta o que não consegue prever. Em cima, a inércia do sistema de representação freia os esforços para a reatualização do campo simbólico, sem o que arte não vive. Embaixo, os movimentos padronizados quase desconhecem a matéria, previamente contrariada até colar-se a eles. As consequências são centrífugas, mas amarradas à circunscrição da força centrípeta resultante da consideração invariante e aversiva, única e dessecante do mais-valor.

204 A prática coesa da construção autodeterminada, espicaçada em especializações fechadas e desnorteadas pelo capital, desaparecida, deixa sua aura, agora só auricídia, para a mediação exterior tornada núcleo. O que, por um relaxamento um pouco suspeito chamamos ainda técnica e estética, de cuja igualdade fizemos uma diferença rígida,⁴³ distanciadas do fazer do qual não são senão desdobramentos, se perdem por não serem compatíveis com outro sustento.⁴⁴ E só se reencontram, mas já deturpadas pela segregação, no mundo da representação: é na projeção, isto é, fora do que ainda podem pretender de tolhida racionalidade própria, que se superpõem pelo efeito da tradução redutora. Mas a operação não é inócua, pois esses poucos recursos da tradução têm o mérito de trazer o que lhes falta: sistema fechado, ilusória totalidade que ofusca as separações que o

⁴² ADORNO, O artista como representante, [1953] 2003, p. 164.

⁴³ Cf. HEIDEGGER, *A questão da técnica*, [1953] 2007.

⁴⁴ Cf. FRANCASTEL, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, [1956] 2000.

capital interna no canteiro, espalha coerência artificial, figura de organicidade imaginária, sobre o que é transposto na sua retícula. De requisito do aprimoramento do processo de valorização do capital, a representação que dá exatidão ao comando e permite presteza de execução transborda o campo de sua causa e cumpre mais outras missões.

205 Mediação entre o pensar e o fazer separados, tinge os polos que liga com sua própria constituição. Estética e medida ('proporção'), técnica e regularidade, fabricação perfeita e desaparecimento da mão sob o traçado reproduzido maniacamente são coisas em fusão lá na tela da projeção mongiana. Vejamos algumas definições do arquiteturólogo Boudon:

206 As definições relativas ao espaço arquitetural se precisam, pois, aqui num sistema epistemológico da arquitetura. Esse espaço é definido como o conjunto do espaço verdadeiro dos edifícios e do espaço mental do arquiteto (ou de qualquer outra pessoa) projetando no espaço verdadeiro. Essa projeção se efetua por uma dialética concepção-percepção: do mesmo modo que a concepção do espaço arquitetural faz intervir a percepção, a percepção desse espaço arquitetural não pode não fazer intervir a concepção. Perceber o espaço arquitetural dos edifícios é o perceber como tendo-sido-concebido. Eu não posso apreciar o espaço arquitetural de um edifício sem referência à concepção que o precedeu. Entre os dois espaços — espaço verdadeiro dos edifícios e espaço mental dos arquitetos — se efetua uma passagem cujas regras, a elucidar, são as de uma escala. Entendemos por esse termo o relacionamento das medidas de um espaço com as medidas de outro espaço, e por proporção o relacionamento das medidas de um espaço com outras medidas desse mesmo espaço.⁴⁵

207 Curioso como os ideólogos da arquitetura dominante passam junto e bolem as questões primeiras sem as (querer) ver. A 'escala' é apresentada como "conceito fundamental de uma arquiteturaologia".⁴⁶ Os termos gerais das definições citadas não nos devem iludir. Por arquiteto há que compreender o projetista completamente separado da produção: é o que o contexto do livro demonstra. [Se] Não fosse assim, cairíamos na banalidade da afirmação segundo a qual toda obra humana carrega traços de projeto, de previsão, ao contrário da abelha de Marx.⁴⁷ Por isso, a mediação [que] nesse caso [é] insubstituível, o desenho que "põe em relação as medidas de um

⁴⁵ BOUDON, *Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*, 1971, pp. 59–60.

⁴⁶ Ibidem, 51–67 (chapitre 6, Léchelle, concept fondamental d'une architecturologie).

⁴⁷ [sk] "[...] o que distingue o pior arquiteto [Baumeister, mestre construtor] da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera" (MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 255–256).

espaço com as medidas de outro espaço”, metamorfoseado em escala, constitui o fundamento. A circularidade não parece incomodar: de uma relação histórica e determinada por um modo de produção, sai um “conceito abstrato”. E, maravilha, tal conceito dá conta do produto da relação de produção particular. Mas, como agora está coberto por um “conceito abstrato”, para a “epistemologia” arquitetônica ganha asas a-históricas.

208

A figura da projeção percorre o texto de Boudon: o espaço mental é projetado no verdadeiro e inversamente (sendo que o verdadeiro é o da apreciação, não o da produção e do uso, convenientemente omitidos). Na projeção, passa só luz do projetor ao campo iluminado. O que a tela não deve receber fica no aparelho — ou antes, dada a natureza do filme. Entre os dois, recua o peso próprio da sala em sombra que garante a passagem. Mas, apesar do recuo, assombra o conjunto com o efeito de sua presença evasiva (dando desenho ao cone luminoso, por exemplo), o que esquecemos no nosso conforto hipnotizado. Nem por isso, entretanto, é forçoso entrar em convivência com a magia e aceitar que esse agente — aqui, com nome de guerra “escala” — fique secreto: [a escala] sujeita gravemente o que coordena no interior de suas condições. Mais que luz, é sombra que a projeção contém. Se for feito pé firme no nome de guerra dissimulador, porém, que ele seja adotado ao pé da letra: “linha graduada, dividida em partes iguais, que indica a relação das dimensões ou distâncias marcadas sobre um plano com as dimensões ou distâncias reais” (sentido cuja formulação quase coincidente com a de Boudon não acolhe os mistérios estéticos da arquitetura e despe a escala de outras pretensões); “tabela de serviço”; “hierarquia”. E, lembrando ainda que fazer escala é “entrar em (porto) situado entre o de partida e o de destino”; que escalar é “assaltar”, “saquear”, “designar (pessoas) para serviços em horas ou lugares diferentes”, “golpear”.⁴⁸

209

E mais, não marginalizamos o seguinte: a palavra *escala*, em música, só é aplicada com pertinência quando a referência é a gama temperada criada por [Andreas] Werckmeister, com seus intervalos iguais. Elaborada no fim do século XVII (data um pouco adiantada se comparada à da exaltação da representação em arquitetura, mas, mesmo assim, data), não entra em popularidade senão na segunda metade do século XVIII. Bach ainda a emprega (*O cravo bem temperado*) ao lado da gama pitagórica (*Sonatas e Partitas para violino solo*). Mas basta um século e meio de escala temperada para marcar, até seu centro, a música ocidental e fazê-la adotar postura de princípio universal. Se olharmos para a história anterior, as correspon-

⁴⁸ [NE] Todas as citações são definições de ‘escala’ e ‘escalar’ retiradas do *Novo Dicionário Aurélio*.

dências continuam. A noção de gama [escala], entre nós, aparece no século XI, com Guido d'Arezzo. [Guido] Institui um sistema de notação e de codificação dos intervalos musicais da gama [escala] diatônica maior no mesmo momento em que começa a se diferenciar nos canteiros o arquiteto, cujo título permanece *maître-maçon*, e surge, sob formas particulares, seu instrumento, o desenho. Mais tarde, os esforços de Gioseffo Zarlino, no século XVI, para juntar a gama [escala] de Pitágoras com a[s] de Aristóxenes, ecoam em Palladio, por exemplo, que ousa proporcionar alguns volumes acompanhando acordes até então proibidos. Se sua atitude reflete os começos da matematização e da infinitização do espaço plástico, guarda, porém, os seccionamentos das ordens.⁴⁹ Como na física: a matemática reina como escritura, mas as figuras geométricas clássicas ainda cortam o universo com suas leis particulares.⁵⁰ Entretanto, voltando ao que nos interessa, a definitiva homogeneização e mensurabilização do espaço é condição indispensável para a total desapropriação do canteiro de toda e qualquer autonomia. Ora, um tal espaço — e nenhum outro — merece ser chamado 'espaço da escala temperada', da representação projetiva ortogonal regular mensurável e radicalizada. Espaço de um tempo, esse que acolhe sem atritos a escala.

210 Mas, de qualquer modo, Boudon tem razão sem ter. A escala entendida como mediação entre “o espaço mental” e “o espaço verdadeiro”, se nada mais é que o sistema de representação rebatizado, é elemento chave para o estudo da arquitetura de hoje. Sem a pretensão a sangue azul, entretanto. De fato, em nenhum outro caso se manifesta tanto como nos [em] que Boudon aponta sua ausência. Como na coluna de Adolf Loos. É que lá [a escala] aparece em vulgar escancaramento: a presença do desenho — da escala — e do partido (outro conceito nuclear para Boudon) salta de tal modo, afirmando-se como “único fator autônomo”, que sua verdade arrisca desnudamento.

211 No polo do projetista, a concepção não se transforma suficientemente para poder vir a ser real. Trancada no curto intervalo que vai do conceber à barreira da representação, fica abstrata, não se perde em determinações concretas, único movimento que lhe daria abertura.⁵¹ De certo modo, só no nível do desenho que precede o desenho para execução [a concepção] tem movimento e realidade. Sem ironia, não é senão como desenho, no domínio da pintura (ou da escultura, se houver maquete), que pode a arquitetura ser tomada a sério. No polo oposto, o desenho (aí exclusivamente

⁴⁹ Cf. PALLADIO, *Os quatro livros da arquitetura*, [1570] 2009.

⁵⁰ [NE] “[...] o universo [...] está escrito em língua matemática, os caracteres são triângulos, circunferências e outras figuras geométricas” (GALILEI, O ensaiador, [1632] 1987, p. 21).

⁵¹ Cf. EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977.

desenho para execução) aterra sobre o canteiro e permanece idêntico a si mesmo durante todo o movimento da produção, envolve seu corpo de matéria como que sem o tocar. Forma, não se dilui na sua substância: a paralisia que a separação do pensar e do fazer obriga ao desenho da obra — paralisia que é mais uma face do despotismo — impede qualquer metabolismo. No produto, o desenho continua *em si*, opaco e obtuso.

212

O desenho é o que é em função da separação entre meios [de produção] e força de trabalho, separação que gera juntos desenho e projetista, agentes seus. Filhos do mesmo ventre, guardam laços de origem. A existência de um é o aval do outro. Se o pensar separado pressupõe o desenho que comanda, o desenho, como é, pressupõe o pensar separado. No produto, a separação é contada pelo desenho. Porque os laços de origem que guardam do ventre da separação perduram nas cicatrizes que ambos carregam. Cheguemos um pouco mais perto dos vestígios da separação no desenho, folgado no corpo que reveste como roupa de empréstimo, emparedado pela tarefa que lhe coube.

O desenho separado

213 Vimos (esquemáticamente, em tentativa, várias vezes enleada, para propor
algumas hipóteses de trabalho) o seguinte:

214 1. O desenho de representação do objeto a construir, ordem de serviço,
não é coisa de todos os tempos. Está preso, por essência, ao modo de pro-
dução capitalista. Sua constituição, seus pressupostos, sua extensão são
determinados pelas injunções desse sistema. Em outras ocasiões (cursos,
seminários¹) tentamos mostrar que as etapas de sua história evoluem subor-
dinadas à história das relações de produção capitalistas — e, especifica-
mente, [das relações de produção] no canteiro. [O desenho] Inexiste (como o
conhecemos) antes do século XI; sofre alterações fundamentais nos sécu-
los XVI e XIX; não há motivo para supormos que continue (ou que continue
o mesmo) quando essas relações forem superadas (ah, embutida teima!).

215 2. O desenho ocupa, a partir do século XIX, uma função central, a de
mediador generalizado na construção — função acentuada nos nossos dias.
E, dessa posição, alastra a trama que lhe é insuflada pelas características
da divisão do trabalho nessa manufatura por tudo o que nele se apóia;
concepção, produção, produto, técnica... Seu poder de constante velada,
entretanto, vai além. Por dentro, conforma normas e critérios à distância.
Muito há a dizer sobre o uso, a circulação, a percepção dos espaços que
ordena. Juntamos um só exemplo-da força de seu canto desafinado — me-
nos açucarado que o das sereias, capaz, entretanto, de burlar mesmo os des-
confiados.

216 Na área das noções muito estimadas pelos arquitetos, os quais as
incluem no que denominam, com culposa ingenuidade e enjoativo ufa-
nismo, ‘imaginário’ arquitetônico, encontramos as [noções] de equilíbrio e
harmonia. Equilíbrio e harmonia de massas, volumes, texturas, cores, ten-
sões: a todos os componentes da plástica [essas noções] propõem a atri-
buição de seu retesamento [enrijecimento], de sua imobilidade congênita.
Rudolf Arnheim assim define o equilíbrio:

217 Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração,
direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhu-
ma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’
de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental,
transitória, e, portanto, inválida.²

1 [NE] Ferro se refere sobretudo a aulas que ministrou na FAU-USP entre 196? e 197?.

2 ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, [1974] 1997, p. 13.

218 Estranha noção, essa de equilíbrio: aparentemente, ameaçada[o] e instável, como se fosse suspeitada sua manha e fraca base, triângulo torto pesando em vértice. [A noção de equilíbrio] Joga com fantasia de trinca: compõe-se de partes disjuntas, cuja coexistência apertada deságua em “necessidade”, a qual, em giro acrobático, volta e cobre as partes, por sua intervenção empelcadas, no ato, de traiçoeira “necessidade”. Fácil ver a que finalidade serve. “Nenhuma alteração parece possível” — ou seja, vizinhança de morte. No desenho dito equilibrado, todo rastro de vida é apagado, em amarga repetição do revestimento. Mais, “o todo assume o caráter de ‘necessidade’”: o que é resultado de violência, da esgarçada do construtor em projetista e executante, vira consequência indesviável de ser. O desequilíbrio (que só é ameaça para o equilíbrio dessa violência mortal, obviamente instável) recordaria o movimento capado e a transitoriedade do modo de produção. É o que denuncia Adorno ao falar de harmonia, no comentário de Marc Jimenez:

219 A regressão à harmonia no sentido tradicional e à ideologia do fechado constitui o pecado original da obra de arte, ao qual ela não escapa jamais totalmente, mas contra o qual ela tem o dever de constantemente lutar: a negação determinada se torna assim a marca da autenticidade. A ideologia do fechado, presente no classicismo, pretende, à semelhança da sociedade unidimensional da qual ela é, por assim dizer, uma emanção, integrar no interior de uma totalidade opressiva e harmoniosa os elementos rebeldes.³

220 Mesmo se recusarmos, nas condições atuais, chamar de arte a obra ‘dos’ arquitetos, ainda então o equilíbrio e a harmonia convergem para oprimir. A totalidade que congelam oprime de diversas maneiras: resistindo a toda mudança, às promessas da negação determinada, freando a história que quer[em] fechar; ou oferecendo ao canteiro sua imagem a-temporal que oculta a sucessão das horas abstratas, das equipes, o tempo roubado que a fixa — e sua “necessidade” que corta pela raiz os movimentos transformadores eventualmente esboçados pelos produtores imediatos, ao desautorizar implicitamente sua “acidental” participação, sempre inquietante. De fato, o que posa de necessário faz cara amarrada de lei que não admite exceções ou derivações. Harmonia, diz-se também, que deve reinar entre o capital e o trabalho — *entre*, no meio, adiando o combate. Nos dois empregos, esconde a luta de classes para que mais os senhores dominem.

³ JIMENEZ, *Para ler Adorno*, [1973] 1977, p. ?.

221 A evolução provável do projetista e do executante separados passa pela sua negação, negação que será gênese de uma nova manifestação do construtor em unidade superior (e não em regressão à figura mítica do artesão, unidade ainda abstrata do fazer e do pensar). Impossível sua apreensão antecipada: só no formar-se proporá o que será. Mas sua emergência pressentida induz os que com ela perderão privilégios à reação — que se acentua com a aproximação da emergência.

222 No século XIX, a obra banal não rejeita sua incorporação pelo padrão urbano, respeita as convenções globalizantes editadas sob Napoleão III, por exemplo.⁴ O cenário do pretense equilíbrio harmônico tem a extensão simples da cidade. Com a arquitetura moderna, entretanto, cada obra, banal ou não, procura gritar sua estratificada separação.

223 A heteronomia do canteiro é sintomaticamente eclipsada pela forma autossuficiente que o desenho da obra persegue; autossuficiência que, em resumo, não é mais que o inchamento simplório das regras gestálticas da ‘boa’ forma: simplicidade, clareza, proximidade e semelhança.⁵ Tais regras têm modos variados de manifestação: estão presentes nos volumes nus de Mies van der Rohe ou Walter Gropius; nas combinações modulares do hospital de Veneza de Le Corbusier ou dos conjuntos do Ateliê 5; nos contrastes binários de Oscar Niemeyer (Partido Comunista francês, Olivetti); no esquematismo funcional de Louis Kahn; no tecnicismo barroco de Kenzo Tange; no grafismo espacializado de Archigram etc. Uma regra qualquer da gramática da representação (o ‘partido’ em sentido mais amplo), sublinhada, comanda a percepção e oferece princípio de equilíbrio e harmonia. Pouco conta a escolha por si mesma: conta a diferenciação. Como acontece com as gírias das gangues, cuja meta é distinguir os que estão fora, fazendo-se, por isso mesmo, semelhantes a todas as outras. Sua coesão formal depende do ilhamento: outra vez, a separação sobredetermina. Haveria escape para gozação nesse ponto, não fosse a dor que ronda embaixo sufocada. Porque o retraimento em autocolimação que os arquitetos imaginam para a obra, penoso como ginástica em barra, tenso contra o estreitamento dos lábios de seu vão, descamba logo em miserável homogeneidade não tencionada. A pseudo-individualização, a tara do caracol, refinada no desenho, é denunciada instantaneamente. E pelo próprio desenho — que pode ser tudo, menos deixar de ser desenho de representação: teatro, ausência do que mostra.

224 Ora, essa ênfase toda, esse enroladinho desandado ficam ainda mais esquisitos se considerarmos que tal efeito epidérmico, mesmo sem a re-

⁴ Cf. KURTZ, *Eclectic Classicism: Last Lingua Franca*, 1970, p. 94.

⁵ Cf. ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, [1974] 1997.

dundância maníaca, é resultado inevitável: a construção hoje; enfiada em negócios picados, não tem como não andar aos saltos. Entretanto, o isolamento acarretado (que, por outro lado, as leis do ego valorizado pelo sistema obrigam à percepção) ganha novo impulso, requalificado por um formalismo exacerbado. A crise pressentida provoca uma reação, próxima da mancha fóbica, em que a reiteração dos mecanismos defensivos tenta desesperadamente esquivar sua evidência crescente. Mais, e continuando a acusar a instabilidade da harmonia sobreposta, o isolamento (que não é distinção) é outra vez bisado, em geral, por uma margeação da forma que podemos associar à ação dos bordos em pintura, cesura e suporte da regra. Façamos mais uma volta.

225

O suporte, o campo tal como é definido por um contorno, tem sido pouco examinado pelas teorias da pintura. O que é? O plano limitado dentro do qual situamos o fato plástico. Sua função primeira é separar o que transmite, o que contém, do resto, recurso de comunicação que corta interferências do ambiente.⁶ Mas que corta também o que é comunicado daquilo que o envolve — o que abre espaço para muita peripécia. Exemplo: um anúncio qualquer, pelos efeitos do seu campo, empurra para além dele o que possa perturbar sua mensagem. Clareza didática, supressão de ruídos — e, ao mesmo tempo, fermento: o elemento isolado cresce, centra a atenção, chama com eloquência maior.⁷ Sutil modo de valorização, age como se não agisse, dissolvido na enganosa atonia do retângulo comum ou de outra configuração qualquer. Além disso, induz estruturas e forças, secretamente, sem deixar patente sua regulação. O campo, na comunicação visual, é negação ativa — mas furtivamente ativa, como se não houvesse paradoxo, imperceptível. Joga forte, orientando a distribuição das formas no seu interior, mas sem quase se fazer notar. Ora seus estímulos reanimam os da composição, como na Disputa do Santo Sacramento de Rafael (Vaticano); ora os contrariam sugerindo desconforto, como no Retábulo de Issenheim de Grünewald (Colmar). Sua sensibilidade especial, em grande parte devida à inconsciência com que é manipulado, descreve em detalhes as vasculações de nossas posições históricas fundamentais — e estas posições. Aparentemente, um dado é capaz de todas as modulações e astúcias. Referência calada, determina subterraneamente.

⁶ Cf. SCHAPIRO, Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques, [1966] 1982.

⁷ Efeitos de concentração estudados por Jean Piaget: "os elementos escolhidos ou encontrados [pelo olhar] seriam superestimados em relação àqueles que não são" (PIAGET, O desenvolvimento da percepção em função da idade, 1969, p. 7).

226 [O campo] constitui um continente dentro do qual há uma maior independência do espaço circundante. A moldura de um quadro cria um continente deste tipo. É um cerco que, em certa medida, protege o jogo das forças da imagem da influência entorpecedora do ambiente.⁸

227 Em síntese, esse branco ordenador, cujos efeitos são equivalentes aos da moldura e das margens, implanta sob o que é figurado uma base que lhe garante, indiferente ao que seja, algumas vantagens:

1. isolamento (formal, com repercussão favorecida pela centração);
2. disciplina (dada pela trama das estruturas induzidas que importam reflexos, ilusórios mas convenientes, segundo o caso, de “necessidade” — de lei — a realçar ou transgredir);
3. penetração (através da fenda aberta em nossos critérios corriqueiros de julgamento).

228 O vazio do fundo, quebrando o contato da imagem com o que a rodeia, consegue que mesmo o absurdo, se proposto, nos persuada. Afirma: não é real, é representação. Suspende, por não virem ao caso, as resistências do hábito. Os anjos voam em pintura ‘naturalmente’, para o desconsolo de Courbet.⁹ Mas, atenção, a suspensão é só da resistência: assim não há mais por que não ouvir o apelo plástico, sob o abraço descontraído de suas evocações. Um cartaz: a *star* romanceia com o sabonete; como nos abrimos, entram e se instalam. Desviado o olhar, continuam dentro — sem ter passado por nenhuma alfândega. De certo modo, a cena enquadrada jamais alucina, pois a pirueta de sua penetração vem de nunca se confundir com o real. Mesmo quando se trata de *trompe-l’oeil*: nos atrai justo no momento em que nos damos conta de que nos engana. Nesse ângulo, a anamorfose parece inversa: diz a verdade quando nos ilude. Só que a ilusão é tão evanescente quanto a verdade.

229 Ora, o poder dos bordos foi sempre utilizado em arquitetura: das colunas gordas laterais dos templos gregos às teorias da modenatura; do *encorbellement* românico ao edifício da Pirelli de Milão. Mas, assim como na pintura burguesa de cavalete a moldura rebuscada em ouro rediz o que já é dito pela conformação das margens (o rompimento de relações — diplomáticas, exclusivamente — entre interior e exterior, entre o individual e o social), assim também o desenho de arquitetura burguês busca, vencendo suas arestas, reforçar seu isolamento periclitante. As maneiras de o fazer são sem número: diferenciação do aparelho, colunas engajadas, espes-

⁸ Cf. ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, p. 4.

⁹ [NE] O pintor Gustave Courbet (1819–1877), uma figura proeminente do movimento realista, costumava dizer que não pintava anjos porque nunca tinha visto um.

samento das empenas, espaçamento relativo maior das aberturas, mudança de cor ou material etc. Em cada plano de projeção promovido a plano arquitetural, uma espécie qualquer de margeação repete o engodo, enquadramento encarregado de nos convencer de que a obra é independente. As consequências são semelhantes às obtidas em pintura, mas vão além. A separação grifada, livre de sua absorção pelo reconhecimento temático, comum em pintura, dá à regra de organização da forma poder, estabilidade e credibilidade superiores. Claramente formal, não disputada ou desviada por nenhuma outra solicitação, avessa a questionamento e movimento, sobe fraudulentamente à categoria das necessidades, feto de significativo. É chão do que chamamos harmonia: identidade a si mesma da regra monotona-mente redita, seu passeio indiferente pela matéria, nossa roupa folgada. Sua teimosia vira demonstração do que repete (o isolamento). E incha com a suspeita crescente de que a violência é o fundo do desenho: nunca como agora os bordos foram cantados com tanta exaltação. A poética dos cantos, em moda, é a poética da reação — se é que a reação suporta poesia. Mas essa mania é reacionária ainda em outros serviços e que poderíamos esquematizar da seguinte maneira:

230

No fluxo (que a exploração faz brotar inexaurivelmente) de horas (mortas, apagadas da vida que apagam) extraídas do trabalhador (como numa hemorragia sem escalas), há que pôr, arbitrariamente, escalas (fora de onde têm origem, é óbvio). No contínuo de seu fluir, vazios. Porque, mesmo se o objetivo é aumentar o fluxo, antes tem de ter alquimia: realização da mercadoria (realização: adotar a forma do equivalente universal). Um pacote de horas contra o ouro que lhes dá peso, lastro. Mas a troca não pode ser tão descarada. Um pacote é casa, outro, canhão. (Uso é fácil produzir.) E quem paga com as horas engolfadas no ouro recebe o peso da casa, o lastro do canhão. Tudo certo. Menos o saber em que ponto termina a casa e começa a cadeira — quais as fronteiras de cada coisa. Lembremos: para que o fluxo jorre com boa vazão, a produção tem de ficar para cá e o consumo para lá (apesar de a produção ser consumidora e o consumo, produtivo; tanto pior se o divórcio homologado não chegar à cama). E os pacotes, portanto, têm de ser embrulhados e expedidos. (O excesso de nossas embalagens assinala a fragilidade da decisão que precisa a quantidade de horas que compõem um pacote.) A produção poderia ser (e é) ininterrupta. ‘Acabado’ o prédio, prossegue, intitulada então limpeza, conserto, restauro, decoração, reforma... e até o bulldozer que o derruba é passo para sua renovação. O novo prédio é o anterior — ou melhor, nem um e nem o outro merecem o artigo definido. Correlativamente, o canteiro consome cimento em piso antes que o piso pisado seja consumido. Não exageremos: digamos que a produção anda em senóides (e aos saltos, vimos)

— e que, por vezes, o valor de uso é um pouquinho menos aleatório. Entretanto, não importa como, não há meio de contornar a transubstanciação da hora em ouro e do ouro em hora. (O cálculo econômico de [Charles] Bettelheim ou outros tipos de cálculo estão por nascer.) Com a fragmentação do trabalho, em particular do manufatureiro, nenhum trabalhador isolado atinge mais a mercadoria (ver citação de Marx no início): precisa de outros para empilhar coletivamente o tempo arbitrado. Não atinge quer dizer também: não escolhe seu término, seu fim, além de sua finalidade. Daí o outro serviço cumprido pelos arquitetos: o corte que juntam à costura do trabalho separado. Alinhavam: somam superfícies, cubos, massas. Talham: emolduram, harmonizam, equilibram. Por exemplo: a) um conjunto bem encaixadinho de paralelepípedos formando um paralelepípedo maior (o bloco principal), um volume irregular (auditório), talvez um tubo (escadas): o alinhavo; b) duas empenas cegas, duas lajes (superior e inferior) mais avançadas, uma fachada em pano de vidro, outra em *brise-soleil*, pilotis para que a moldura não se perca no solo, gravitação mimada pelo volume e pelo tubo em torno do bloco principal ('equilíbrio dinâmico'): o talho. Poderíamos ter descrito o Ministério da Educação (Rio de Janeiro) se esmerássemos a separação com uma maquete de Lipchitz e conchas e cavalos-marinhos em azul e branco, azul e branco, azul e branco... 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.

231 Em resumo, a harmonia e o equilíbrio, em colusão com a ranhura tirânica do emoldar, oprimem porque separam:

1. o trabalhador de seu trabalho e de seu produto (transpor, adaptando, nossas observações sobre o volume);
2. o produto da produção (figurando seu inverso: a-temporalidade x sucessão, totalidade x seccionamento, necessidade x violência);
3. o produto de outro produto (cortando o fluxo das horas apropriadas na produção, 1º ato);
4. e confundem todos os produtos (manifestando o desenho, isto é, a separação no papel de mediação, 2º ato).

232 A harmonia e o equilíbrio oprimem em função do princípio mesmo que os anima — o princípio geral da opressão: a separação, sua fonte e sua fraqueza. O desenho, com suas categorias atuais, é filho da separação. Se a produção é separada, o desenho, para impor-se como norma (regra e medida) de coagulação do trabalho dividido no produto que é mercadoria,

não pode perder-se no movimento da produção. Para rejuntar o trabalho dividido, faz-se direção despótica — e, portanto, separada. Separado, o desenho vai buscar força para convencer em si mesmo. Daí ser desenho só, em si. Na ausência de necessidade efetivamente real que resultaria de sua dispersão transformadora no movimento da produção, procura envolver-se de ‘necessidades’ abstratas — harmonia, equilíbrio, margeação... Mas tais recursos têm como corolário o aprofundamento da separação. O desenho separado da produção, ao hipostasiar sua intervenção autoritária, se exhibe como desenho da separação. Inclui a separação, agora sua essência — seu conceito. Filho, absorve sua origem. E, no seu isolamento desesperado, só lhe resta a separação como coisa a edificar, isto é, exaltar. O verbo desenhar aumenta sua tendência intransitiva; mediação por onde transitam ordens, só a si mesmo prefere dar passagem, numa perstrição que endurece sua perseidade. E é quando cai sob o domínio absoluto, imobilizante daquilo a que serve ao servir para a divisão do trabalho: o valor. Somos, então, obrigados a reconhecer que a forma de tipo-zero, essa forma desprovida de significação por si mesma, é uma das corporificações da forma valor.

Epifania

233 Porque há mais: há visagem de isomorfismo (nem estrutural, nem funcional) entre a resultante e sua causa. Isomorfismo que devemos acolher como penetra inevitável, se abirmos agora espaço para a consideração de outras sobredeterminações que conformam esse desenho que é o nosso tema.¹⁰ Desenvolvamos um pouco.

234 No desenho do espaço autoritariamente homogeneizado, em que o poder do capital fez, de certo modo, “do meio, a mensagem”, vimos que as mais extravagantes disposições recebem nobres nomes: traçados harmônicos, proporção, modulação, modenatura, ritmo, equilíbrio, escala... Que sejam nomes antigos de batismo de achados duvidosos em templos ou palácios, não legitima seu uso novo — mas põe sombra no uso antigo que a patina do tempo talvez dourou demais.¹¹ No desenho — e, portanto, na obra que dirige —, uma espécie abastarda de homeomorfose estica ou encolhe as dimensões convenientes das coisas buscando acordos deslocados: a trave de uma porta vai procurar o plano horizontal da base de uma janela

¹⁰ Cf. LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, [1967] 2000.

¹¹ Para Adorno e Horkheimer, Ulisses encarna já o espírito burguês: “Ulisses [...] revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês” e “Ulisses vive segundo o princípio primordial que constituiu outrora a sociedade burguesa” (ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985, pp. 53, 66; cf. Excurso I, Ulisses ou mito e esclarecimento).

distante de mais de dez metros; um cilindro, não se sabe por que envoltório de um sanitário, assume o papel de cheio que vem do buraco de uma escada; dois planos laterais, empenas, continuam além do paralelepípedo em que, por um a priori, a casa fica contida, até a vertical que dá fim ao beiral; os blocos de um conjunto se perfilam em paralelismos ou desfilam em variações de 30°, 45° ou 60°. (A enumeração dos tiques, cacofonias, redundâncias, ecos plásticos,¹² nomes que quadram melhor que os nobres, é desnecessária e nauseante. Basta olhar em volta e ver.) Ritmos primários (do tipo 1/2, cheio/vazio, +/-), simetrias candidatas a refinado dinamismo, eixos, banais jogos de espelho, inundação de ângulos retos, alinhamentos kleinianos: eis a sintaxe dominante. (Observação: sem que fosse nosso propósito, indicamos ponto por ponto o gênero de estruturação formal à qual Roger Mucchielli, no teste da aldeia imaginária, atribui o valor de índice de “sistematização completa do pensamento”, “ausência total do realismo, de adaptabilidade”, “geometrização esquizofrênica do pensamento”).¹³ A rede de tais acordos (?), correspondências (?), cesuras, estereotipia da representação gráfica espacializada, se espalha indiferente ao que cobre, do detalhe ao plano de massa, assim como guia a produção sem a penetrar realmente. Todo o receituário para a ‘boa’ forma arquitetônica pode ser condensado num rígido sistema de primárias relações abstratas que ignoram toda particularidade e ligam exteriormente o que, na verdade, nada tem a ver entre si.

235

Por outro lado, essa sintaxe, estrangeira ao que desenha, desqualifica. A brutalidade autoritária homogeneiza os que submete, fazendo-os seres-do-medo; do mesmo modo, as normas autistas da representação todo-poderosa corroem a diferença. Arquitetura = jogo sábio de volumes, independentemente do que eles são, como são, por que são, para quem são. O diverso é unificado (desconhecido) pela ditadura do ponto de vista, pela projeção de um filtro de semelhança; mas sob a ficção da distinção (efeito mítico do ponto de vista) afirma-se o seu inverso, o domínio absoluto de uma única perspectiva. Discutindo Gentile da Fabriano, Francastel mostra que:

236

A relação que, numa obra de arte... associa elementos díspares tanto por sua origem natural como por sua importância no conjunto figurado é, antes de mais nada, uma relação exterior à significação própria dos elementos.¹⁴

¹² Cf. LHOTÉ, *Traité du paysage et de la figure*, [1939–1950] 1970.

¹³ MUCCHIELLI, *Le jeu du monde et le test du village imaginaire*, 1960, p. 285.

¹⁴ FRANCASTEL, *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, 1967, p. 125.

237 E aproxima esse procedimento ao esboço social da figura do príncipe. Assim, a sintaxe unitária, decorrente do poder desgarrado, pulveriza num mesmo pó o heterogêneo. Na perseidade dos espaços atuais, cada componente é falseado e obrigado a seguir o enquadramento que o desconhece. O receituário harmônico — crisálida sem evolução, crivo em que só atravessa a voz monopolizada — se identifica à linguagem que descamba em não mais que meio para informar, dar ordens, denunciada por Horkheimer:

238 A dissolução semântica da linguagem num sistema de signos, tal como praticado pela logística moderna, transcende o domínio da lógica. Ela tira suas conclusões de um estado de coisas que entrega a linguagem à regra do monopólio.¹⁵

239 Ou ainda, em outro local:

240 A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. [...] O que se continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades.¹⁶

241 É claro, se há “dissolução semântica”, há também redução a uma sintaxe unidimensional; sua invasão não encontra a oposição dos elementos esvaçados. Não é preciso muito procurar para achar a raiz isomórfica do nosso desenho — o valor enquanto valor de troca. Se o tempo é aplainado pela ‘hora social média’, o espaço é homogeneizado pela trama imutável; inversamente, se toda particularidade espacial é marginalizada, o tempo variegado dos trabalhos concretos não é o contado. O cheiro que exala essa malha urdida pelo capital é necessariamente uma das ressonâncias do trabalho abstratizado. Não há mistério, aparentemente: o desenho que possibilita a mercantilização atual do espaço é, coerentemente, o desenho do trabalho seco da unidade universal.

242 Nós denominamos um *universal* um tal *Simples* que é por meio da negação; nem isto nem aquilo — um não-isto —, e indiferente também a ser isto ou aquilo.¹⁷

243 Se a forma se despreza do que envolve, é para pregar a forma-mercadoria envolvida no desprendimento. O desenho, que o modo de produção separa

¹⁵ HORKHEIMER, *The End of Reason*, 1941, pp. 377–378.

¹⁶ ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985, p. 23.

¹⁷ HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, [1807] 2003, p. 87.

da produção imediata, está em toda obra e em nenhuma, está como se não estivesse e é indiferente a estar ou não: reflete a categoria do universal, *ser* com a determinação de *ser abstração*. Se o desenho indica a obra a fazer, como indicação, não pode tocar a singularidade da obra; na verdade, diz somente o que há de mais universal. E é como universal que se achega de início, a esse outro universal, o valor.¹⁸

244 (Mas, cuidado, é preciso andar com cautela aqui. Porque, se afirmamos que o espaço homogêneo que domina o desenho arquitetônico, isto é, que o conduz como princípio aos resultados que estamos percorrendo, é isomórfico ao valor enquanto valor de troca, a inversão da frase — artifício corrente — é perigosa. O valor não é signo nem sistema de signos.¹⁹)

245 O processo de valorização do capital requer a abstração (abstrair: separar, destacar, raptar, afastar) do desenho de representação. Vimos que o desenho, na função segunda de vínculo do separado que guarda separado, mantém a generalidade abstrata correspondente à da separação (da abstração) violenta que fundamenta o sistema. Por isso, a totalidade (harmônica e equilibrada, projetiva e mongiana) do separado (trabalho, meios de produção, produtos do trabalho) jamais se cola ao que pespega perstrição. Suas amarras se gravam nas coisas, mas como cordas que ferem sem se unir à carne prisioneira. Quanto mais coordena, mais mostra distância. Sua constrição fica registrada por deformações, cortes, inadequações, carências, raiva. Ou melhor, como é a outra face da abstração, a mesma violência do raptó retornando, esses sinais que confirma já vêm de seu primeiro movimento. Coisa “universal em que toda individualidade, peculiaridade, é negada e apagada” (definição do valor de troca),²⁰ o desenho, indicação, dedo apontado para o que não é, não pode senão resvalar sobre a carne das coisas, ferindo, talvez. Falta o mergulho para deixar de ser coisa universal e perder a autoridade. Mergulho de derivação, de dediferenciação, de renovação no trabalho livre. Antes, cai de seu próprio impulso, por insensibilidade inerente, por inédia, por atonia que obriga ao que dirige. Cai na tautologia de sua abstração, mesmo se todo dia visita canteiros; na “dissolução semântica” provocada pela perspectiva única de seu olhar de Medusa. (Mais cuidado ainda: mesmo cortada sua cabeça, esse olhar continua a espalhar seus efeitos. Perseu soube usá-los a seu favor, como máscara, e Atenas, no seu escudo. Talismã, serve contra o mau-olhado — benfazejo, provavelmente, também para os que pensam que revolução é só tomar o poder e preservar as conquistas da burguesia.)

¹⁸ Cf. MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 104-121.

¹⁹ Cf. MARX, *Principes d'une Critique de l'Économie Politique* (*Grundrisse*), nota p. 215.

²⁰ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, p. 105.

246

A prioridade do valor no sistema dá causa ao desenho tal qual é. Mas nada exige que causa e efeito tenham também laços de isomorfismo — mais, de relação simbólica. Se insistimos, entretanto, em que o desenho tem seu campo no interior dos bordos do absurdo, entre caroços de receitas e desastre, no vazio em que a matéria caotizada se torna objeto de irresponsável distribuição, é [por]que a superposição daquela separação e desse vazio abre um vácuo em que os axiomas do sistema são aspirados como num escândalo. Repetindo: o desenho, modo de aparição das distâncias que pedem superação hoje impossível, começa no plano do imaginário, das identificações especulares em que vira presa das marcas do ‘homem em geral’ do momento. Redizendo ainda: é por não ser mais que forma de tipo-zero que a força de sua causa o contagia integralmente. Ligadura exterior dos componentes escorregadios da manufatura (aos quais, por assim serem, enquadra militarmente em suas próprias normas), mais que qualquer outro desenho para a produção repete maniacamente sua história. Quase autogâmico, sem dúvida autólata, hipocritamente autotélico, seu automorfismo não é autônomo: é instrumental, mas tão serviçal que introjeta seu mestre, sobretudo quando se crê em inspirada levitação. Entretanto, se o tesouro tem “forma estética” (harmonia etc.), tem também “forma imediata”,²¹ e os materiais opacos e vulgares dos edifícios banais declamam outras origens — e, portanto, outras regras. E ainda: apesar de não tesouros, as usinas [fábricas] aqui entram em coro. Banco, casa, usina, ontem, hoje: em todos os casos, no lusco-fusco em que deita sua imutabilidade, por baixo, a constante do desenho aponta o ponto de onde vem sua sombra universal. O isomorfismo que afirmamos não é de superfície (a alusão barata do bronze dourado do Seagram Building, por exemplo): é lá dentro, no poder por todo canto homiziado, na extensão, na homogeneidade homocêntrica alastrada, na infraestrutura que a encruzilhada se situa. O desenho é como vetor apontado para o centro lógico e concreto de nosso tempo (o valor), e tão puxado na sua direção que sua extremidade, sua raiz, nele se confunde. Esse é o centro que mira nos alvos a explorar: a inteira circunferência do espaço.

247

Mais devagar. Se o desenho interioriza sua causa, exterioriza o que dele foi feito, derramando-se além de seu contorno. Hífen cortando o que une, suspenso entre criação e criatura indireta, da criação faz criatura sua, e da criatura, imagem com corpo de seu corpo sem espessura — mas de fora, como fôrma e não forma. De sua posição no estuário da divisão, retorna como fonte do que o alimenta e imprime ao espaço a textura de seus

²¹ [NE] “A forma imediata do tesouro é acompanhada de sua forma estética, a posse de mercadorias de ouro e prata” (MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, p. 207).

poucos significantes. Ausente, como desenho propriamente dito, das formas que orienta, aparece fugidio na consideração analítica da forma percebida. Como o valor, que só na consideração analítica da troca mostra sua impalpável presença, pede recuo para entregar-se a nós em todo o seu extenso campo. Mas, ainda como o valor, nem por ser impalpável na obra tem pequena virulência. Se o valor só se manifesta no fenômeno da troca, o relacionamento plástico do díspar o conota, o simboliza, se adotarmos a definição, um tanto perigosa, de Gilbert Durand:

248 [...] símbolo como signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo assim obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias [...], que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação.²²

249 Esperamos já ter posto alguma clareza (fraca, sabemos) nesses temas. Continuemos, retomando algumas considerações de Marx:

250 O dinheiro é o meio coisal no qual os valores de troca, imersos, adquirem uma configuração correspondente à sua determinação universal. [...] o tempo de trabalho só existe em produtos particulares (como objeto): como objeto universal, o tempo de trabalho só pode existir de forma simbólica [...].

251 Um produto particular (*mercadoria*) (material) tem de devir o sujeito do dinheiro, que existe como propriedade de todo valor de troca. O sujeito em que esse símbolo é representado não é indiferente, uma vez que as exigências para representante estão contidas nas condições — determinações conceituais, relações determinadas — do representado. [...] As propriedades que tem a mercadoria como valor de troca, e em relação às quais suas qualidades naturais não são adequadas, expressam as exigências feitas às mercadorias que são o material do dinheiro κατ' ἐξοχήν [por excelência].²³

252 O produto é mercadoria. Sua forma, de início, sobre isso nada nos fala. A troca transfere sua universalidade como encarnação do trabalho abstrato para um produto particular, o suporte da moeda [do dinheiro]. Por um movimento inverso, esse suporte particular vira a abstração coisificada, cortesia do universal que comparece ao baile das coisas. Mas, com a percepção das fissuras crescentes do sistema, complemento da prioridade indisputada do valor, essa única coisificação não basta mais. A impossibilidade

²² DURAND, *A imaginação simbólica*, [1964] 1994, p. 16.

²³ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 114-115, 120.

de torná-lo tangível em cada mercadoria — a não ser mediatamente, na moeda [no dinheiro] fetichizada[o] — aguça tensões irremediáveis (por algum tempo ainda). Ora, essas tensões excitadas, essa angústia provocada por sua onipresença escapadiça, por sua teimosa finta, essa ameaça de morte brandida pela mania que tem de desguiar impelem o desenho a procurar modos para simbolizá-lo (ou pelo menos alegorizá-lo). Atacado de misofobia (não é separação?), o valor escorre sem se deixar acarinhar, sem securizar, levantando maus presságios e rancor. Temos de agarrá-lo (é o nosso fundamento!): que o desenho nos ajude a diminuir sua esquivaça. Sobretudo quando os objetos que projeta concentram grande massa (de valor) como os objetos arquitetônicos: o símbolo, que é meia encarnação, fica facilitado por sua densidade.

253 A redundância, nos disse Durand, é natural na busca de adequação simbólica. Ora, vimos, a perseidade do desenho acompanha seu espalhamento horizontal — o que nos lembra de sua insistência “perpendicular”, notada por Foucault,²⁴ da aparição de si mesmo que sempre indica fazendo a “experiência que o **agora** (isto) é um universal”.²⁵ Pois bem, no desenho que anula redundantemente a especificidade da coisa (sem se pôr muito a claro), o valor, negação também da particularidade da coisa, de suas “qualidades naturais”, se apresenta em miragem. Miragem: inesgotável inadequação da encarnação. Assim, é no modo da ruptura do objeto que o valor tenta aparecer, na capa que, agora já agressiva porque embebida de angústia, espezinha sua positividade bruta. Sutilezas, mas importantes: esse desenho que se esconde mal, “*ser* que imediatamente é em si mesmo um *não-ser*”,²⁶ por sua oscilação entre aparecer e sumir, convém ainda mais para a função simbólica. Outra vez: a inadequada encarnação remete a essa espécie de abafada pulsação do valor, dissimulada presença.

254 Façamos um desvio — talvez nos enroleemos menos tomando caminhos indiretos. Utilizemos, em parcial e tosca analogia, os esquemas da linguística — autorizados por Saussure, de quem invertemos uma metáfora.²⁷

255 Na primeira parte do nosso texto apresentamos uma hipótese de trabalho segundo a qual o núcleo do canteiro é a polimórfica separação. O fazer indistinto, contínuo ‘anterior’ (anterioridade não necessariamente histórica, mas construída, do tipo futuro-anterior), é permeado por diferenças, cortes, fraturas. As equipes, as etapas, o trabalhador diferenciados são, ao mesmo tempo, confinados em oposições múltiplas; o separado é

²⁴ [NE] Ver acima: “a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e *aparecer*; relação a um objeto e manifestação de si” (FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, [1966] 1992, p. 80).

²⁵ [NE] Cf. HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 91

²⁶ [NE] Cf. HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, pp. 115–116.

²⁷ Cf. SAUSSURE, *Curso de lingüística geral*, [1916] 2006.

apertado conflitantemente (os tempos das equipes, por exemplo), relativizado: um começa onde outro termina. A intervenção do capital, até esse nível de observação, parece puramente negativa: cada pedaço do ‘trabalhador coletivo’ se define por oposição aos outros. O trabalho, sob sua coação, é mediatamente abstratizado, pois a negação simples trama sua distribuição. O princípio da separação, intrinsecamente arbitrário, tende logo a procurar vez e motivações (técnicas, funcionais), sem atingi-las jamais totalmente.

256 Correlativamente, paralelamente, simultaneamente, o desenho passa por transformações equivalentes. Entre o “tema para reflexão” e a “representação normalizada”, elabora seus significantes. Descarna o objeto, divide seu corpo com seus traços. Para a divisão, compõe uma série de oposições: projeções verticais e horizontais, cheio e vazio, contínuo e tracejado, liso e hachurado, grosso e fino, geométrico e livre, volume e superfície, opaco e transparente, fechado e aberto... A seleção, homológica ou não, também nele jamais obtém plena motivação — é convencional e arbitrária. (É óbvio, junto ao desenho há outros instrumentos do comando, articulados semelhantemente, que não mencionamos.)

257 Esses dois movimentos — na verdade, esse movimento duplo — pouco a pouco sedimentam a organização atual do canteiro, socialmente absorvida e utilizada, que recebemos como se fosse inevitável herança. As duas séries de diferenciações, suas bases negativas, se invertem e insuflam nas tarefas, nas partes, nos componentes que determinam uma espécie de positividade. Conformadas por duas intervenções separadoras, viram unidades elementares de nossa prática, dotadas de quase evidência, de simulacro de substância própria, de ares de razão imanente (assim como o desenho separador produz os universais plásticos, cuja positividade, vimos no exemplo de Cézanne, é feita de vazio). [É como se fossem] Partes e componentes que se propõem hoje ‘naturalmente’ ao projeto, à produção: estrutura — paredes — revestimentos — pintura; concretar — levantar — cobrir — pintar etc. No mesmo passo em que são delimitadas, se estruturam em sequências e séries alternativas regulares (em sintagmas e paradigmas). Tais e tais tarefas e peças devem se suceder em certa ordem (exemplo, os transportes de concreto que discutimos), sendo que há possibilidade, em geral, de trocá-las por outras mais ou menos associadas e/ou equivalentes (substituição do carrinho por preparação no local, do guincho por esteiras etc.). Forçando a conhecida tese, diríamos que a produção do espaço se estrutura como linguagem. Mesmo sua linearidade (discutível) encontra par na sucessão inerente a essa manufatura. Observemos novamente, porém, que a ‘evidência’ das unidades que manipulamos é o resultado de duplo movimento separador orientado pelo capital — e nada mais.

Toda motivação é procurada a posteriori. Notemos ainda que o significado do signo (plástico) é um conceito, e não uma coisa imediatamente referida. Assim, a ordem de serviço propõe uma abstração: reencontramos aquela distância do canteiro que já apontamos ao comentar a realidade de papel do projetista, entre carço de receitas e limites do desastre.

258

[...] *a língua é uma forma e não uma substância*.²⁸

259

Afirmção que acusa nossa inclinação para substancializar a língua — como, em outro campo, substancializamos o valor (no ouro ou até na hora, esquecendo que a hora que institui o valor é hora abstrata, e não concreta, e que essa abstração é radicalmente absurda). E o mesmo se dá com a nossa organização do canteiro. Face a face, nos lados opostos da barra que os separa, o desenho e o canteiro abstratizado, expressões da separação, entram numa relação cujo motor é ela mesma, mas cujo condutor é a luta diária de classes. A ‘natureza’ do desenho, do canteiro, da técnica, da arquitetura não é responsável pelo que vemos: é o suporte material dessas relações. Que cada uma dessas ‘naturezas’ seja carregada, seja entranhada pelos vestígios dessas relações, realimentando-as em feedback, nada mais aceitável. Mas o que nelas é ocasionado não pode ser confundido com o movimento de seu conceito. Assim, cada termo da relação marca o oposto, mas sempre de fora, ou melhor, de dentro do vazio das separações. Um exemplo, evidentemente esquematizado. Um traço grosso = uma parede. Em certos locais (pias, sanitários), o material da parede (tijolos, pedras) é manchado, umedecido pelo trabalho (cozinhar, conservar o corpo). É necessário revestir: logo, uma equipe especializada se forma (quando antes o mesmo artesão bastava). Ora, esconder as manchas do trabalho, vimos, é coisa que se generaliza com outras funções (securizantes). A importância adquirida pela equipe de rebocadores de todo tipo leva ao seu registro pelo desenho: ao lado do traço grosso, o traço fino aparece. Introduzido o uso dos dois traços (separados os significantes), eles se espalham, levando o revestimento aonde é inútil, desvinculando-o de suas funções (sótãos, porões). Mas logo, com o formalismo contemporâneo exacerbado, com a espacialização do grafismo, com a separação mesmo dos significantes, os dois traços podem vir a ser tratados isoladamente (de novo, mas de maneira diferente), em elegante contraponto de traços duplos e simples. Na obra, bruto e revestido, aparente e liso são alternados, mas seguindo agora orientações exclusivamente plásticas. Ora, como essa redução de revestimentos pode propiciar uma agradável ‘lua de mel’ para o empreendedor

²⁸ Ibidem, p. 141.

(pois vende pelo preço de mercado, sem descontar o que economiza), ela fica logo bela — e o uso da alternância logo também se estende, acabando com a lua de mel. Mas, com isso, a técnica do revestimento muda — e, mesmo, a da maçonaria [alvenaria]. O que fica à vista tem de ser bem-feito (esconder que foi feito), e o revestimento tem de evitar sujar além de seus limites, o que leva a juntas, rebaixamentos etc. Paremos por aqui. A interação existe, mas, como já notamos, o que a dirige não é a assimilação (Piaget): é o trabalho da separação. O desenho registra o revestimento quando esse se faz tarefa separada; os traços separados ocasionam alterações práticas que acentuam a separação revestimento/não-revestimento, revestimento e suas funções, trabalhador do reboco e o da alvenaria. Diferenciadas as funções, diferenciam-se os significantes, e inversamente. Diferenciados os significantes, eles começam a ter caminhos próprios: o que mais afasta um edifício do século XIX de um atual é essa aparência crescente de folheado, de somatório, de puzzle. Sempre uma separação, um vazio provoca divisão no lado oposto.

260

A analogia poderia continuar: as solidariedades sintagmáticas [sintáticas] e as regularidades associativas (paradigmáticas) ultrapassam os limites da unidade e estruturam o campo todo do discurso;²⁹ do mesmo modo, há solidariedades espaciais ou de etapas inteiras da construção (estrutura, equipamento, vedação) que recordam as sintagmáticas [sintáticas] — como há grupos alternativos (de regras que sustentam a harmonia e o equilíbrio, de modelos estruturais) que recordam as possibilidades paradigmáticas gerais. Mas, de qualquer modo, a certo momento é preciso abandoná-la. Temos de reconhecer que a arbitrariedade (o correlato da diferença sistemática em linguística) não pode ser, sem mais, equiparada à violência (o correlato da separação conflitante no canteiro). A arbitrariedade em linguística é “diferencial”: sustenta oposições de elementos do mesmo peso. A violência institui desigualdades, explorações, domínios; nos dois lados da barra, o peso é diferente. Capital de um lado, trabalho do outro, desigualdade que se reflete no poder superior do desenho (e dos outros instrumentos do comando), figura do capital, ao talhar canteiro e ‘trabalhador coletivo’. Por isso, aliás, a ‘insignificância’ da fonética (diacrônica [evolução histórica da língua]) não tem paralelo no desenho: suas alterações são sempre significativas, acompanham as evoluções da luta de classes. Esconder essa quebra da analogia seria compactuar com a ocultação da violência que o desenho inclui.

²⁹ [NE] Na linguística de Saussure, sintagmas são sequências, cadeias ou combinações de elementos, e paradigmas são elementos de mesmo tipo.

261

Ora, essa quebra da analogia nos apoia, pois é esse peso diferente, essa dominância do lado dos significantes que põe a ponte simbólica entre desenho e valor. Pesar mais que o termo significado implica: abafá-lo, cobri-lo — mas deixando sempre um resto, um excesso ‘perpendicular’ —, impor-lhe a marca de sua redundância, homogeneizá-lo pela supremacia de sua constituição mongiana, violentá-lo, imprimir-lhe seus automatismos decorrentes do autismo feito da diferença de peso, dispersá-lo pela impossibilidade de pôr limite ao excesso, atravessar-lhe a carne como continente que inunda seu conteúdo... Pesar mais, no lado que pesa mais, implica cair em angústia diante do próprio inchamento, diante da ilusória infinitude do corpo-próprio. Em reação ambígua que reforça o que toma por suas leis constituintes na esperança de achar os contornos não históricos, supostamente “essenciais”, de um território para a aspiração de legitimidade autônoma e que oculte sua violência original. Implica a tragédia da separação — cujo modelo, a separação do corpo materno, Sami-Ali relaciona com o desenvolvimento da espacialidade de tipo euclidiano e com a aquisição da linguagem: separação desejada e recusada, inevitavelmente problemática, jamais fácil, deixando no homem a falha primeira da castração.³⁰ A realização do campo (corpo) próprio (irrealizável totalmente) é procurada no endurecimento das identificações e introjeções iniciais — campo negado por isso mesmo e feito, no ato, universal. Introjetada sua primeira imagem, o valor, o desenho não pode senão repeti-lo na desesperada tentativa de dizer-se a si mesmo, isto é, de desaparecer, já que é indicação, desenho para a produção. Fim, portanto, da analogia.

262

O ouro, suporte da moeda, pode ser visto como símbolo, mas é mais que signo. O desenho, que é essencialmente signo, tem menos problemas como rede simbólica; função que, sem dúvida, será sempre dependente, mas inevitável, já que a função principal não reclama mais que uma forma de tipo-zero. Dissemos antes: por poder ser qualquer, é único e totalitário esse desenho. Agora, como um dos símbolos do valor, vimos que esse seu papel é determinante de alguns de seus traços: é desenho do universal. Insistimos também em notar que, desenho separado, fruto da separação, não sai de si e, no produto, continua opaco e obtuso, folgado no corpo que reveste mesmo se procura motivações que o diluam. Mostramos então que, separado, não serve nem à criação, nem à produção, mas impõe-se como norma exterior. Podemos já precisar essa espécie de não adequação estrutural: como símbolo do valor, como ensaio de sua impossível encarnação, num movimento de denegação de sua ausência efetiva (absurda abstração) ou da ameaça de sua ausência (fim dessa absurda abstração), o desenho é feito fetiche. E,

³⁰ Cf. SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, 1974.

como fetiche, imobilizado, é usado como que para negar o que mostra, a cicatriz do valor — o que redetermina seus primeiros momentos.

263

Falamos de forma de tipo-zero. Mas logo evitamos a passagem direta, duvidosa, pelo conceito de ‘eficácia simbólica’: se o símbolo tem eficácia é porque objetiva um conceito eficaz. Se, em tese, o desenho pode ser qualquer desde que forme o ‘trabalhador coletivo’, esse ‘desde que’ traz uma sintaxe particular: o esquematismo geométrico desenvolvido sobre o axioma do espaço regular e homogêneo. Mas o esquematismo e a homogeneidade são determinações dependentes de uma função genérica do desenho: o ‘trabalhador coletivo’ não é procurado senão para a extração de mais-valor, e o aprimoramento do desenho visa a seu aumento. Por isso, se a sintaxe é particular, medida em relação ao campo das possibilidades do desenho, no interior de si mesma, é apropriada à universalidade do valor no nosso modo de produção. O instrumento revela o *para-o-que-serve*. A generalidade da função produz um instrumento compativelmente genérico. Como o valor a que serve tem escorregadia presença, apesar de ser o fundamento, o desenho-instrumento encarrega-se também (obrigatoriamente) de uma função simbólica. Tenta dar corpo ao valor. Ora, a organização da produção exprime o modo de produção e, em outro modo, será outra. O desenho que organiza a produção para a extração do mais-valor não é o mesmo que servirá a outros fins. Não é, portanto, o resultado de suspeita eterna racionalidade. É o que deve ser para o que serve. Mas aquilo a que serve, se procura encarnação que lhe dê credibilidade, não pode mostrar de onde vem, pois lá se levanta sobre a violência. Daí a contradição imanente a esse desenho: é desenho para a produção, mas, como a produção é processo de valorização do capital, o seu reticulado não deve exibir a produção ou, mais exatamente, a separação da produção. Denegação da possibilidade da ausência do valor como valor de troca, de sua transitoriedade, tentativa de sua encarnação; denegação, por outro lado, da violência e da separação em que se assenta — o desenho oscila entre o mostrar e o não mostrar próprios do fetiche.

264

[...] no conflito entre o peso da percepção indesejada e a força do desejo contrário chegou a um compromisso [...].³¹

³¹ FREUD, Fetichismo, [1927] 2014, p. 307.

Lusco-fusco entre lusco e fusco

265 O desenho é desenho para a produção — *para*, e não *da*. Não foi retirado dela como momento seu, como negação determinada. Ao contrário, a viola. Seria menos componente de técnica de produção que peça central de técnica de dominação, se houvesse como distingui-las. Uma ilustração, a nosso ver, modelar.

266 Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Robert Klein, Nikolaus Pevsner, Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Anthony Blunt, quase todos os historiadores da arte são unânimes em situar a cúpula de Santa Maria del Fiore (Florença) como o ponto em que a arquitetura gira na direção que é a nossa.³² Curiosamente, só Tafuri fala, e de passagem, do canteiro, apesar de a fonte comum a todos, Vasari, dele se ocupar longamente.³³ Ocultação de hábito.

267 Vasari, no seu entusiasmo por Brunelleschi, conta anedotas que propõe à imitação de seus leitores. A desordem aparente, o jeito descontínuo apoiam seu valor sintomático. Vejamos algumas delas.

268 A perspectiva (nosso desenho de então) já surge com dupla função. Por um lado, reduz a enorme obra a uma escala que permite o controle de todos os seus momentos e partes: código para a centralização, registro e memória para as ordens de serviço. Por outro [lado], [a perspectiva é uma] arma contra os operários que, impedidos de examinar o projeto, não podem mais colaborar inteligentemente, e [uma arma] contra os outros arquitetos. Para provar sua eficácia nessa função, Brunelleschi não hesita, por exemplo, em encenar doença, fazendo o detestado [Lorenzo] Ghiberti perder a direção da obra por desconhecer as manhas de seu desenho. A perspectiva entra na arquitetura e, imediatamente, se põe em guerra.

269 É conhecida a primeira experiência de Brunelleschi com a perspectiva. Desenha uma cena de Florença composta unicamente por edifícios (o batistério [Battistero di San Giovanni]). No lugar do céu aplica um espelho (a descrição do procedimento utilizado para chegar ao desenho não é muito clara nem em Manetti, seu primeiro biógrafo, nem em Vasari). No ponto correspondente ao de fuga, faz um pequeno orifício. Através dele, a cena é vista num segundo espelho colocado diante do desenho. Os dois planos são dispostos de tal maneira que a imagem do desenho no espelho é prolongada pelas imagens da paisagem urbana. Em particular, o céu de toda a imagem final, com o jogo dos dois espelhos, é o próprio céu de Florença.

32 TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, [1968] 1972; ZEVİ, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978; KLEIN, *A forma e o inteligível*, [1970] 1998; PEVSNER, *Panorama da arquitetura ocidental*, [1943] 2002; FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970; PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993; BLUNT, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, [1940] 2001.

33 VASARI, *Vidas dos artistas*, [1550] 2011.

A ilusão, garante Manetti, a todos maravilha.³⁴ Pergunta: é o real que Brunelleschi representa, ou, em vez [disso], conforma o real à representação? Onde termina o desenho? O que ilude, elide, nessa ilusão? Desde então, sutilmente, o desenho que trama infunde o que ‘representa’ com sua força discreta.

270 Outras anedotas nos aproximam mais do canteiro. Assim, diante de uma greve por aumento de salários (já extremamente diversificados), [Brunelleschi] importa operários não florentinos, conseguindo quebrá-la. E só aceita novamente os primeiros por salários inferiores aos que ocasionaram a greve (em outros termos, é feroz no zelo pelo mais-valor absoluto). Ou ainda: preocupado com a perda de tempo e energia, instala no alto da cúpula uma cantina (“fordizada”, na acepção de Gramsci), evitando que os operários desçam para comer, beber, se reunir e conversar (reconhecemos a meta: o mais-valor relativo).

271 Em outras obras, a volta ao antigo, totalmente despida de pretensões, literárias ou eruditas, é orientada com rigor. [O] Rigor não [é] arqueológico, mas [uma] imposição de seu molde aos trabalhadores acostumados em outra tradição, aberta a variações pessoais (ver, por exemplo, capiteis românicos e góticos). Dórico, jônico, coríntio, pouco importa e em cada caso sua aplicação muda; importa a destruição do saber anterior, das normas corporativistas.³⁵ A submissão dos trabalhadores passa por sua decomposição forçada. Estrutura modular (“a beleza é estrutura; a matéria, por sua natureza, informe”, [diz Marsilio] Ficino³⁶), regularidade das tramas ([basílica de] San Lorenzo, [basílica de] Santo Spirito, capela Pazzi; sua generalização, esboçada por Rossellino em Pienza, hoje sustenta nossos planos urbanísticos), repetição dos gestos do trabalho (o talhe uniforme da pedra, por exemplo, adotado desde o gótico para diminuir o valor do trabalho de cantaria, da mais poderosa corporação da construção³⁷): ignorância provocada e nova organização do canteiro, homogeneização espacial e centralização no valor. Na perspectiva, há duas constantes: centro e reticulação do espaço. A reticulação do espaço é o contraponto do centro; o trabalho esvaziado, em começo de abstratização [abstração], o do olho do mestre.

272 Retroprojeção de esquemas ainda não válidos? Não nos esqueçamos que quem financia o Duomo é a Arte della Lana. O que é? Causa principal

³⁴ Cf. KLEIN, Estudos sobre a perspectiva no Renascimento, [1963] 1998.

³⁵ Cf. TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, [1968] 1972, pp. 15–29.

³⁶ [NE] Não consegui achar esta citação literal, mas muitas passagens de sentido similar; cf. FICINO, Comentário do florentino Marsílio Ficino ao Banquete de Platão: sobre o Amor, [1469] 2008.

³⁷ Cf. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973.

da revolta dos *ciompi* (1378),³⁸ [a Arte della Lana] conhece e aplica com extrema brutalidade os princípios da manufatura.³⁹ No início do século XV, reconstituída a ‘normalidade’, há que reestimular o mercado e reacumular capitais em Florença. Desde o gótico, com as catedrais, sabe-se onde realizar essas metas: no canteiro. Operários consomem, mestres acumulam. Ora, a Arte della Lana tem a experiência da produção manufatureira de tecidos,⁴⁰ da exploração dos ‘unhas azuis’: a reorganização do canteiro encontra, por intermédio do mesmo empresário, modelo e estímulo. O trabalho, até então relativamente livre e autônomo, [é] enquadrado e disciplinado, [e] desliza em simplificação progressiva. Resultado: os salários, que haviam subido depois da peste negra, no meio do século seguinte caem à metade.⁴¹ E, logo, qualquer ensaio de organização operária sofre impiedosa perseguição.⁴² Instalação da manufatura no canteiro, separação do desenho para dominá-lo, ascensão do mais-valor (absoluto e relativo), homogeneização euclidiana do espaço, diferenciação social e artística final do arquiteto não são somente fenômenos contemporâneos. Como numa perspectiva, seu ponto de confluência é o Duomo, o novo centro de Florença. A única coisa que falta, a difração de tudo isso por um discurso ‘humanista’, não tarda: em breve, Alberti ocupa o vazio.

273

Deixemos Brunelleschi. A melhor demonstração de que o desenho serve à técnica de dominação nos é fornecida pelas inúmeras oposições aparentes que ele mantém com o canteiro. Façamos mais uma hipótese absurda: suponhamos uma manufatura ferida somente por algumas das manifestações da separação. E imaginemos um desenho que se limitasse à técnica de produção (o que não tem sentido, sabemos; além disso, o desenho que fosse exclusivamente parte da técnica de produção não seria desenho *para*, mas *da* produção — o que quer dizer: alterabilidade do projeto na produção; sua elaboração pelos produtores imediatos e, em parte, na produção; o desaparecimento do arquiteto, figurinha do capital). Tal desenho, em esquema, deveria seguir as seguintes orientações:

³⁸ Cf. MOLLAT & WOLFF, *Ongles bleus, jacques et ciompi: les révolutions populaires en Europe aux xvie et xve siècles*, 1970, pp. 143–166.

³⁹ Cf. GIMPEL, *A revolução industrial da Idade Média*, [1975] 1977, pp. 90–101 (subcapítulos: Os operários têxteis; Os operários da construção civil).

⁴⁰ Cf. MARX & ENGELS, *A ideologia alemã*, [1846] 2007, pp. 55 et seq. [NE] “A divisão do trabalho entre as diferentes cidades teve como consequência imediata o nascimento das manufaturas, os ramos de produção que ultrapassavam o âmbito do sistema corporativo. [...] A tecelagem foi a primeira e permaneceu sendo a manufatura mais importante” (ibidem, pp. 55–56).

⁴¹ Cf. JACCARD, *História social do trabalho*, [1960] 1974.

⁴² Cf. PIRENNE, *História econômica e social da Idade Média*, [1933] 1982, pp. 169–177 (subcapítulo “As cidades como centros econômicos e a alimentação urbana”).

1. do princípio da divisão das equipes de trabalho (que ocasionaria, por exemplo, várias descontinuidades formais a serem claramente respeitadas na obra);
2. do sentido da multiplicidade de normas (caso típico, o do sistema de medidas: poderia ser regular nas estruturas para facilitar e economizar fôrmas, armações e cálculo; modulado nos componentes produzidos fora do canteiro, como portas e caixilhos; mas fluido e não modulado no resto; a unidade de produção é o trabalhador de imprecisão intrínseca — raramente, fora etapas semelhantes às apontadas, a exatidão e a repetição convém);
3. do princípio da clareza construtiva (que facilitaria a produção pelo entendimento, a todo momento possível, do objeto a ser produzido; razão que levaria também à manutenção dos traços do trabalho, transformando cada obra num veículo pedagógico);
4. do princípio da prioridade das condições de trabalho (que visaria a segurança e a preservação do conhecimento).

274 {Um desenho que se limitasse à técnica de produção} Deveria, naturalmente, seguir mais outras orientações do mesmo gênero. Mas estas são suficientes para o que queremos mostrar no momento.}

275 Ora, é quase impossível encontrar desenho arquitetônico assim determinado. Um ou outro de Le Corbusier, alguns de Tatlin, os primeiros de Niemeyer talvez e, em geral, só parcialmente. Exceção: Gaudí, sempre marginalizado como bizarro pela arquitetura oficial.

276 Já discutimos alguns pares de oposições desenho/canteiro anteriormente: entre a heteronomia do canteiro e a aparência de autonomia que persegue o desenho; entre a sucessão dos trabalhos e a atemporalidade da harmonia e do equilíbrio prezados; entre a descontinuidade da produção e a totalidade fechada do partido; entre o modo manufactureiro de construir e as séries padronizadas; entre os volumes arquitetônicos e as equipes em induzida diáspora; entre o código do desenho e o trabalhador que a ele não tem acesso; entre a estereotipia das formas e a mão. Essas oposições caracterizam o desenho atual. Em vão procuraríamos vestígios de nossa hipótese absurda (supremacia da técnica de produção sobre a técnica de dominação); ou inexistem ou são totalmente absorvidos pelos contrários. Entretanto, é ela que arquitetos e técnicos, quando se metem a falar, afirmam como a que os inspira. Compreendemos: [como] criados dedicados, [arquitetos e técnicos] são dispensados de coerência.

277 O desenho não mostra facilmente o que é. Reconhecemos que é impelido, de começo, na direção da resistência. Sua função, pela enésima vez, é fornecer esqueleto em torno do qual possa se cristalizar o trabalho

separado: nasce, portanto, como seu inverso. Mas, sob a aparência de vínculo, na verdade agrava a separação por ser separado. O que o desenhista denega, insistindo na aparência — sublinha, se paramenta. Sem maiores hesitações: confusamente percebe que, desenhando, já cumpriu seu dever principal. Existe, logo pensa (no lugar dos que domina). Os desenvolvimentos seguintes necessários ao bom andamento da produção, as microscópicas subdivisões, estão potencialmente contidos no ato mesmo de sua constituição, no destino que a venda da força de trabalho lhe atribui: impedir autodeterminação. A alienação econômica da força de trabalho sofre remate definitivo com a acefalia em que arquitetos e técnicos a confinam; o resto vem como corolário ‘espontâneo’ — quase. E é o que não poderia ser revelado de cara, essa castração que bisca a primeira. Mas, malgrado a insistência, o desenho obrigatoriamente mostra o que é esticando o próprio impulso da inversão, no desenrolar dos trejeitos harmônicos assim azedados, na exasperação da máscara que ganha translucidez. A totalidade enfatizada não é totalização em processo jamais concluído — é a mentira do se paramentar dizendo a verdade, foz do mentar separação, mal mentir não separação do qual não se livra, força chata das coisas. A ferida que ajuda a afundar, fica nela atestada.

278 Vamos recordar, antes de terminar. Há dupla paramentação: a do projetista e a do desenho. Deixaremos de lado a do projetista, assunto triste de uma tristeza triste demais. Uma observação, entretanto: seu protótipo é Michelangelo (apesar de ter sempre tentado desabusar seus fiéis). “Vossa função é talhar a pedra, trabalhar a madeira, erguer as paredes. Fazer vosso ofício e executar as minhas ordens. Quanto a saber o que tenho na cabeça, vós não o sabereis jamais — isso seria contrário à minha dignidade”, [Michelangelo] declara aos operários hostis à sua direção no canteiro de São Pedro, em 1551. E, numa discussão com o papa Marcelo II, acrescenta, em 1555:

279 Eu não sou e não quero ser obrigado, por nenhum preço, a dizer nem a Vossa Senhoria, nem a ninguém, o que eu devo e quero fazer. Vosso papel é juntar dinheiro e fiscalizar roubalheiras. Quanto ao plano, eu vos peço deixar a mim o cuidado.⁴³

280 Também não discutiremos aqui como, em contrapartida, toda a obra de Michelangelo gravita com centro na marca sofrida da separação, da castração. (Percorrer longamente, ‘flutuamente’, a Pietà de Rodanini — 1555–1564 — e ver.) Sua indiscutível dignidade ainda não é paramento,

⁴³ MARNAT, Michel-Ange: *une vie*, 1974, pp. 240–241.

mas parte autêntica da amarga e contraditória resposta ao trágico acordar do nosso tempo...

281 Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura
però non mi destar, deh, parla basso.⁴⁴

282 ...hoje decrépito. Quatrocentos anos depois, o quadro é o seguinte:

283 O que ressalta de todas as análises feitas e das entrevistas [com arquitetos] é, de maneira massiva e espetacular, eu diria mesmo exibida, a importância do sentimento de impotência.⁴⁵

284 Da tragédia ao melodrama, da dor ao medo, do pudor em se ver erigido em 'divino' à reivindicação de respeito por esse métier feito em tartufarias mal escondidas. Impotência é o que sentem. Mas como não senti-la, se sua prepotência, seu poder são feitos da interrupção de muito abraço engatilhado? Se é do vazio do outro que esperam ganhar plenitude? Se a má-fé, cem anos depois de Marx, não cabe mais no álbi da inconsciência ou da ideologia, e sua única saída passa pelo autoritarismo?

285 Deixemos de lado os sórdidos paramentos do projetista. Conhecemos os paramentos do desenho. Cada princípio de nossa hipótese absurda recebe resposta em contramão. Encontramos:

1. formas sintéticas e homogêneas para o que é extrema divisão;
2. unicidade de critérios, imposição de regularidade, exatidão e repetição em todos os níveis;
3. quase total ausência de clareza construtiva, etapas e funções confundidas;
4. nenhuma preocupação com as condições de trabalho: a hegemonia da produção requer que a prioridade aparente seja dada ao produto;
5. nenhuma preocupação formadora: não é o operário capaz que conta, mas o capaz de ser dominado — para o que a formação útil pode ser negativa.

286 Se a fala dos arquitetos expõe incoerência com sua prática, seu desenho não [expõe incoerência]. Desde que o processo de produção movimenta simultaneamente o processo de valorização do capital, é sendo como é que

44 MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 1975, G 267. n. 247.

45 LUGASSY, *Caractéristiques psychologiques et idéologiques des architectes*, 1973, p. 3.

lhe corresponde. (A explicação mais aprofundada dessa conveniência tem de ser feita a partir de duas análises da construção que não desenvolvemos neste texto: a da economia política e a da semiologia. O que segue é só uma nota final.)

287 Fundamentamente, o desenho é instrumento de quem não espera a participação lúcida do operário, mesmo se o canteiro não a dispensa. Não espera porque não quer e não pode; ou [caso contrário,] não serviria ao capital. Na sua essência, portanto, é forma de direção de energias e habilidades, tomadas, a priori, como imbecis. A meta dessas extravagâncias, sabemos, é provocar dispersão, separação. Ora, o desenho está lá, na frente do projetista — e, se está lá, é porque as energias dispersas que dirige são imbecis. Rápido giro. Provocador de dispersão, o desenho faz ver, a quem o faz, a meta como realidade efetiva. E, daí em diante, o que aparece do outro lado através de seu filtro (que é só o que conhece o projetista) tem semelhança com formigueiro de formigas atabalhoadas sem cabeça. Com o que o desejo do capitalista entra em prazerosa alucinação: caos na terra, aguardando sua lei, sua contenção, seu empastamento.

288 Ver-se é impraticável — ou só [é praticável] indiretamente. O desenho é bomba para separação, e é o que não nos pode deixar ver. Onde vemos o desenho fora dele? Não na obra pronta em que se reconstrói e continua em si. Seu verdadeiro espelho é a massa informe dos trabalhadores castrados, em cuja direção os raios da visão que orienta divergem, já que é massa dispersa. Ora, se divergem, no sentido inverso, convergem. No pólo da convergência, sua lente, que assim só pode ser una e coesa, [é] fonte do fogo de pentecostes que cria o ‘trabalhador coletivo’. Simples. A trapaça foi feita antes, no momento da compra da força de trabalho. Compra-se força, habilidade — e a parte da cabeça necessária ao bom funcionamento motor, mas não o resto, que tem de ficar do lado de fora do tapume. Instituída a oligofrenia, aparece o desenho, e, se está lá, na frente do projetista...

289 Assim, desenho = uno, coeso. Ou seja, enquadramento, harmonização e tudo o mais que estudamos. Seu desacordo aparente com o canteiro surge de sua própria situação, inevitavelmente: de fato, é acordo. Mas, se o giro é rápido, a imagem, fascinante, o raciocínio, simples (à altura dos arquitetos), sobra a trapaça. E uma essência que nela estabelece raiz fica um pouco estremecida. O projetista, então, de duas, uma: ou muda a essência (hipótese em que perde o *imprimatur*⁴⁶ do capitalista), ou repisa, repete, retoma a estremecida até... até que o repisar, o repetir, o retomar a denuncie sem mais perdão.

⁴⁶ [NE] *Imprimatur* significa licença, autorização, aprovação.

Posfácio

290 Este texto não teve prefácio: seria redundância introduzir uma introdução. Nem [teve] apresentação: não há conveniência (de tipo diverso) em comprometer alguém com ele. Nem [teve] dedicatória: os que a merecem, meus dois companheiros de arquitetura, sabem que a eles caberia, em outra hora.⁴⁷ O registro de sua presença deixei para o plural do ‘nós’ — que me agrada também por seu ar mofento. Creio que gostaríamos, os três, de ainda oferecê-lo aos trabalhadores da construção, não o tivesse eu tornado tão obtuso e banguela.

291 Mas, à guisa de fecho e marcando que não é texto acabado, reabro sem ter finalizado — e me calo em gancho, atirando algumas provocações lá no nó em que seu tema toma forma, nó que já podemos começar a construir.

1. Michelangelo. (Pietà de Rondanini) Cristo — de quem a vida foi tirada — e a Mãe: dois corpos. Em seguida, do ombro da Mãe sai o novo corpo de Cristo: dois feitos de um, um que é dois, dois procurando um. Sobra, pendente, o braço cortado do primeiro corpo.
2. Palladio. A fenda da simetria, produtora do fantasma do todo, vinco de inversão, grita a elipse da castração.
3. Rafael. O ponto da fuga comanda o debate dos sábios.⁴⁸ Furo, vórtice, vácuo. Cézanne o elimina — multiplicando.
4. [Antonio da] Correggio. Corrige, isto é, tapeia. Põe o ponto da fuga no centro do céu, tampa com nuvens, espalha anjinhos nos bordos — todo bordo é ávido de carne macia. O fetichista denega com meias.
5. [Donato] Bramante. No centro do mundo, o Vaticano. No centro do Vaticano, o altar. No centro do altar, a hóstia. “Tomai, isto é o meu corpo” (Marcos, 14, 22). É que lá se cruzam as fendas da simetria.
6. [Gian Lorenzo] Bernini. Abre a colunata em duas pernas. No meio, um obelisco. No eixo que une altar e obelisco, da janela, o papa ergue o dedo: “Em nome do pai...”
7. [Jacopo] Sansovino (praça de São Marcos). As diferentes espessuras das paredes — cortes — servem de pretexto para cornijas. Laços: um enorme cordão amarrando a enorme colunata — e dividem na vertical para juntar na horizontal. Ritmo: cesura.
8. Michelangelo. Na biblioteca de Florença cava vales para colunas que nada sustentam.

47 [NE] Ferro se refere a Flávio Império e Rodrigo Lefevre.

48 [NE] Com a expressão “debate dos sábios”, Ferro se refere ao quadro *Scuola di Atene* (Escola de Atenas), pintado por Rafael de 1509 a 1511.

292 No Juízo Final, Cristo separa uns dos outros: o espaço se aplaina na dor. Os condenados entram na terra, os chamados saem, como condenados. No canto oposto às serpentes — neutralizadas pela visão da serpente da lei do Pai —, Amã trai a iconografia: em vez da força, crucificado num cepo. Lapsus. Na outra extremidade, Judite corta a cabeça de Holofernes, Davi a de Golias.

293 9. Michelangelo. Da porta ao Juízo, percorre a Bíblia ao contrário: Noé, Dilúvio, Sacrifício de Caim e Abel, Pecado e Expulsão do Paraíso, Eva, Adão, Gênese. Entre a Separação da Luz e das Trevas e o Juízo Final — como é lógico, anterior à Gênese — Jonas, o que foi comido pela baleia, o que voltou ao ventre, em postura que avança na curvatura inversa da abóbada, olhar horrorizado posto na Separação.

* * *

Pour finir encore¹

67 Talvez seja a própria simplicidade do caso que os deixa desconcertados [...].
Talvez o mistério seja um pouco óbvio demais [...].²

68 A ausência de objetivação mecânica na manufatura, do aparelhamento cuja aparência sugere à nossa credulidade o rigor da razão, num tempo em que a razão foi feita adequação de meios a fim, sem julgamento do fim,³ não facilita a confusão entre técnica de dominação e técnica de produção.⁴ O arbitrário do comando e a exploração tendem a transparecer, ao contrário do que se passa na indústria. O rosto frio do maquinário não pode iludir lá onde os meios de produção são de carne. Os estudos sobre a construção muito facilmente esquecem essa particularidade que a marca. Como explicar de outro modo o que dissemos sobre as equipes, em particular sobre as equipes ‘por tarefa’ ou, ainda, a instabilidade sem tréguas nesse setor que, teoricamente, deveria buscar estabilidade e acúmulo de experiência? Os obstáculos ao aprofundamento do saber para a produção só podem ser interpretados como sintomas da emergência temida e sempre iminente do conflito entre a imagem da técnica de produção e as correntes polimórficas da técnica de dominação. Ainda uma vez: no canteiro, são homens que carregam os gestos e procedimentos, gravados por contínuo exercício coletivo, que compõem o núcleo do trabalho. Poderíamos esperar que a prática depositada nessas equipes, nesses operários, fosse cuidadosamente resguardada. Mas o que observamos é a sua sistemática corrosão. Curiosamente, para subsistir, essa reserva de domínio formal do capital,⁵ para vencer sua fragilidade crônica, deve continuamente enfraquecer os que a sustêm.

69 A corrosão da prática depositada na força de trabalho da construção, entretanto, não pode chegar a rompê-la totalmente. A defesa, mesmo mórbida, sabe que será inútil desembocar no suicídio. Ora, o controle direto do corpo e de seus movimentos, a separação física, apesar de comporem os meios privilegiados para a exploração, são insuficientes para garantir a segurança (o ideal seria a convivência) desejada. Portanto, se a submissão total é inviável, mas o gesto submisso indispensável, por que não tentar uma lobotomia um pouco menos grosseira, uma afemia operária sem laringo-

1 [NE] *Pour finir encore* é o título de uma peça de Samuel Beckett, escrita em francês e depois traduzida pelo próprio Beckett para o inglês como *For to End Yet Again*.

2 POE, A carta roubada, [1845] 1999, p. 65.

3 Cf. ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985.

4 Cf. GORZ, *Técnica, técnicos e luta de classes*, [1971] 2001.

5 [NE] A expressão “domínio formal do capital” remete à diferença entre subsunção formal e subsunção real do trabalho, que, apoiado em Marx, Ferro desenvolve mais detalhadamente em outros textos, como por exemplo “Concrete as weapon” (2018).

tomia?⁶ Caminhos mais insinuantes, menos esperados, mas talvez mais persistentes. Instalar hiatos diáfanos, cesuras quase elegantes... São conhecidos os instrumentos adequados para talhar tão manhosamente: são os do gosto, da harmonia, da linguagem. Para esquizoidar uma cabeça, dar-lhe forma de cebola, romper ligamentos, nada melhor que a injeção de seu mistério serviçal: afinal, toda teofania paralisa, fulmina as reivindicações de entendimento. “Acaso pode alguém entender o estender-se das nuvens, e os trovões do seu pavilhão?”⁷

70 Falaremos mais dessas coisas. Mas adiantemos alguns exemplos: primeiro, um comentário sobre o revestimento.⁸

71 Os materiais são o chão da produção, o receptáculo do trabalho transformador. A produção os transfigura, mas guarda também algumas de suas características, as fundamentais sobretudo, como nota Marx desde os *Manuscritos* de 1844: “O produto é, sim, somente o resumo (*Resumé*) da atividade, da produção”.⁹ O que [os materiais] são transpira na obra que os inclui. Neles, na sua aplicação, a obra conta sua história.

72 Ora, a maioria dos materiais de revestimento é dispensável, se o critério for a economia de meios ou a funcionalidade imediata. Constituiria trabalho inutilizado se não fosse ‘produtivo’ de vários resultados interessantes (outros que o puro resultado econômico; sabemos que são essenciais para a forma-tesouro do espaço produzido, como valor concentrado em objeto arredo ao uso: tesouro é o que não é usado, não ‘se’ usa ou tem uso contrariado, como, por exemplo, a boa residência burguesa).

73 O que são esses materiais? Fruto de produção áspera como qualquer outra em nosso sistema, trabalho duro coalhado abundantemente em mercadoria, mas de valor de uso escorregadio. Esse tipo de produção, frequente em países subdesenvolvidos, espelha com crueza a indiferença pela utilidade urgente e a estima exclusiva pelo trabalho como trabalho social médio, como valor (de troca), típicas do capital. Nele, o capital quase se mostra como é, fornicador em permanente parto de filhos que engole, semeados por pais que aniquila. Sem finalidade próxima reconhecida, o trabalho aí resvala para a pura quantidade pela qual, de qualquer modo, sua qualidade é sempre orientada. Sua vacuidade tendencial encontra eco adequado na

⁶ [NE] Enquanto a lobotomia afeta a capacidade de pensar, *afemia* é uma afasia (perda da capacidade de falar) em que o pensamento está intacto. Considerando que laringotomia é uma incisão na laringe (que também faz perder a fala), entendo a metáfora como indicação de calar os operários sem usar de violência direta, para que suas habilidades mentais e físicas não sejam afetadas.

⁷ Bíblia, Jó, 36, 29.

⁸ [NE] Resumo tirado de outro texto, escrito em 1968, sobre a “Casa popular” [reeditado na coletânea *Arquitetura e trabalho livre* sob o título “A produção da casa no Brasil”].

⁹ MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, [1844] 2004, p. 82.

aparvalhada indecisão do consumidor, a ciscar motivações para o aleatório nas banalidades do pseudogosto.

74 Contraditoriamente, o revestimento de núcleo anêmico, consumido aparentemente por delicadezas de aparência, na obra nada conta como aparência: a motivação eficaz para seu uso vem de sua essência. É que, o trabalho coalhado nesse parasita, quase ‘tipo ideal’ da não concordância entre trabalho ‘produtivo’¹⁰ e utilidade (cujo conceito, não por azar, anda em crise universitária), será nela empregado com a precisão e a fineza dos movimentos inconscientes. Fará máscara. Tudo se passa como se fosse questão de gosto. Mas que gosto? O gosto hoje está morto, não há mais subjetividade solta que o sustente e sua elasticidade semântica sublinha sua função substitutiva.¹¹ Tudo se passa como se fosse questão de gosto, mas é questão de segurança e de ocultação.

75 Por baixo do revestimento há concreto, colunas, lajes, vigas, tubulações. Há alguma lógica, mesmo se deformada, como veremos. Há, pelo menos, indicações de compromisso com a estática, com a resistência dos materiais. E mais: há marcas precisas do trabalho necessário, do empenho, do esforço, da habilidade do operário. Ele fica obrigatoriamente no que faz: mão, inteligência, sensibilidade, ainda que contidas, deixam traços — a menos que, como nas histórias de crime, sejam apagados. Triste história dos objetos-mercadoria, principalmente dos de luxo: ora há frustração porque o valor não toma corpo, ora a presença inquietante do trabalho concreto, outra face da abstração que funda o valor, impede atribuir-lhe transcendência purificadora. O mistério, jogado sempre sobre sua natureza pelos que querem denegar sua indignidade original, pode sumir se a bruma do revestimento for levantada. Por baixo do revestimento, a obra revela o trabalho em colaboração, o trabalho não transubstanciado completamente ainda, gravado no que aspira à sua total transubstanciação. Muito da plástica perturbadora de Le Corbusier decorre da franqueza com que o concreto deixado aparente registra os azares da matéria resistente amoldada pelo trabalhador coletivo.

76 Ora, o revestimento não pode ser questão de gosto, mas é comum a todas as casas da burguesia e da pequena burguesia. Esse componente homogeneizador, em princípio desnecessário, não é suprimido como fariam com a vida privada, se pudessem, os que procuram a distinção social.¹² Sua variação superficial (ambiguidade gostosa) é pobre, feita dos difusos inter-

¹⁰ [NE] Trabalho produtivo, no capitalismo, é (somente) o trabalho de que o capital extrai mais-valor, não importando se é ele é útil, inútil ou até pernicioso para a (re)produção da vida; cf. Marx, *Teorias da mais-valia*, [1862–1863] 1980.

¹¹ Cf. ADORNO, O fetichismo na música e a regressão da audição, [1938] 1991, p. 79.

¹² Cf. VEBLEN, *A teoria da classe ociosa*, [1899] 1983.

valos que distinguem a massa corrida do reboco médio, o artesanal da contrafação industrial ao passarmos de camada a camada social. As semelhanças que aproximam todos os revestimentos são mais pregnantes que as oscilações que os afastam uns dos outros. Não servem, portanto, à magnificência do tesouro apropriado e a expor que é a casa não operária, sempre ávida de distâncias. Logo, devem corresponder ao que é fundamental nas casas da burguesia e da pequena burguesia: à forma de produção desse tesouro, à produção da forma desse tesouro, à produção da forma-tesouro.

77 A mercadoria, para manter a face, esconde o que é e empresta o que não é. Esconde as relações de produção de que é fruto, intermediária e expressão, e põe as relações como epifenômeno de sua movimentação que finge autônoma. O valor, o trabalho social genérico, consta no seu discurso como propriedade intrínseca, virtude endógena. A própria linguagem, dada a largueza com que espalha sujeitos, induz essas trocas: sem resistências, podemos transpor a mercadoria em sujeito, como fizemos. ‘Bizarros caprichos’, mas com a imprescindível função de alimentar as fabulações mantenedoras da ideologia (sem dominante, como quer [Roland] Barthes). A falsa a-historicidade da forma-mercadoria também nesses caprichos encontra penetrantes aliados. Proporcionalmente à perdição do sistema, introduzimos na forma da mercadoria contorções para não mostrar que é produto de trabalho humano, para negar que é efeito e não causa. Perseguimos a máscara dos objetos naturais, de resultado de processos exclusivamente automáticos, de elementos de uma série plástica qualquer em transe de harmonia.¹³ ‘Argúcias teológicas’. Tentamos afastar desses supostos descendentes de sobre-humana tecnologia o desmascaramento, sobretudo se, grandes tesouros, não podem compor um desses ângulos sem sol dos luxuosos apartamentos descritos por Benjamin, próprios para abrigar cadáveres.¹⁴ Sob o sol, sua pele não deve sugerir homens na vizinhança.

78 Por trás do revestimento, vimos, há sinais embaraçosos de sua [dos homens] indubitável presença. Mesmo diluído e atabalhado, o registro das mãos dos operários incomoda à periclitante paz do consumidor, cria problemas de consciência, levanta perguntas a respeito dos anônimos e repelidos autores do tesouro apropriado. E isso é daninho para o sistema. Num tempo em que as coisas definem os possuidores, deixar aparecer que

13 Cf. BAUDRILLARD, *O espelho da produção*, [1973] 1976.

14 Cf. BENJAMIN, *Rua de mão única*, [1928] 1987.

[EN] “O interior burguês dos anos [18]60 até [18]90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balastrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. [...] A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver” (ibidem, p. 15).

as coisas encobrem relações de exploração e violência é subverter a ordem. Há que apagar o trabalho revelador; mas, como para isso é necessário trabalho, nada melhor do que trabalhar com trabalho esvaziado. Como o vazio tem parentesco com o gratuito, o roubo ricocheteia e cai em justa posse. A casca impessoal não entrava a apropriação despreocupada. O desrespeito pelo trabalho concreto na produção dos materiais de revestimento serve à respeitabilidade da propriedade. A palavra mesma já diz: revestir, cobrir o que está completo, mascarar. Ou a outra, *acabamento*, com suas fúnebres associações, a recordar a hora morta que no capital sempre suga a hora viva. O revestimento que fantasia cada classe com cenário para suas aspirações emprestadas é o mesmo que encobre as marcas do esbulho [retirada da posse] que fundamenta a mascarada: a expropriação do produto da força de trabalho alienada.

79

Mas, dissemos, a razão eficaz para o uso dos materiais de revestimento não está na sua aparência, e sim na sua essência. Por uma reviravolta traiçoeira, a máscara mostra mais do que esconde: mostrando-se, revela, já que revela a máscara que é a face oculta do sistema. Todo o seu segredo é fazer do trabalho concreto trabalho abstrato, da hora sempre nova, hora do mesmo.¹⁵ O impulso geral do sistema no sentido da desqualificação do trabalho quer, entre outras coisas, dar ao seu absurdo princípio uma ilusória tangibilidade. Reduzir a maior parte do trabalho à dispensa de energia não diferenciada é aproximá-lo, por vacuidade ou universalidade, da aberrante abstração da hora social média. Na indústria, esse impulso pode iludir-se com alguma facilidade. Mas, no canteiro, o fundamento subjetivo da produção não deixa adormecer a percepção de seu delírio. A técnica simples da construção requer ainda em demasia a mão hábil, impede a crença agradável na ficção. Daí, contraditoriamente, o valor atribuído ao mais trágico dos operários da construção, aquele cujo inelutável destino é apagá-lo [o trabalho], ser um [trabalho] como se não fosse. Sua mão treinada, leve pela carga de muita sabedoria, acaricia até o polimento a superfície em que desaparece. Se reaparece, é como imagem virtual no espelho feito da lisura em que ficou. Nos casos ideais, lustra até um ponto em que mais um gesto faz mancha, mácula. Realiza o protótipo de si mesmo se de qualquer vestígio de sua presença fizer sujeira. Por habilidade refinada, joga sobre

¹⁵ [NE] Marx usa os conceitos de trabalho concreto e abstrato para distinguir entre a atividade de trabalho como tal — que é sempre concreta, particular, específica, feita por um ser humano de carne e osso — e sua característica como fonte de valor. Cabe atentar que trabalho *abstrato* não é, na linguagem de Marx, o mesmo que trabalho *alienado*. Esses dois conceitos pertencem a categorias diferentes. A alienação descreve uma condição do trabalho concreto (ele é alienado ou não); a abstração designa uma dimensão do trabalho sob o capital (ele é, ao mesmo tempo, abstrato e concreto). É claro que, como o capital está interessado apenas na dimensão abstrata do trabalho, seu comando leva a processos de produção em que o trabalho concreto é, de fato, cada vez mais alienado.

si a abjeção que limpa a consciência de quem viola. Superfície desinfetada, mão auto-amputada, opróbrio autogerado, hora de desrealização: valor na glória de sua quase encarnação. O mais trágico dos operários da construção é o oficial do revestimento.

80 A possibilidade de revolta é mais atual quando a violência não consegue escorregar sem atritos para debaixo do manto sempre duvidoso da normalidade. Por isso, na obra, cuja essência é rebelde à sua dissolução, as atitudes autoritárias ainda compatíveis com a operacionalidade são constantemente exploradas para a manutenção da hierarquia e para que entre ser e parecer as difrações cresçam até a inversão. É o que motiva, em parte, o revestimento, já sabemos. Mais alguns exemplos — de início, um de hierarquização forçada.

81 O desenho para o canteiro — ‘técnico’, como dizem — poderia empregar diferentes códigos. (Não discutiremos aqui suas origens históricas e epistemológicas eminentemente capitalistas.) Não é evidente que o habitualmente utilizado seja o melhor, se o julgarmos pelos critérios da eficácia produtiva imediata: reduz o espaço a planos cuja escolha não pode evitar o arbitrário e a confusão de leitura; emprega referências mongeanas de difícil aplicação no canteiro; confunde na simultaneidade da representação a sucessão das etapas; seu sistema métrico e ortogonal não se adapta a vários materiais e formas, etc. Entretanto, uma de suas funções é segregar — o que ajuda a explicar sua manutenção. Código é coisa de comunicação, mas também de exclusão. Seu uso lembra inevitavelmente a guerra, e o inimigo é o excluído. Uma das camadas do privilégio de arquitetos e engenheiros provém do fato de que guardam a totalidade das informações e ordens que são codificadas. Algumas são orientadas para a produção exterior e não chegam ao canteiro senão sob a forma de componentes acabados. O mestre, desse modo, tem menos informações que arquitetos e engenheiros, mas mais que todos os outros no canteiro e, se não é a fonte das ordens, é seu portador principal. E a posse das chaves para qualquer decodificação é a garantia ‘intelectual’ para sua posição. A partir dele, em desdobramentos afuniladores, as informações descem empobrecidas, o código perde generalidade, e, em degradações sucessivas, atinge os baixos da produção. O servente já recebe ordens só orais — sua não participação radical no campo do código assinala sua dependência e inferioridade. Ora, é sabido, mesmo pelos organizadores da produção, que a ‘democratização’ da informação contribui para eliminar várias dificuldades de coordenação do trabalho. Mas, no canteiro, há conflito frequente entre o aprofundamento da dominação e o acréscimo da exploração. Mesmo se a finalidade da dominação é a exploração.

82 Entretanto, importantes resultados foram obtidos. Primeiro, a verificação ‘empírica’ de que os homens são desiguais: há que haver os que sabem e podem para comandar os que não sabem e... se danam. Em seguida, a marginalização informativa crescente de cima para baixo em relação ao conjunto da obra, inversa da participação material, repisando a separação entre pensar e fazer, dá apoio ao movimento de desqualificação do trabalho na construção. As medidas oficiais de redução dos perfis de qualificação no setor acompanham, reconhecidas, essas tendências. Do que resulta, em retorno, outra justificativa para a seleção informativa. Não é por nada que a cibernética serve tão direitinho aos nossos tempos.

83 Outro exemplo, agora de inversão útil entre ser e parecer. Por uma série de causas (algumas das quais encontraremos mais tarde), o desenho de arquitetura foi levado, gradualmente, a adotar um conjunto de trejeitos pouco adaptado à forma manufatureira de produção. Lembremos, rapidamente, da precisão reclamada da mão e de seus toscos instrumentos para a reprodução das figuras geometrizadas, da permanente distorção que há que imprimir nos materiais e na técnica de sua utilização etc. Ou, ainda, dos volumes, de cujo jogo sábio, dizem os sábios, é feita a arquitetura.

84 Para obter um desses volumes é necessário somar a atividade de equipes diversas — e vimos que a técnica de dominação implica que tal soma seja indireta, mediada. É necessário confundir na mesma forma o trabalho explodido em miniespecializações, em habilidades divergentes. É necessário reunir no mesmo objetivo anêmico o que é separado por meses no cronograma dos serviços. É necessário fazer com que a sucessão estrutural desemboque na atemporalidade da forma fechada. É necessário fazer da descontinuidade de produção o andaime da aparência una; da ruptura, da separação, o sustento do simples. Há mais, veremos depois. Mas é já evidente que os volumes continuam a missão do revestimento: negação do trabalho concreto; negação paralela à que o transubstancia em trabalho abstrato. A pregnância dos efeitos visuais dos volumes conota vínculos que só a autoridade e a hierarquia introduzem no canteiro, e o faz deixando crer que são manifestações de forças imanentes. Em uma palavra, [os volumes] figuram o inverso da prática cotidiana dos canteiros.

85 Volumes, rigor geométrico, sistema de medidas (e a lista é bem mais aberta) têm, entretanto, outro efeito que nos importa mais agora: afastam o trabalhador do que faz. Não para que se apoie em alguma perspectiva crítica, mas para que se perca um pouco mais. Na heterogeneidade técnica do canteiro, onde os laços imediatos entre trabalhadores são fracos e laterais (não estamos falando dos laços de classe), esse estranhamento do produto é fator de peso para a decomposição de seu produtor imediato. A complexidade e a dimensão da aparelhagem mecânica, em geral, associadas

à divisão extrema do trabalho, são suficientes para garantir esse estranhamento nos setores industrializados. Na manufatura da construção, se há divisão também, a ausência da opaca mediação mecânica obriga a mediação arquitetônica a engendrar outras distâncias. 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. O que é essencial para a direção, apesar, outra vez, dos arrepios na produtividade. No fundo, deveria ser reconhecido: é para protegê-la [a direção] que esses cuidados são tomados. Se a aparência nega o ser, é para preservá-lo.

86 Entretanto, se afinarmos um pouco mais nossa atenção, escaparemos da esquematização dualista. Sem dúvida, a denegação do canteiro, que manifestam revestimento e volume (e muito mais [coisas o manifestam], veremos), tem resultados importantes mesmo então. Assim, ao estranhamento dos operários em relação ao seu produto corresponde uma reviravolta não desprezível do lado dos projetistas. A denegação formal, reprimindo a percepção da própria responsabilidade nos autores da violência separadora que estrutura a manufatura, permite *quand même* [ainda assim] o trato consciente com suas consequências operativas; trato desse modo descarregado das tensões antagônicas que aquela percepção geraria se não fosse reprimida.¹⁶ Volume e revestimento negam a produção assentada na separação — que assim pode ‘tranquilamente’ continuar a dominar. O discurso edulcorado dos arquitetos contém menos má-fé do que poderíamos suspeitar.

87 Mas a denegação tem funções menos indiretas, e que introduzem abertura para o simbólico e um terceiro termo no esquema. Como caminho para a demonstração, adotemos o modelo dito ‘por absurdo’: que se imagine o inverso de nossos parâmetros, uma estética da separação que deixaria o corpo produtivo soltar-se nas suas atuais divergências (um Fernand Léger cubista sem a mania de simetria). Sabemos que a forma-mercadoria do produto estaria comprometida. Faltaria a amarração autoritária que compõe o trabalhador coletivo. Mas há mais.

88 Esse tipo de estética, curiosamente, só foi roçada nas épocas ‘heroicas’ da arquitetura moderna, como em [Vladimir] Tatlin ou no Cassino da Pampulha, de [Oscar] Niemeyer, por exemplo. Só roçada e logo abandonada. Porque, se tal estética respeitasse rigorosamente seu princípio (a pura separação), desapareceriam, necessariamente, os conflitos, as superposições entre equipes e áreas de trabalho diferenciadas. A ‘obra’ (de difícil visuali-

¹⁶ Cf. FREUD, A negação, [1925] 2016.

zação para nós) seria, num primeiro tempo, justaposição do separado, sem a cobertura das categorias totalizantes (harmonia, simetria, jogo de volumes, partido etc.). A radicalização da separação faria do projeto uma série de decisões sucessivas, contemporâneas de cada intervenção livre. Como cada parcela se manifestaria em sua autonomia completa, não haveria razões para o desencontro. Afinal, o separado simplesmente não se encontra — ou não seria separado. Num segundo tempo — corolário fundamental — haveria tendência para o desenvolvimento do diálogo, para a troca horizontal, para a superação da separação e das relações de produção que a sustentam. E, se lembrarmos que a oligofrenia operária é tara do sistema, e não dos operários, é evidente que os dois tempos fariam um só. A estética da separação prepararia o terreno para uma espécie de autogestão. O resultado de nossa hipótese ‘absurda’ seria o desastre [para o capital], é óbvio.

89 A separação, para render nos termos do sistema, requer o complemento do conflito polimórfico entre o separado; e, portanto, o complemento do comando. Se o domínio do reduzido campo atribuído a cada especialidade é sempre possível para o operário manufatureiro, o conflito entre essas especialidades é aspirado (depois de provocado) como lugar das intervenções do comando exclusivamente. Não é à toa que a centralização das informações impede as trocas laterais. O comando, hoje, se favorece a separação, age depois como se introduzisse seu contrário. É assim que se justifica. Esse contrário, entretanto, não é a livre associação; já mostramos: é a amarração autoritária e suas múltiplas consequências. O comando manipula o vazio que separa o separado, cumprindo os mandamentos de uma lógica exigente: enche o vazio com as figuras da superposição, do cruzamento, do emaranhamento, da repulsa. Comandar, aqui, é pôr hífen avinagrados nos hiatos.

90 Diz-se que a arquitetura é a arte do espaço — verdade que é verdadeira como a verdade dos sintomas, isto é, a ser procurada na literalidade do dito. Porque é para manter o espaçamento entre operários e equipes que há que propor volumes, massas, que há que relacrar duramente, materialmente, o vazio. Diz-se que arquitetura é a arte do espaço, e pensamos no outro [espaço], no descrito por [Bruno] Zevi.¹⁷ Mas o que efetivamente guia a mão nos seus desenhos é o espaçamento cuja compressão espaça mais, como a argamassa que aglutina os tijolos separando-os definitivamente. Deslocamento e metonímia. A barra que separa as oposições no canteiro tem de ter espessura. O separado negado pelo desenho globalizante é mantido pela aplicação de cunhas que o próprio desenho globalizante promove. As parcelas do trabalhador coletivo se enrodilham ainda mais em torno de

17 [NE] Cf. Zevi, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978.

si mesmas, constringidas pelo desenho que as aperta e sobrepõe em pegajosa colaboração com a organização do trabalho.

91 Assim, se volume e revestimento (e mais) figuram o inverso da prática cotidiana dos canteiros, se a série das categorias totalizantes esconde a separação que engendra, tais oposições se apoiam num terceiro termo que, na sua forma mais geral, é a luta cotidiana de classes no canteiro. Se luta é oposição imediata, ela mantém, enquanto dura, o que opõe: de um lado, o trabalho separado; de outro, o poder separador, inicialmente uno, o capital. Mas mantém contaminando cada oposto com seu inverso, em escorregadias transações, fazendo mais complexa a oposição — por exemplo, injetando o poder separador como enchimento nos intervalos do separado.

92 Menos abstratamente: é necessário rejuntar com atrito o separado, pôr ‘um’ no disperso com reserva para que a fissura não suma. E a força rejuntadora deve ser proporcional à força dispersora. Ou melhor, como “a força não seria se não *existisse* sob esses modos contrários”,¹⁸ como o momento de desdobramento em partes mutiladas se opõe variadamente ao [momento] de unificação no interior da força constituída pelas relações antagônicas de produção dominantes, a lei dessa força responderá diretamente à situação dessas relações. Dizendo de outro modo, quanto maior for o empenho do capital em separar a base da construção, maior será também seu empenho oposto, sem que haja anulação, pois pertencem a momentos diferentes — e sua história obrigatoriamente comum é determinada pela [história] da luta de classes inscritas na produção.

93 Exemplo, ainda a propósito de Le Corbusier. Em 1923, num período marcado pelo agravamento da luta de classes na Europa, depois da Primeira Guerra Mundial e da Revolução de Outubro, Le Corbusier lança *Vers une architecture*.¹⁹ Numa enumeração aparentemente caótica, o elogio dos volumes, das superfícies simples, dos traçados reguladores é seguido pelo dos materiais brutos, da economia de meios e da produção em série. A pressão das reivindicações operárias, somada às reconstruções urgentes, faz da habitação uma das questões mais preocupantes — e manipuláveis pelo poder. Produzida e distribuída habilmente, [a habitação] será fator importante para a contenção e divisão do operariado, segundo a experiência acumulada desde o último terço do século XIX (está claro que simplificamos). Se a sua produção foi inferior, durante os anos 1920, na França à da Alemanha, da Inglaterra e mesmo da Bélgica, sua problemática, entretanto, ocupou o centro das elucubrações de Le Corbusier (e de outros) de 1914 a 1930, das casas *Dom-ino* e *Monol* aos planos de Lège e Pessac. Ora, como

18 HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 111.

19 LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, [1923] 1973.

componente novo do salário de uma camada do operariado, a casa tem de ter seu custo reduzido; o que, nas condições manufatureiras de produção, acarreta o uso de materiais de menor valor (os materiais brutos), diminuição de área e equipamentos (economia de meios) e aumento de cadência, eliminação dos poros, seriação e organização ‘racional’ do trabalho (produção em série). Le Corbusier, que nesse mesmo período se acreditou empresário,²⁰ conhecia, admirava e aplicava largamente os postulados do taylorismo.²¹ No mesmo homem, portanto, purismo (plástico) e taylorismo respondem ao agravamento da luta de classes. O jogo sábio dos volumes marcha em contraponto com a divisão para a manutenção da ordem.²² — Algumas citações, tiradas de *Quand les cathédrales étaient blanches*:

94

A arquitetura é uma ordenação; é no cérebro que a operação se efetua; a folha de papel não acolherá senão os sinais técnicos úteis para manifestar e transmitir esse pensamento. A arquitetura pode atingir até o lirismo: a proporção mesma é o meio do lirismo arquitetural: volumes, cortes, superfícies, circulação, capacidades, contiguidade, luz. A prancha de desenho exprimirá em épuras precisas que pertencem à matemática onipresente.²³

Esse magnífico e generoso trabalho de preparação, esses planos são eles que responderão a todas as questões, são eles que designarão as medidas a tomar, as leis a fazer, os homens a colocar nos postos úteis.²⁴

A obra requer a participação, a de todos, em ordem e não de pernas para o ar, hierarquizada e não desnaturalizada por doutrinas de artifício.²⁵

²⁰ Ver [fábrica de tijolos na cidade de] Alfortville e a *Société d'entreprises industrielles et d'études* (SEIE); ver também carta a Tony Garnier de 14 de maio de 1919.

[NE] “Como autodidata com senso infalível para o que deveria ser o próximo passo na sua carreira, Jeanneret [Le Corbusier] se mudou para Paris em janeiro de 1917. Lá se tornou arquiteto consultor da *Société d'application du Béton Armé* (SABA), de Max Du Bois [...]. Desde a sua chegada em Paris, Du Bois parece tê-lo empregado em dupla função: primeiro, como arquiteto consultor e, segundo, como sócio-gerente da fábrica de tijolos de Alfortville, a sudeste da cidade, que havia sido estabelecida em parte como um meio de reciclagem de escória dos geradores a carvão de uma usina de energia que Du Bois possuía. Essa escória era misturada com cimento e moldada na forma de blocos isolantes, que Du Bois comercializava sob o nome “Brique Aéroscorie”. Ao mesmo tempo, Du Bois encorajou Jeanneret a estabelecer um *bureau d'étude*, um escritório técnico — a *Société d'entreprises industrielles et d'études*, que operava sob a sigla SEIE” (FRAMPTON, *Le Corbusier*, 2001, p. 21).

²¹ Cf. TAYLOR, *Le Corbusier et Pessac 1914–1928*, 1972. Ver também a brochura publicada, em 1925, pela empresa Michelin sobre a taylorização de seus canteiros em Clermont-Ferrand [cidade da sede da Michelin]. Taylor afirma que Le Corbusier possuía um exemplar dessa brochura e que visitou os canteiros com Pierre Jeanneret.

²² Cf. FRANCASTEL, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, [1956] 2000, cap. Os mitos da mecanização.

²³ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, [1937] 1965, p. 133.

²⁴ *Ibidem*, p. 237.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

A experiência de Ford, repetida em mil atividades do mundo moderno, na industriosa produção, nos dá a lição. Aceitemos a lição.²⁶

A nós [arquitetos] cabe [...], após maduros exames, propor *planos* aos chefes.²⁷

A harmonia é a causa do êxito.²⁸

[Comentário sobre uma visita às usinas Ford.] Porque é assim. Luzidia, impecável, sem uma mancha de óleo ou de graxa, sem uma marca de dedos sobre o verniz brilhante, o carro partiu, desapareceu. Nasceu como de uma epopéia mitológica, adulta imediatamente! Partiu na vida!²⁹

95 Basta. Exemplos semelhantes são numerosos: do Deutscher Werkbund ao CIAM, da Bauhaus e do De Stijl às relações de Gropius, Breuer, Neutra, Saarinen com o New Deal, de Tony Garnier a Reidy, os mesmos comentários poderiam ser feitos. A arquitetura moderna precisa descer de sua euforia para um triste balanço. Mas continuemos.

96 Dizíamos: quanto maior for o impulso exercido para separar a base da produção, maior será o impulso diversamente oposto (sendo que esse aumento simultâneo corresponde ao agravamento da luta de classes, ao aprofundamento da técnica de dominação). Será, aliás, o mesmo invertido. A unidade ‘suprimida’ reaparece com o mesmo vigor investido para sua supressão. Mas, se reaparece — e se é a mesma invertida, o inverso da mesma —, reaparece cindida, já que o inverso da unidade é a cisão. Os que a assumem não a assumem como um dos polos da lei de seu próprio poder. Assumem o momento da unificação do separado na base da produção como papel ‘objetivamente’ dado. Não se reconhecem na cisão que introduzem pela exclusividade de seu poder — e que denegam, vimos. Inevitavelmente, de polo de unificação passam a campo de manifestação dos ‘universais’ separados. Cada polo da força constituída pelas relações de produção dominantes, isolado irreconciliavelmente de seu oposto, cai na fascinação de seu contrário abstrato. Já notamos que o ‘um’ da base separada é o ‘bloco monolítico’ dos partidos que, na oposição, não passam de imagem especular do que querem combater. Ora, o disperso inverso do ‘um’ do comando — e que o dominará completamente em função das condições mesmas da cisão — será, repetimos, composto pelos ‘universais’ separados. De Cézanne a Mondrian, de Ledoux a Niemeyer, qual o manifesto dos ‘racionalistas’ que não começa pela lista das formas primeiras a privilegiar? No caso da construção, o ‘um’ é o projeto global que, separado, será dominado

26 Ibidem, p. 193.

27 Ibidem, p. 202.

28 Ibidem, p. 51.

29 Ibidem, p. 191.

por conjuntos de ‘universais’: funcionais (exemplo: as três ou quatro funções fundamentais do urbanismo decretadas pelo CIAM), técnicos (exemplo: os conceitos elementares do cálculo, a classificação dos materiais) e, o que nos interessa mais aqui, plásticos. A plástica arquitetônica, como plástica de um sistema fundado em ruptura imóvel, será necessariamente aspirada pelos ‘conceitos perceptuais’ e ‘representativos’ fundamentais (ou ‘universais’ separados), para usar a terminologia da *Gestalttheorie*:³⁰ esfericidade, conicidade, retangularidade, modularidade etc. (O que vale para a forma vale para a cor, a textura etc.). Os símbolos plásticos primeiros, os de forte pregnância estrutural, se impõem como rede simbólica fundadora, instauradora, ao cantado imaginário arquitetônico com a potência de insuspeitada eminência parda.

97 Assim, em esquema: a separação em ‘trabalhadores parcelados’ e equipes de amplitude reduzida é condição para a dominação. Mas, para o crescimento do ‘rendimento’, do mais-valor relativo, os poros devem ser ocupados, o separado [deve ser] adensado — o que reafirma o poder, agora como mediação dos atritos provocados, como sede da reunificação. Entretanto, mantido o corte que instaura a luta entre o trabalho vivo e o trabalho morto apropriado, a reunificação não pode evitar sua submissão ao inverso de si mesma, aos ‘universais’ separados. Plasticamente, há império dos ‘conceitos representativos’ ou, em outra linguagem ainda, da rede dos significantes fundamentais.

98 Observação rápida: a denegação é denegação de um rapto, da castração dos produtores imediatos, da usurpação da possibilidade (retrospectiva) de fundar outra lei, a própria lei. A usurpação da totalidade (perda na forma do futuro anterior) faz do usurpador presa do usurpado. Seguirá como cordeirinho sua legislação, inconscientemente. Os significantes da ligadura, como ligadura perdida (daí o futuro anterior), da anti-separação que só pode nascer da separação, da memória do nirvana construída a partir de sua perda, na rejeição do separado que projeta no futuro a esperança do retorno do que nunca foi — os significantes do Φ dominam como rei de poder absoluto e em Nome-do-Pai. O liso e o corrido, o fechado e o contínuo, as modulações de contorno e o enquadramento — as normas de nossa estética têm por metro a figura do todo vindo de sua perda. [São] Normas homeomorfias da plenitude a que aspira o separado. Sob o nosso conceito vulgar de harmonia, equilíbrio entre tensões divergentes e convergentes, unificadoras e diversificadoras, [a plenitude aspirada] paira subjacente, comandando a sombra da luta (entre convergência e divergência, simplicidade e complexidade). “Nenhum particular vale por si mesmo, mas é parte neces-

³⁰ Cf. ARNHEIM, *Para uma psicologia da arte*, [1966] 1997.

sária do conjunto”, diz Bruno Taut, em 1929, definindo a nova estética arquitetônica. Da perda de autonomia das partes surge o fantasma do todo: seu apoio está no seu inverso, na parte atrofiada, marcada de castração. Deslocamento da falha que, intangível, dirige.

99 Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico.³¹

³¹ LACAN, O seminário sobre ‘A carta roubada’, 1998, pp. 33–34.

Balanço e Parêntese

100 É hora para um balanço — que dá deixa para um parêntese.

101 1. O canteiro é heterônomo, sua determinação vem de fora... Parêntese.

102 Essa afirmação só foi e será comentada, neste texto, no interior do campo da construção. Mas há nela outras implicações evidentes cujo exame escapa aos limites de nosso tema. Indicaremos, esquematicamente, as principais, centradas todas em torno da forma manufatureira de produção do espaço. O que nos permitirá expor algumas posições.

103 A forma manufatureira de produção do espaço não pode ser explicada e modificada pela consideração exclusiva de fatores endógenos. A dispersão dos canteiros, a pequena concentração dos capitais, a renda da terra, o 'predomínio' do mercado etc. são causas duvidosas e insuficientes para dar conta do que é classificado como 'atraso' (em função do que?), falta de planejamento (no reino do plano?) ou anomalia (de qual lei?). A forma manufatureira de produção do espaço só pode ser explicada como uma das manifestações localizadas da luta de classes na produção, manifestação diversa e necessariamente contraditória. E só pode ser modificada pelo aguçamento da luta de classes generalizada, também, portanto, na produção. Em particular, [a forma manufatureira de produção do espaço] é reserva contra a queda tendencial da taxa de lucro e fonte privilegiada para a acumulação e reprodução (ampliada) do capital — privilégio acentuado pela extrema mobilidade possível para o capital no setor (custo fixo reduzido). Os variados serviços que essa forma de produção rende ao capital não estão dissociados entre si, nem, principalmente, da luta de classes.¹ Essas determinações gerais encontram, obviamente, formas variadas de manifestação, quase sempre contraditórias. Assim, ainda em esquema:

104 (A) A construção que compõe, de modo qualquer, parte do capital constante fixo industrial, comercial ou financeiro (galpões, depósitos, estradas, lojas, escritórios etc.) deve ter, comparativamente, baixo valor unitário.

(B) Se, no caso anterior, a 'representação' ostentatória for procurada (algumas lojas, sedes de banco ou empresas, por exemplo), há inversão: é favorecido o alto valor unitário, a construção é guardada como reserva aumentada de capital.

(c) As construções para habitação remetem a três casos principais:

¹ Cf. BALIBAR, *Cinq études du matérialisme historique*, 1974; BETTELHEIM, *Revolução cultural e organização industrial na China*, [1973] 1979; BETTELHEIM, *Cálculo econômico e formas de propriedade*, [1970] 1972; MAGALINE, *Luta de classes e desvalorização do capital*, [1975] 1977.

(C1) Habitação burguesa e de classe média, sobretudo alta: caso em que há tendência para o alto valor unitário, também guardado como reserva aumentada de capital, tesouro.

(C2) Habitação ‘popular’ (operária) em país subdesenvolvido: se há promoção oficial, serve como instrumento manipulado para a divisão do operariado, para seu endividamento encarcerador, para a recuperação de áreas valorizadas — sua ridícula quantidade e sua qualidade nula não permitindo ilusões quanto a funções mais dignas. O interesse do sistema volta a ser aqui dirigido para o baixo valor unitário. Se não há promoção oficial, caso mais geral, a ‘autoconstrução’ das favelas e dos bairros operários, aparentemente marginal, é responsável indireta, mas considerável por aumento do mais-valor relativo.

(C3) Habitação ‘popular’ (operária) em país desenvolvido: caso semelhante ao anterior, mas atravessado por espessa ambiguidade decorrente da situação específica da luta de classes.

105 Alguns (poucos) comentários. Em A, há empenho no sentido de racionalizar a produção e as lentas inovações tecnológicas na construção sempre surgem nesse setor; exemplos: o ferro e o concreto armado no século XIX, a generalização da pré-fabricação e da industrialização de componentes pesados no século XX etc. O interesse em baixar o valor unitário comparativo serve a múltiplas causas mais ou menos convergentes (cuidados com a composição orgânica do capital, pressão para a desvalorização do capital constante, redução do valor unitário das mercadorias que entram no custo da produção e da reprodução da força de trabalho etc.).

106 Em B e C1, o empenho, raramente consciente, é inverso. Como tesouros, são produtos que não entram na composição do valor da força de trabalho. As modificações tecnológicas que impliquem baixa de seu valor unitário não reaparecem como aumento da taxa de mais-valor. Inversamente, como a taxa de lucro no setor entra — e como parte de peso — na equalização da taxa média de lucro, importa manter aqui uma baixa composição orgânica do capital, um dos freios para contrabalançar a queda tendencial da taxa de lucro.

107 Em C3, é a pressão das lutas sociais que faz com que a burguesia deva atribuir a parte do operariado metropolitano (sobretudo à ‘aristocracia’ operária) um pouco do que antes era exclusividade sua. Entretanto, como essa concessão tem reflexos no valor da força de trabalho, torna-se indispensável diminuir sua extensão. Daí alguma pré-fabricação e ‘racionalização’, o que provoca o desvio da média do capital constante, que passa de setenta por cento a oitenta por cento nesses canteiros. Ora, a diminuição é perigosa: por um lado, o ‘tesouro’ conquistado (e que, por isso mesmo, deixa de ser tesouro) deve sugerir vestígios de verdade, como obrigam as

intenções políticas. Por outro, o sistema não pode prescindir dessa área excepcional de valorização e concentração do capital. Diante da ambiguidade inevitável, geralmente é necessária a regulamentação e intervenção estatal. E o peso da habitação ‘popular’ não industrializada sobre os salários — sempre menor que o aumento real do valor da força de trabalho ‘favorecida’ — é equilibrado pelo desvio de verbas que pertencem aos próprios operários em conjunto: BNH com fundos do FGTS no Brasil; HLM na França. (Aliás, coisa semelhante é feita em A: grande parte da infraestrutura — energia, estradas etc. — encontra assim ‘financiamento’, compondo um poderoso recurso contra a tendência de crescimento do capital constante.)

108 Em C2, basta grotesca figuração do ‘tesouro’. Como é pouca coisa o que conceder para dividir, amarrar e afastar uma classe operária extremamente explorada e de problemática consciência de classe, sempre cuidadosamente envolvida por enorme exército de reserva de força de trabalho — e outros exércitos —, não há razão para maiores preocupações. Aqui, a regra é ainda a estudada por Engels: fora a mínima concessão, nada melhor do que deixar o item habitação descer até quase a ficção na composição do valor da força de trabalho, pelo relançamento da ‘autoconstrução’ imposta (favelas e zonas operárias) e dos cortiços várias vezes amortizados.

109 Mais ‘racionalizada’ e geralmente heterogênea em A e C3, orgânica e mais inerte tecnologicamente em B e C1, a manufatura, entretanto, não foi jamais abandonada. É preciso não cair na ilusão de industrialização que a multiplicação de gruas e outras máquinas secundárias pode sugerir à contemplação distante de um canteiro. A forma manufatureira de produção continua dominante. Provas disso constituem exatamente os casos A e C3, em que a inclinação para baixar o valor do capital constante e da força de trabalho, antes de ensaiar seriamente a industrialização, vai buscar os remédios do Estado. Mesmo então, os efeitos vitalizantes da manufatura da construção não traem o capital.

110 Fim do parêntese. Retomemos nosso balanço.

111 1. O canteiro é heterônomo, sua determinação vem de fora. O objeto a realizar, o modo de realização, o tempo de realização são impostos à produção imediata; [o que é] consequência, entre outras, da separação entre meios [de produção] e força de trabalho, entre vontade e ação, entre finalidade aparente e a eficaz.

2. Da série de separações nasce a possibilidade primeiro, a ‘necessidade’ depois, do comando despótico cuja meta essencial é o mais-valor, principalmente o relativo. O trabalho degradado, dispersão de movimentos idiotas e idiotizantes, mas fundado na habilidade, deve ser guiado a cada passo, já que não há mais caminho permitido para a autodeterminação. A

organização do trabalho, tal como a conhecemos, é o controle e a imposição de uma produtividade só benéfica para o capital.

3. A organização do trabalho, em geral, se esconde sob a aparência de neutralidade técnica no processo de produção. Mas, no canteiro, e do projeto ao posto de trabalho, é difícil fazer-se aceitar como diferente do que é: violência que é condição para a reprodução ampliada do capital.

4. Para diluir a percepção e a reação diante do arbitrário e da violência constituintes do comando, várias formas de separação e distanciamento são providenciadas e somadas às anteriores. Crescem as contradições, mas a segurança (do capital) também. Porque a segurança do operário é a única responsabilidade que lhe é reservada.

112 De fato, a não mecanização do canteiro, sua conformação descontínua e estranha à interdependência intrincada da indústria fazem com que o acidente não perturbe muito a lógica da rentabilidade. O operário perdido é facilmente substituível nesse setor preferido pela pressão do exército de reserva de força de trabalho. E sua perda não interrompe gravemente as sequências de produção na manufatura cuja substância é a cesura. Assim, na França, onde a segurança no trabalho é das mais avançadas (não por deslocado humanitarismo, mas por causa dos elevados custos financeiros que o Estado deve suportar), a construção continua a apresentar os maiores índices de acidentes.

113 A indústria da construção é a mais perigosa.
[...] 1.797 das 3.972 vítimas de doenças profissionais, em 1971, eram trabalhadores da construção.²

114 Não representando mais que 14,7 por cento dos assalariados, os trabalhadores da construção tiveram 17,55 por cento dos acidentes com interrupção do trabalho, na França, em 1970. Como seria previsível, os trabalhadores imigrantes são os mais expostos:

115 Sobre cem acidentes com interrupção do trabalho, mais de 22 por cento têm por vítimas trabalhadores imigrantes, apesar de não representarem mais que 9,4 por cento da totalidade dos trabalhadores. [...] As razões são múltiplas. São eles que são empregados nas indústrias mais perigosas, como a da construção [...].³

² HEBERT, Quelques données statistiques, 1974, pp. 7–8.

³ Ibidem, p. 8.

116 Não há motivo também para espanto na observação da raridade dos acidentes entre os técnicos: 4,5 por cento, contra 86,6 por cento entre os operários. Como a tortura, os acidentes conhecem as classes sociais.

117 Sabemos a causa mais frequente dos acidentes: a fadiga muscular, nervosa e mental ou psicológica.⁴ Para aproximá-la, é tempo de passarmos, um pouco, para o outro lado da questão: quais são, para os operários, as consequências interiores provocadas pela constante da manufatura? (Mais uma vez, são homens que aí carregam, na sua carne, na sua experiência, os gestos e procedimentos do trabalho.) Ou, de outro modo: quais são as implicações da não realização completa ainda, na construção, dos desejos de Taylor, já superados em outros setores da produção, [de] atribuir ao *brain-staff* toda a massa de conhecimentos que, no passado, estava na cabeça e na habilidade dos trabalhadores?⁵

A mão

118 [...] parfois on dirait qu'elle pense.⁶

119 É preciso seguir o avanço da obra para sentir em ato as grotescas contradições entre realização e seu resultado. A vasta massa de trabalhadores assume as principais funções motoras e operacionais. A força minúscula do servente, multiplicada, sustenta a operação parcial repetida do pedreiro, do carpinteiro ou de qualquer outro: crua energia, é indiferente à sua aplicação. Mas, na ponta oposta da equipe, o trabalhador que dá forma à matéria não pode dispensá-la durante o exercício de sua própria habilidade apressada. A operação semiqualeificada de um requer a força informe do outro, numa complementaridade sem modulações e mutuamente empobrecedora. Juntos geram o objeto propositadamente imenso pela reprodução ilimitada das mesmas condutas primárias. Vigas e colunas semelhantes suportam centenas de painéis ou milhares de tijolos acumulados diariamente; portas, caixilhos, vidros, tubos, um a um, interminavelmente um a um, formam as figuras obrigadas do projeto. A variedade possível, inscrita concretamente no fundamento subjetivo da manufatura, é empurrada para fora de seu lugar, para a casca que apaga os traços da produção que a permitiria efetivamente. O meio de produção menos caro e mais disponível, a força de trabalho, assegura, com infinidade dos instrumentos e gestos simples, a permanência da velha forma de produção — e desaparece. A

⁴ Cf. MOSSE, *Économie et sociologie de la santé*, 1974.

⁵ TAYLOR, *La direction des ateliers*, [1903] 1930, p. 137.

⁶ “[...] por vezes, diríamos que ela pensa” (FOCILLON, *Éloge de la main*, [1934] 1943, p. 103).

imprecisão da mão deve encadear-se em movimentos homogêneos e artificiais para a fabricação da exatidão hipócrita que a dissolve: a massa do produto não conta a massa de trabalho concreto que a faz. O tempo da hora abstrata coagula o espaço e corrói o que não serve ao aumento e à ênfase de sua quantidade.

120 Mas essa sombria manufatura adota ainda outros meandros e subterfúgios. De novo Poe:

121 E somos então forçados a supor uma espécie de inversão, porque o autômato joga precisamente como um homem não jogaria. Essas ideias, uma vez aceitas, bastam por elas mesmas para sugerir a concepção de um homem escondido no interior.⁷

122 No interior do autômato a que uma ambígua literatura reduz o operário da construção que avança para a desqualificação, alguém respira. Sob a ilusão de uma ação puramente heterônoma há que conceber os vestígios de um homem [ser humano].

123 Porque necessariamente, entre a dispersão inicial no canteiro e a incorporação prescrita na obra acabada, os materiais e a técnica de sua utilização recolhem e provocam variados cantos da subjetividade — e não há alternativa possível na manufatura. As intervenções concretas fazem vibrar diferentes registros. Mais: dependem dessas vibrações, sem as quais são improdutivas.

124 Mas nos falta o costume no trato direto com as injunções mais sutis, fugidias, do trabalho separado. Mistificado, muda de nome, vira arte. Elidido geralmente em suas reais proporções, deixa paz a seus castradores. Que nos sejam perdoadas a linguagem enroscada, contraditória e as alusões inábeis que empregamos: junto à incapacidade, conotam o silêncio milenar que cobre o trabalho. A ergoterapia sabe a profundidade mobilizada, mas sabe como os físicos sabem alguns teoremas, aplicados mas não demonstrados. Como descrever as muitas presenças latentes que o modo simples de produzir reaviva? A dos ‘primeiros’ tempos de nossa história, por exemplo?

125 De fato, há recomeço no fazer abrangente que começa. Ou melhor, no canteiro, todo começo propõe um recomeço. A lenta maturação e as múltiplas associações do abrigo reanimam as gastas imagens de gênese — mesmo se o ventre é amargo. Diz-se ‘abrir um canteiro’, em sentido inaugural, gerador. São raras outras atividades urbanas que descubram como as que instalam a obra: as valas, os buracos, a lama e a terra remexida agressivamente evocam sensações difusas e divergentes de rancor e memória.

⁷ Poe, O jogador de xadrez de Maelzel, [1836] 1978, p. 427.

Descobrir, como desenterrar raízes ou mortos. O tapume resguarda, tapa, tece um obstáculo para a vista: as perfurações, as falhas escancaradas, revividas, evitam o *voyeur*. A pasta viscosa do concreto logo as encherá e levantará estruturas geométricas... O ritmo da serra, o instante da martelada, a mansidão do ajustamento; dobrar, despejar, misturar, apiloar, alisar, raspar: ações elementares que texturam o tempo com seu passo e o colorem com qualidades gordas. Dias, meses, fases têm densidades, pesos específicos, tonalidades, transparências: a hora é de carne ainda. A duração se desdobra na mão em harmônicos, ressonâncias — e furor.⁸

126 Freud introduziu a construção no vocabulário da psicanálise.⁹ Com a responsabilidade que sempre marca suas metáforas, utiliza o canteiro do arqueólogo e do construtor para aclarar a (re)construção do passado enterado. Curiosamente, as poucas restrições que faz à metáfora se referem a efeitos de sua exploração atual: por exemplo, afasta a sucessão linear, constante, das etapas. No mais, a adequação, a concordância são sublinhadas pela supressão do prefixo: prefere construção como termo suficiente, não reconstrução. O acerto da construção — que não é interpretação — depende de seu poder estruturador, imantador, evocador. Será eficaz se atrair rememorações, associações, restos: se acordar, revelar, reunir.

127 A construção acertada acorda, revela, reúne. Mas, mesmo na nossa construção explorada e cujo objetivo não é o acerto, o operário não pode evitar que nele alguma coisa acorde, se revele e reúna. [Sendo] Manufatureiro, [o operário] carrega em si uma técnica obrigatoriamente próxima do acerto, da eficácia. Uma pequena ilustração disso: essa técnica lembra ainda muito a [técnica] que nós ‘construímos’ como a da era dos primeiros utensílios (aqueles que serviam ainda).

128 Ao agir o sujeito orienta a maior parte de sua atividade com a ajuda de séries de programas elaborados no decurso da evolução do grupo étnico e que a educação inscreve na sua memória motriz. Ele desenvolve essas cadeias numa situação em que a consciência lúcida [...] segue uma senoide em que as depressões correspondem às séries maquinais enquanto os picos marcam os ajustamentos das séries às características em que a operação se desenrola [...].¹⁰

As operações complexas de preensão-rotação-transladação, características da manipulação, tendo sido as primeiras a surgir, atravessaram o tempo sem sofrer qualquer transposição. Ainda constituem a base gestual mais corrente, privilégio da mão mais do que arcaica e pouquíssimo especiali-

⁸ Cf. BACHELARD, *A poética do espaço*, [1958] 1978.

⁹ Cf. FREUD, *Construções em análise*, [1937] 1975.

¹⁰ LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra*, [1965] 1987, v. 2, p. 28.

zada do homem [...]. O apanágio da duração, que em paleontologia se liga com as espécies não especializadas, aplica-se também às operações da mão nua, às quais permaneceram ligadas até aos tempos atuais as formas mais perfeitas da construção arquitetônica, da cerâmica, da cestaria e da tecelagem.¹¹

129 As oscilações da consciência lúcida seguem as circunstâncias da operação, atualizando a memória motriz que atravessa o tempo sem grandes transformações. Aliás, o equilíbrio de diversos territórios cerebrais depende de atividades desse gênero, lembra ainda Leroi-Gourhan aos intelectuais, inclusive arquitetos. Preensão-rotação-transladação: milhares de vezes retoma o operário da construção essas operações. Assim, construindo, de alguma maneira [ele] se constrói, pois, inversamente, esses mesmos territórios, chamados de sua letargia pela atividade manufatureira, põem em diapasão o sujeito inteiro — o que não quer dizer uno. [Eis uma] Ocasião pouco frequente, em que a sombra de nossos malencontros compõe [a] figura de cooperação, em que a polarização favorecida pela natureza da operação nos simplifica. [São] Imagens só virtuais, não há dúvida; a projeção é a única a poder remeter o instantâneo coeso da dispersão, como prova a súbita ereção da anamorfose.¹² Mas, na fantasia de um momento, se a imagem é obra e não reflexo separado pela barra de um espelho, na transgressão dos limites fluidos entre fora e dentro, talvez o sujeito surpreenda, no interior das molduras da abertura que é, a passagem do corpo arredondado que o preencheu há muito tempo sempre. Como não reconhecer o que nunca podemos lembrar, o fantasma que ocupa, lá na era mítica anterior a toda suspeita de castração, o centro da plenitude aspirada?

130 Se a memória motriz atravessa o tempo sem grandes transposições é que nada tem com ele — e, com perdão especial para a volta, em torno da mão ativa próxima da matéria, a aura da gênese ronda, propondo modelo para a construção de nossa reconstrução inevitavelmente adiada a partir do século XVI sob a forma de um projeto de memória. (Não tem jeito: como a questão é também de linguagem, a linguagem — sobretudo a nossa — não basta. Há que ativar as mãos, ‘metê-las na massa’, e vigiar de dentro. Pintar, por exemplo.)

131 Memória motriz e consciência lúcida, no seu movimento pendular, provocam a sincronia de áreas fundamentais. As ‘primeiras’ operações complexas de manipulação mobilizam o sujeito, operário nosso contemporâneo — o mesmo [operário que é] triturado pela divisão capitalista do

¹¹ Ibidem, v. 2, p. 39.

¹² Cf. LACAN, *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, [1964] 1985, pp. 79–89.

trabalho vinda de violência recente. O resultado é a dissonância: os comprimentos de onda do pêndulo, da polifonia acenada, não são os da cadência da produção. Interferência: os vagares de um ritmo fundo desarranjam os organizadores da produção. Encontrão: a doce atemporalidade do não cindido contraria a sucessão acelerada. Todas as miragens estão lá, mas massacradas, prensadas, promessas continuamente anuladas, por trás do vidro deformante do sistema. A manufatura reclama, promove essas miragens como condição indispensável, mas não para que sejam esboçadas as premissas de alguma poética da mão. Se, no interior do autômato, alguém respira, seu gesto deve ser precisamente como o de nenhum homem [ser humano], truncado, anguloso, sob pena de fracasso, ofensa às regras e desemprego. Contradição doída: sua função é atender às lacunas da manufatura, preencher o não mecanizado sempre novo, cobrir as laterais da este-reotipia só tendencial, coisas às quais o homem é o único a poder responder. Mas o gesto conveniente é o do autômato, no interior do qual alguém deve respirar, para poder ser o que não pode ser.

132 Mais: a abertura de canais secundários que contornam os diques da repressão psicológica, o retorno peneirado por transferência do submerso estimulam efusões e soltam energias que são aspiradas pelo material que espera valorização. Oposto à planificação consciente no processo de produção, o operário é posto em situação de transbordamento do “papel eminentemente construtivo do processo primário”.¹³

133 Separadas as representações ‘perversas’ originais dos atuais modos de seu apelo no canteiro, a energia a elas associada escoar-se na prática substitutiva controlada. Bastam associações mais ou menos vagas para permitir seu deslocamento. A vida do canteiro, tentamos indicar, é farta em imagens e operações que as favorecem [favorecem as associações]. A ‘economia’ psíquica, em sublimação programada, também serve à economia política no canteiro.

134 Se o tapume-paliçada protege o vazamento das ‘perversões’, determinando um espaço carceral [carcerário], apoia o controle.¹⁴ Se a “dedife-

13 EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977, p. 44.

[NE] Segundo a concepção de Ehrenzweig, a criação de obras de arte envolve uma regressão psíquica que permite escapar da teia das coisas prontas, preformatadas. Eis o que ele denomina dediferenciação. O “papel eminentemente construtivo do processo primário” é a abertura de novos caminhos, após a dediferenciação. Ferro argumenta que o operário que está ali para cumprir ordens não consegue evitar que sua mente entre nesse processo de dediferenciação e, portanto, entre em contato com suas pulsões primárias. Ao descarregar tais pulsões no gesto, ele trabalha com mais energia e, contraditoriamente, se torna mais produtivo nos termos do capital.

14 Cf. FOUCAULT, *Vigiar e punir*, [1975] 1987.

renciação”¹⁵ alimenta em energia o canteiro, a seriação do dediferenciado suporta o poder da produtividade dominada. Se a liberação de energia parece caos, o plano, [que tem] ar sério, civilizado e evangelizador, repõe ordem. Mas, assim como [o plano], figurando cooperação, acentua a divisão, o plano, assumindo o papel de “princípio de realidade”, solta o operário construtor para as delícias oceânicas do caos — e para logo capturá-lo enriquecido e desprevenido, renovado e indiferente ao seu objeto, a serviço da valorização. Muito refinamento inverossímil? Afinal, [se] a construção representa cinquenta por cento do capital constante social [o conjunto dos capitais constantes de toda a sociedade], merece cuidados especiais. Não dissemos que tudo isso é objeto de planificação consciente, nem que é atributo exclusivo da construção. Só que nela aparece com maior força.

135

(Cedo no canteiro — antes do horário contabilizado —, a distribuição de tarefas. A um qualquer cabe, suponhamos, a execução de um muro: dimensões, posições, técnica [são] predeterminados. Reunidas as condições de trabalho — argamassa, tijolos, fios, prumo, pá, colher, desempenadeira etc. —, começa a operação. Esquemas motores elementares: prensão, rotação, levantar, espalhar, recolher etc. Nos gestos [do operário fazendo o dito muro], a sabedoria de um caminho já muito trilhado. A monotonia [do trabalho] rapidamente não exige mais que a atenção senão. Na mão, a viscosidade da argamassa, a resistência quebradiça do tijolo, o arranhar dos grãos de areia; no ouvido, os sons ambíguos ásperos-molhados, as batidas para o ajustamento; no corpo, os movimentos repetidos, quase rítmicos, as variações de peso, a gesticulação conhecida. Pouco a pouco, algum prazer transferido, uma ‘perversão’ escapa furtiva, calor de reencontro. A distância das representações [do plano] deixa adormecida a censura; [o operário] pensa em outra coisa. Pelo braço entram vibrações mudas: nenhuma palavra tenta ainda dar conta de uma perda que instala nomeando. Logo há transbordamento, excesso, como que luxúria descabida. De tempo em tempo, o recuo [do operário] para a apreciação, a correção; a [sua] cabeça se inclina olhando, em aconchego de repouso grato pelo acerto: o objeto de prazer tem alguma coisa de corpo próprio. Por baixo da casca lúdica, de longe, sobem cantigas de infância ou uma frase associada. No fim do dia, o mestre faz ponto azedo e balanço: se apropria sem mais (obrigado, Rô[drigo]). Alguma coisa se foi, vai saber o que. No dia seguinte, tanto melhor se os cantos forem de guerra, comentando o gosto da perda: as pulsões agressivas podem ser mais produtivas. Se ao assobio ensolarado suce-

¹⁵ Cf. EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977, pp. 33 et passim.

[EN] “Falarei de não-diferenciação quando me referir à estrutura estática da fabricação inconsciente de imagens, de dediferenciação quando descrever o processo dinâmico pelo qual o ego dispersa e reprime o imagismo de superfície.”

der a cara amarrada, talvez o muro avance mais depressa. O mestre grunhe. No corpo mal alimentado, o cansaço, a mão queimada pelo cimento, o pulmão ressecado em anúncio de silicose ganham consideração quase terna: são os sinais presentes únicos do perdido. Mas, mesmo assim, nalgum ponto do dia, o atrito da pá contra uma junta, ou um tijolo bem aninhado, ou o jeito desavergonhado da argamassa se entumecer sob as batidas, nalgum ponto do dia, é seguro, alguma outra coisa fez sinal. Talvez volte amanhã.)

136 No canteiro, a mão e seus movimentos simples guiam máquinas manuais elementares. Ela levanta, amansa, pesa, encosta e ilude: não mostra que contém o trabalhador inteiro. A mão que trabalha, envolvendo o corpo todo na manipulação da matéria, nos faz esquecer as múltiplas passagens que a confundem com o cérebro. O resultado técnico do que faz não depende somente do dispositivo osteomuscular, em tudo semelhante ao do macaco superior. Tem alicerce, antes de tudo, na aparelhagem mental:

137 A mão humana é humana pelo que dela se separa e não é pelo que é [...].¹⁶

138 E, ainda, apesar da aparência de generalidade, de coisa da espécie, a memória motriz particulariza:

139 São as práticas elementares, cujas séries se constituem desde o nascimento, que marcam mais fortemente o indivíduo [...]. Os gestos, as atitudes, a maneira de se comportar no banal e no quotidiano constituem a parte de ligação ao grupo social de origem da qual o indivíduo não se liberta jamais totalmente quando é transplantado para uma classe diferente ou para outra etnia.¹⁷

140 A história do trabalhador, como sujeito social, poderia emprenhar o que nos deixa — fossem outras as condições de produção. Se a sociedade e a arte escapassem da burguesia, nos muros haveria mais ocasião para seu exame que em muitas telas.¹⁸ Mas, como ensina Adorno, enquanto o trabalho for desencontro programado, só o fechamento radical e abafante da arte guarda a esperança de outro trabalho. Para que possamos aproveitar de sua experiência, entretanto, é conveniente estudá-la não como vestígio de artesanato ou como molde, mas como espécie de índice negativo da luta

¹⁶ LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra*, [1965] 1987, v. 2, p. 40.

¹⁷ Ibidem, v. 2, p. 30.

¹⁸ Cf. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973; MORRIS, *Political Writings of William Morris*, 1973; COORNAERT, *Les corporations en France avant 1789*, 1968.

de classes na produção, por deixar de lado a divisão do fazer e do pensar, as séries hierárquicas, o parcelamento fundamental para a dominação.

141 Há muita memória condensada no arabesco de um gesto. Foi aprendido, automatizado, testado, modificado em condições sociais particulares. Cada timbre de aparelhagem mental e muscular traz a cor de sua origem. Mas, dispersa[da] a história nos gestos e seus timbres, no corpo e nas tensões psíquicas, poderia o operário pretender na obra a construção retrospectiva de que falamos. Na obra, como na análise, a boa ordem para o sujeito vai do futuro ao passado.¹⁹ No seu fazer, o operário da construção poderia se fazer um ‘foi’, fazendo-se suportável.

142 Ora, se é verdade que a obra carrega em si traços do passado, eles não estão [estruturados] em nenhum outro lugar. A obra não traduz, deformando, a lembrança; ela a constitui fantasmaticamente. Ela é uma memória original e o substituto da memória psíquica infantil [...]. A obra é uma inscrição originária, mas que é sempre um substituto simbólico. Podemos dizer que, para Freud, toda representação é substitutiva de uma ausência originária de significação: somos sempre enviados de substitutivo em substitutivo, sem que seja jamais atingida uma significação originária, somente fantasmada pelo desejo.²⁰

143 O passado potencial perde-se pela situação mesma do investimento. Os fósseis da história vislumbrada — e que, projetada na obra, tomaria forma — somem no produto que, desde o início, é do outro. A cada investimento corresponde o entornar de um pouco de infância, gasta no impulso desapropriado pelo capital. Sobra a interdição de enchimento da falha primeira, a confirmação sem consolo do absurdo fundador — mantido aqui não por escolha existencial, mas pela avidez da exploração.

144 No canteiro, a vizinhança de uma possível poética da mão encalha no só possível. Entretanto, se a poética da mão se avizinha de seus possíveis (imaginários) é porque, mais uma vez, o trabalhador coletivo constitui seu mecanismo específico (etc.). O que poderia assombrar, como se fosse pausa na lógica violadora do sistema, viola ainda mais. O avizinhamento é reclamado por essa manufatura. Avizinhar não é efetivar: é criar, no interior da produção, as condições para maior exploração da força de trabalho. O corte rente dos possíveis (imaginários, promovidos) ao alcance da mão é a base mesma do processo de produção do espaço.

¹⁹ Cf. LACAN, *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, [1964] 1985.

²⁰ KOFMAN, *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*, 1970, pp. 108–109.

Arremate

145 Pararemos por aqui nosso giro pelo canteiro, giro rápido, superficial (portanto, cheio de grosserias), incompleto (quase que só nos ocupamos com alguns modos de separação).

146 Sem que haja pretensão a sínteses, recordemos algumas das tônicas que sustentam seu funcionamento [do canteiro]. (Talvez toda tentativa atual de síntese seja prematura. Como imaginá-las anteriores ao movimento de sua real superação, de sua “negação determinada”? No tempo de sua rejeição efetiva, única forma de projeto que não é projeção no futuro do agora a negar, sua possibilidade nascerá de sua necessidade assumida pelos atuais produtores imediatos enquanto se transformam em produtores globais.)

147 Essa grave e triste produção, que acena com reflexos imaginários de outro trabalho, encontra contraponto e fim numa estereotípia que vive de seu oposto. Para cada traço marcante do produto é possível apontar o inverso na produção, assim como na produção os mesmos passos se quebram em oposições que desembocam em antagonismos. O trabalhador é chamado à produção em função da hora abstrata, do valor que adiciona à matéria (como todo trabalhador sob o capital), mas [ele] deve uma hora qualificada, concreta (como todo trabalhador sob o capital, mas aqui a contradição é mais dolorida). Os senhores do canteiro forçam seu trabalho a caber na estreiteza de algumas unidades primárias, aquém de todo conjunto mínimo de comportamentos ainda organicamente e significativamente coerentes, para dominá-lo e poder aumentar a extração de mais-valor — mas sua prática deve ser tal que as ressonâncias acordadas pela mão que trabalha estejam sempre presentes. Separado, isolado de si, dos outros e do produto, [o trabalhador] é responsável por [uma] habilidade encadeada que só a colaboração autônoma permitiria. Com o último dos salários, dele são exigidas todas as fadigas: é força motriz e princípio operacional, transporta, empurra, eleva, mas deve ser capaz das sutilezas do desaparecimento. Como prêmio, tem o menor dos tempos de vida e de trabalho, abaixo dos de todas as outras categorias socioprofissionais. No produto, também, é o tempo da hora abstrata que conta e dá vida (morte) na proporção de sua quantidade. Nele imerge a verdade, emerge a aparência — mas que é a essência descarnada. A inversão contamina: o uso negará a aparência ainda utilitária do produto, será aparência de uso da aparência do produto. A hora abstrata procurada na produção esvazia a hora do consumo, mas a hora viva da produção material, apagada, deixa angústia na atonia inevitável do produto feito dela. Na projeção solicitada pela matéria à mão, barrada assim que iniciada pela expropriação, separam-se as pulsões, volta Eros que alimenta o narcisismo secundário do ‘orgulho’ profissional, mas solta Tântatos que

se multiplica em absorção da autoridade, em espacialidade agressiva, em asco no consumo...

148 Em mãos mais capazes, o tema não tem fim.

O desenho

História

149 Voltemos ao desenho.

150 Com a aproximação da total hegemonia burguesa e a adaptação induzida das forças produtivas (isto é, a ‘revolução industrial’), com o desenvolvimento encomendado do maquinário e da organização do trabalho, métodos e instrumentos para o comando e a comunicação reclamam reformas. Lembramos: como corporificações da união/desunião do trabalho, [tais métodos e instrumentos] promovem aumento do mais-valor, principalmente [do mais-valor] relativo. Os erros decorrentes de ordens frouxas, as irregularidades que exigem uma correção posterior, as hesitações e pausas que a informação imprecisa ou insuficiente engendra impedem o bom rendimento. Assim, a exatidão e a homogeneidade, a repetição e a limitação compõem os novos objetivos: [sendo] condições para o encadeamento regado da produção dividida, [tais métodos e instrumentos] afastam os poros da manufatura, agora grosseira, para a fome agravada do capital. Entre esses instrumentos, [está] o desenho.

151 No fim do século XVIII, começo do XIX, o desenho geométrico aparece, no discurso dos que vislumbram novos tempos — em toda a ambiguidade da expressão —, como uma de suas bases mais férteis.¹ A geometria projetiva, marginalizada desde sua primeira formulação sistemática, é retomada: o *Brouillon project* de [Girard] Desargues, de 1639,² só será efetivamente desenvolvido com a *Géométrie descriptive* de [Gaspard] Monge, de 1799.³ Ele e seus continuadores, como [Jean-Victor] Poncelet⁴ e [William] Farish,⁵ preparam os esquemas de representação convenientes e oportunos para o modo de produção que atinge o poder completo. Fundados sobre a homogeneidade postulada do espaço, articulados a partir da projeção ortogonal, da imóvel disposição dos diedros, da infinita distância do observador e, em parte, da homologia, a ocultação de sua arbitrariedade encontra sintoma

¹ GUILLERME, L'espace technique de la composition architecturale, 1973.

² [NE] DESARGUES, *Brouillon project d'une atteinte aux evenemens des rencontres du Cone avec un Plan*, 1639.

³ [NE] MONGE, *Géométrie descriptive: leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*, 1799. O ano 3 do calendário revolucionário francês equivale ao período entre 22/9/1794 e 21/9/1795 do calendário gregoriano. As escolas a que Monge se refere no título são a École Normal, que existiu apenas durante os quatro primeiros meses de 1795, e a École Centrale des Travaux Publics, que depois se tornou École Polytechnique.

⁴ PONCELET, *Traité des propriétés projectives des figures*, 1822.

⁵ [NE] FARISH, *On Isometrical Perspective*, 1822.

na decadência da anamorfose, feita curiosidade de feira. Mas tais esquemas servem ao comando mais seco e detalhado do capitalismo industrial — e é o que conta. Favorecem a mensuração, a ordem, a estereotipia, a verificação (associados a outras providências que escapam ao nosso tema, cuja penetração, entretanto, provoca ecos mesmo em Stendhal, na sua inclinação por uma linguagem depurada como a dos médicos, ou em Ingres, na sua adesão à linha nítida como a traçada por buril). Acompanhemos o resumo de história do desenho, de [Yves] Deforge:

152

Os primeiros desenhos técnicos [...] que remontam à Idade Média exprimiam apenas as principais intenções do autor; comportavam poucas informações precisas e sugeriam globalmente alguns temas para reflexão. [...] tais desenhos estavam longe de trazer uma informação unívoca, tudo era possível e o bom artesão deveria encontrar como pudesse as intenções do autor [...]. A partir do século XVII, a necessidade de fabricações repetitivas provoca uma evolução dos desenhos no sentido da precisão. A solução é a da codificação homológica, isto é, uma correspondência traço a traço com o real [exemplo, o Atlas dito de Colbert]. [...] No século XVII, o desenho faz ainda um progresso no sentido da precisão ao respeitar uma escala, o que facilita a reprodução [exemplo, as gravuras de Le Bas para a Enciclopédia] [...]. Progressivamente, as representações se normalizam, certas homologias desaparecem em proveito de uma [...] simbolização arbitrária [...]. A informação contida num desenho técnico é percebida da mesma maneira por todo sujeito possuidor dos diferentes códigos. [...]

Um desenho completo é uma ordem.⁶

153

Dos desenhos que “sugeriam globalmente alguns temas para reflexão” e onde “tudo era possível” para o “bom artesão”,⁷ passamos ao desenho “percebido[O] da mesma maneira” somente pelo “sujeito possuidor dos diferentes códigos” e onde “certas homologias desaparecem em proveito de uma [...] simbolização arbitrária” — [passamos] ao “documento contrato” que a Association Française de Normalisation designa como “desenho de definição do produto acabado”. Há progresso, não podemos duvidar; a exteriorização do conhecimento prático abre caminho — mas em longo prazo — para sua democratização. Antes, porém, e como condição, o mesmo movimento que retira dos trabalhadores sua autodeterminação relativa e

⁶ DEFORGE, *L'éducation technologique*, 1970, pp. 108–111.

⁷ Ver o álbum de Villard de Honnecourt (Bibliothèque Nationale, Paris), os estudos de Peter Parler para a catedral de Praga (Akademie der Bildenden Künste, Viena), as vistas de Michel Parler para a catedral de Estrasburgo (Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Estrasburgo), os detalhes para a fachada da catedral de Ulm de Matthäus Boblinger, (Musée d'Ulm, Ulm).

seu saber é também o que faz do desenho uma ‘ordem’ codificada que só os iniciados podem utilizar. Comentário de Agricole Perdiguer:

154 Não sabemos [...] que as catedrais mais bonitas estavam de pé quando Desargues e Monge vieram nos ensinar, a nós trabalhadores, como cortar pedra e madeira?⁸

155 O desenho, gravando um saber meio apropriado, meio derivado da nova situação da produção, envolve de anacronismo o saber ainda exclusivamente transmitido pela experiência. Por outro lado, sua simbolização convencional, já notamos, sustenta uma primeira hierarquização pela exclusão de alguns. O preço da univocidade da informação é seu monopólio inicial e seu estranhamento: editada pelos mestres, sua imagem não inclui mais a familiaridade de que se nutriu.

156 Mas seu preço diz pouco a respeito de sua extensão. Entre a “codificação homológica” e a “simbolização arbitrária” corre a mesma distância que a que distingue a regulamentação dos tecidos introduzida por Colbert da fabricação de alfinetes de Adam Smith. De fato:

157 Coisa curiosa: por longo tempo, até o século XIX praticamente, o desenho foi raramente um documento de trabalho; era apenas a transcrição das formas do ser acabado, uma imagem geralmente ingênua e exterior das coisas.⁹

158 Da regulamentação da produção à sua organização, da mensuração externa à sistematização das operações — é nessa passagem que o desenho se faz adotar como instrumento [do] capital, momento em que se torna urgente definir as parcelas da produção com maior rigor. [É uma] Questão de organização, portanto, que o generaliza como documento de trabalho. O objetivo de seu uso não é nem a qualidade do produto (as normas da corporação eram muito mais rígidas e detalhadas), nem sua constância (a ausência do desenho faria, se fosse o caso, da cópia direta um método mais fiel). O que constrange a história do desenho é a divisão desigual do trabalho que avança — e seu outro polo, o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos. Por baixo, sorrateiramente, o império do valor comanda a reforma. Dizer que o desenho só “sugeriu alguns temas para reflexão”, que o “bom artesão deveria encontrar como pudesse as intenções do autor” quer dizer não se inquietar com os poros da produção, não fazer do rendimento a lei primeira, comerciar com o excedente ou

⁸ PERDIGUIER, A propos d'une opinion de MM. Arago et Dupin, [1846] 1980, p. 6.

⁹ DEFORGE, *L'éducation technologique*, 1970, p. 112.

sonhar apenas com o mais-valor absoluto. Se, mais tarde, o desenho recua do “ser acabado”, do objeto tal como se apresenta ao consumo, ao seu esqueleto, se o olhar procura, por cortes e rebatimentos, traspasar sua carne, é menos por desconfiar e para remediar o trabalho que ajuda a desqualificar, [do] que para assegurar a total incorporação do sobretrabalho. A viviseção do objeto pelo desenho do objeto persegue o acréscimo do depósito de hora abstrata.

159 Da forma a atingir, como em [Giuliano da] Sangallo, [Gian Lorenzo] Bernini ou François d’Orbay, atravessando a oscilação de um François de Cuvilliés, chegamos à descrição da anatomia dos edifícios, de suas juntas e de seus materiais.¹⁰ Da placa do pórtico norte da catedral de Wells, [que foi] campo para debates, estudos e sugestões, aos detalhes explícitos de Le Baron Jenney, [que são] ordens exaustivas de serviço, há [uma] inversão do papel do desenho, materializada na troca do gesso pelo [papel] vegetal. Se antes [o desenho] propunha forma para o objeto, visando o gozo dos proprietários ou [a] conveniência de utilização, agora [o desenho] se aproxima de uma espécie de combinatória na qual o que guia é a densidade dos momentos de execução, o arranjo imediato em componedor para as etapas desgarradas.

160 Cézanne se põe diante de uma cena qualquer à cata do que ilustra reunindo os dedos das duas mãos, como Frank Lloyd Wright. A ilustração, resvalando pela pouca importância atribuída à cena (ou ao objeto), aponta o desejo elusivo de juntar o disperso, desejo já nosso conhecido. O procedimento essencial é simples: acumula módulos de cor, direção, superfície, economicamente selecionados. Verde, azul e laranja; vertical, horizontal e diagonais principais; cone, cilindro e esfera, feitos sempre por pequenos planos. Um ritmo globalizante, “cósmico”, diria André Lhote (nosso componedor), soma tudo, como a mancha negra costura os rostos ilhados de *Um enterro em Ornans*, de [Gustave] Courbet.¹¹ Há delicadezas, métier, não [o] negamos. Mas o que queremos destacar é que o olhar atravessa a casca dos corpos na busca de uma gramática aditiva, cujas transações os constituem. E isso a tal ponto que há transbordamento: conteúdo e continente espacial se desfazem na mesma mecânica universalizada.¹² Cézanne determina unidades cuja combinação distingue corpos, mas continua e faz desse movimento princípio universal, instabilizando mesmo o que distinguuiu. Reconhecemos as sombras hipostasiadas da divisão técnica do trabalho capitalista. [Reconhecemos essas sombras] Inclusive, na evidência suposta das unidades selecionadas, filhas de violenta intervenção, ou no

¹⁰ Cf. COULIN, *Dessins d'architects*, 1962.

¹¹ [NE] *A Burial At Ornans* [*Un enterrement à Ornans*]

¹² Cf. BRION-GUERY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, 1950.

aleatório (se preferirem, no oscilante, no vibrante) contorno dos objetos, propostos ao consumo não para uso, mas como quantidade de valor a que é fácil associar ou retirar um pouco. Se Robert Delaunay, prosseguindo no rumo de Cézanne, toma a torre Eiffel como tema, é porque também lá a desencarnadura fecunda a formação e a ordenação dos módulos de um canteiro até hoje exemplar quanto ao rendimento.

161 O desenho analítico maduro — desenho para a produção analisada com as lentes da burguesia —, querendo ver dentro, coopera na criação de um dentro adaptado às fontes de seu querer, a exploração da produção submetida. Cortes, seções, vistas, níveis, eixos: enquanto o erro admissível cai ao centímetro, o bisturi dos desenhistas escancara a carne preparada do edifício para melhor contabilizar o tempo ocado no recheio conivente. A taxinomia gráfica, enumerando, classificando, tende a rejuntar todas as horas numa figura desprovida de restos.

162 A coordenação da produção assujeitada pode contar com mais tempo paralisado nos objetos produzidos se o “documento contrato” for bem conduzido. À exatidão do traçado que afina suas ordens, às épuras que expulsam dúvidas, correlaciona-se o tempo ‘exatamente’ calculado das operações, assim aptas para decomposição e planificação minúsculas. E mais: a medida dos tempos sociais mínimos (‘necessários’), aquém dos quais toda redução é negativa, só desse modo é possível e generalizável. Com efeito, a estimação desses tempos que determinam normas de produção requer o conhecimento completo das operações, o que, por sua vez, não pode ser obtido sem a configuração rigorosa do que há que produzir.

163 Esquemáticamente: (1) a corrida pelo mais-valor reclama a redução da hora social média de produção; (2) a redução da hora social média supõe, entre outras coisas, o adensamento dos tempos operacionais mínimos; (3) o adensamento dos tempos precisa da transparência esmiuçada da produção dominada, do objeto a produzir e das etapas de produção; (4) a transparência do objeto a produzir e das etapas de produção passa pelo desenho técnico que os determina e abre ao exame.

164 A relação espaço-tempo, nas suas consequências práticas, é [um] tema que ocupa crescentemente a técnica a partir da segunda metade do século XVI.¹³ Nós o reencontramos simplificado no século XVIII.¹⁴ E, já sem outros cuidados, [a relação espaço-tempo] forma hoje o ponto de partida dos tratados da *work simplification*. Voltaremos a esse tema. Mas já

13 Cf. KOYRÉ, Do mundo do mais-ou-menos ao universo da precisão, [1948] 1997.

14 Cf. D'ALEMBERT, Discurso preliminar dos editores [da Enciclopédia], [1751] 2015, p. 67: “[não há] propriamente cálculo possível [exceto] [...] por meio de números, nem grandeza mensurável a não ser a extensão (pois sem o espaço não poderíamos medir exatamente o tempo)”.

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. Em retorno, porém, são fundamentais para medi-lo [medir o valor] e dar-lhe chão. A regularidade de métodos e procedimentos, [e] a sistematização do espaço eliminam as variações da realização não submetida. E, mesmo dependentes, auxiliam na instalação das condições epistemológicas e operacionais que o mantêm [mantêm o valor ou o trabalho explorado, gerador de valor].

165

Com algumas adaptações, as tendências mais eficazes do desenho técnico industrial penetram, durante o século XIX, na manufatura da construção. As adaptações são principalmente redutoras e imobilizantes. Afastado das máquinas mais complexas e de acuidade crescente, o canteiro, constituído sempre por trabalhadores em colaboração e seus instrumentos elementares, não suportaria tipos mais elaborados de representação. A violência aberta que o capital não pode abandonar aqui é incompatível com o rebuscamento do sistema de informação e transmissão de ordens. Para reproduzir cotidianamente a ruptura nunca estável em cada operário da construção, para reinstalar o embrutecimento ditado pela maneira de produzir, que não pode torná-lo [o embrutecimento] permanente, os meios de controle e direção devem descer a níveis adequados. À conduta policial dos mestres respondem os reduzidos canais iconográficos. Não podemos comparar os desenhos de uma indústria de ponta com os que encontramos numa obra. São meios precários, os da simbolização arquitetônica, mas suficientes e convenientes para a tosca técnica codificada e para a indicação sem rodeios da tarefa de asfixiante estreiteza, exatos no serviço da indigência plástica que determinam. A representação da vontade autoritária, no exercício direto da coação, não tem como escapar ao fechamento em autismo embruscado, à arrogante ruminação de grosseira mesmice.

166

Mas a violência a que o desenho serve, para ser bem servida, se aplica primeiro nele [no próprio desenho]. O seu enclaustramento acompanha uma higiene suspeita, sobretudo porque é maior quando vem a público, em revistas ou prospectos. 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. De sua obrigatória limitação, [o desenho] extrai moralismo hipócrita e claudicante alegoria de razão. Nada mais tacanho que a tabuada milimétrica que trama sua gerência — a não ser a linha torturada em concurso de sensibilidade pela mão solta do artista que prende a mão de quem faz. Aliás, saída do [lápiz] 6B, [a curva] é logo dissecada em cotas para a fabricação — e fica como as outras [linhas]. A mão solta guarda o cetro, mas o cetro só avaliza os gestos do ritual. Qualquer veleidade de

arroubos poéticos coalha nas margens da gestão correta. Se Gaudí ainda salta as muralhas da repressão interiorizada, é porque mora no canteiro, desenha pouco e discute o talho de cada pedra. Resultado, porém: leva Güell à falência. A cantada doença de São Guido,¹⁵ de Le Corbusier, Aalto e outros tantos, arremeda o que não tem e some nas folhas de execução: sua reverência não é à arte, mas ao capital a que empresta o serviço de seu pastoso engodo.

167

Na indústria, como na arquitetura, há um problema essencial: a representação dos corpos. O engenheiro ou arquiteto concebe um projeto que deve geralmente traduzir por um desenho destinado ao operário, que executará esse projeto. Essa representação por imagens pode se fazer por meio do desenho em perspectiva ou do desenho geométrico. [...]

O método da dupla projeção, que consiste em fazer duas projeções ortogonais sobre dois planos perpendiculares [...] é quase que exclusivamente empregado por engenheiros e arquitetos. [...]

O conjunto dos métodos que permitem construir desenhos geométricos constitui a geometria descritiva criada por Monge (1746–1818), que primeiro expôs metodicamente os procedimentos gráficos que os arquitetos de todos os tempos haviam empregado na arte das construções. Hachette, discípulo e continuador de Monge, disse: ‘em geometria descritiva, é necessário primeiro resolver um problema de geometria tridimensional antes que a mão possa executar as operações que conduzem à solução gráfica do problema’.¹⁶

168

Na palavra dos que têm pouco compromisso com a ideologia arquitetural, a verdade encontra menos obstáculos para aparecer, sobretudo se a ingenuidade se associa ao afastamento. No texto citado, reencontramos: o caráter essencial do problema da representação; sua destinação, o operário que executará o projeto; a separação/dependência do [entre o] objeto e sua representação; a historicidade do procedimento; a não historicidade com que é apresentado (“arquitetos de todos os tempos”). Esse método “quase que exclusivamente empregado por engenheiros e arquitetos” surge para ser o quase que exclusivamente empregado. O que anulará o caminho imaginado por [Jean Nicolas Pierre] Hachette, com a força das constantes que submergem. Vamos opor à indigência o monopólio que esse método ins-

¹⁵ [NE] Doença (ou dança) de São Guido (coréia de Sydenham) é um distúrbio neurológico que, entre outros sintomas, causa sacudidelas nas mãos, como sugerido pelas linhas trêmulas que os arquitetos gostam de encenar em seus croquis.

¹⁶ DELACHET & MOREAU, *La géométrie descriptive et ses applications*, 1968, pp. 5, 17.

taura: apesar de ser restritivo e monogênico,¹⁷ constitui o fundamental do que circula entre o centro de decisões e o canteiro. A partir dessa posição, [esse método] cobre o campo dos possíveis deixado ao desenho separado, confirmando indiretamente sua função dominante, a de desenho para a produção. É porque é desenho *para* a produção (de mais-valor) que [ele] se encolhe na grelha mongiana até virar sinônimo seu.

O consulado da representação

169 [...] o movimento, ou a relação, que *originalmente* aparece como mediador entre os extremos necessariamente prossegue de forma dialética até que ele aparece como mediação consigo mesmo, como o sujeito do qual os extremos são apenas momentos, extremos dos quais ele supera o pressuposto autônomo para se pôr, por meio da própria superação destes, como a única coisa autônoma. Da mesma maneira, na esfera religiosa, Cristo, o mediador entre Deus e os seres humanos — simples instrumento de circulação entre ambos — devém sua unidade, Deus-homem, e devém, enquanto tal, mais importante do que Deus; os santos, mais importantes do que Cristo; os sacerdotes, mais importantes do que os santos.¹⁸

170 Pois é: o modo de pensar penetra a coisa pensada, se embrenha em suas entranhas e a absorve, como as formas sociais do pensar moldam o modo de pensar. E, logo, o modo de pensar posa de fonte pura, escotomizadas as formas, enquadrada a coisa. O processo de produção, como processo de extração de mais-valor, cria o intermediário desenho entre o comando e as unidades de produção. [O desenho é] Porta-voz: o designer ou o arquiteto, também [são] criados seus. E, pouco a pouco, sem desservir suas origens — e, mesmo ao contrário, confirmando-as —, os planos ortogonais de projeção, por exemplo, se projetam como planos arquiteturais determinantes, através do desenho que conformam. Se o desenho, numa aproximação simplista, representava o espaço, o espaço progressivamente será acomodado às formas de representação que, de certo modo e [de] modo certo, o antecipam. As formas do sistema segregam um mediador para transmitir o pensamento dos que as detêm — mediador que rapidamente grava sua marca no que transmite. Em outros termos, a trama simbólica aspira mais e mais o simbolizado ou, na nomenclatura da escola de Ernst

¹⁷ [NE] Modo de geração que consiste em separar de um corpo organizado uma parte, que se transforma em um novo indivíduo, mais tarde semelhante ao que lhe deu origem.

¹⁸ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 261-262.

Cassirer, a série dos sinais aspira mais e mais o assinalado.¹⁹ 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. E, se a homologia decai no desenho mais sofisticado, patrocina ainda o monólogo da representação na construção, mas de trás para diante.

171 Atenção: toda analogia com conceitos como o de assimilação, introduzido por Jean Piaget, é deslocada.²⁰ E, ainda: essa espécie de filiação ao inverso, de primazia dos mecanismos de feedback, a lembrar suspeita eficácia simbólica, deixa dúvidas no ar.²¹ Já dissemos que, no desenho, é como aparência de relação que as separações do fazer e do pensar, do dever e do poder, da força e dos meios de trabalho se manifestam, e que os laços que o desenho propõe são laços do separado mantido separado. (Aparência “é o nome dado ao *ser* que imediatamente é em si mesmo um *não-ser*”.²²) Ora, a separação corrompe os polos que separa: castra o trabalhador, impede a criação. Se o desenho se põe como móvel imediato da produção e se imprime nela seu guião simbólico é porque é materialização da separação, reificação da ruptura. Nada a ver, portanto, com a inter-determinação dos polos por estruturas de troca, como faria imaginar a analogia com o conceito de assimilação. No nosso caso, os polos são determinados negativamente e infecciosamente: em cada um fica a ferida gangrenada do vazio do outro. Vazio: furo e despejo, inanidade e falta. E, em vez de estrutura de troca, há barreira; em vez de ponte, cunhas — entre as quais o desenho. Aliás, a transferência, no discurso dos arquitetos, da consideração da forma para a consideração do espaço (o entre-coisas, ex-paz, ex-passo, buraco; em latim, *spatium*, arena) toma valor de sintoma: para a psicanálise, ele é perda, talhe.²³ Espiemos mais de perto.

172 É como desenho que se apresentam as resistências que enfrenta o projetista, sua ‘realidade’. Ou melhor, é *no* desenho: as dificuldades são de figuração, de geometria. No jargão dos escritórios, concretizar uma ideia é transcrevê-la no papel, transladar de lá onde está, de além da vaga imagem só vista de olhos fechados, do campo da representação para a ordem de serviço. A única matéria que transforma, dando corpo, a ideia são os códigos do desenho para a produção, mas transforma em transformação contínua de si mesma, para emprestar a noção dos matemáticos. A ideia já vem informada, formada por dentro, por esses signos e [pel]as regras de sua

19 Cf. LANGER, *Sentimento e forma*, [1953] 2003.

20 Cf. PIAGET, *Biologia e conhecimento: ensaio sobre as relações entre as regulações orgânicas e os processos cognoscitivos*, [1967] 1973.

21 Cf. LÉVI-STRAUSS, *A eficácia simbólica*, [1949] 2003.

22 HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, pp. 115–116.

23 Cf. SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, 1974.

combinação. O objeto a fazer desenhado, cujo fazer está preso em impotência, reforça a ‘perpendicularidade’ da representação descrita por Michel Foucault:

173 [...] a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e *aparecer*; relação a um objeto e manifestação de si.²⁴

174 A indicação vira reflexo quando o objeto não é senão imaginário, toma carne de empréstimo e manifesta o que o deveria indicar, redobrando sua tendência a vir a ser ‘sempre’ (isto é, hoje) manifestação de si. Nesse avesso, o indicado é reaparição do aparecer próprio à representação, além de apresentação da representação de si mesmo, confirmando que “indicar é o experimentar que o agora é [um] *universal*”.²⁵ Jogo turvo: a presença da obra, cuja realização é passiva, apresenta sua representação que, assim, se mostra ser um “universal” vazio. É por isso que a dimensão ainda potencialmente simbólica dos esboços é coada pela norma em uso da rede dos significantes plásticos — e no coador fica o que não convém à produção dividida. Gilbert Durand insiste a propósito do caráter não convencional indispensável ao rearranjo simbólico dos significantes.²⁶ E a linguagem do desenho para a produção não pode compreender senão signos em sua disposição convencional. Afirmamos, pois, que todo poder e abertura criativa do projetista acaba no esboço: a criação não dispensa o rearranjo simbólico dos significantes. E, obviamente, como só os signos em disposição convencional dão forma à obra, nem sombra de criação atinge nossos edifícios. O esboço fica sendo, se revela criação, luxo sem consequências diretas em face do peso imóvel da mediação feita sujeito por delegação.

175 (Nota: arranjem os termos. “O desenho imprime seu guião simbólico” significa: a trama dos significantes plásticos em uso na representação, como tal, como totalidade, é simbólica no sentido em que aponta um atrás de si, um reverso que, se a propõe, ganha dela figura. Mas, no interior da trama, no seu funcionamento cotidiano, a convenção e a imobilidade são condições para o bom andamento da produção. Portanto, se a estrutura geral é simbólica, cada uma das configurações particulares que [a estrutura] informa não o é [não é simbólica] — ou é tautologicamente [simbólica], repisando o refrão da estrutura geral. Exemplo oposto: o entrelaçado das cores selecionadas na pintura de uma época é simbólico, metafórico, mas cada pintura que o aceita produz outras estruturas sim-

²⁴ FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, [1966] 1992, p. 80.

²⁵ HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 91.

²⁶ Cf. DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, [1960] 1997; *A imaginação simbólica*, [1964] 1994.

bólicas relacionadas, metonímicas. Há deslocamento, mesmo se ligeiro, do entrelaçado de que [cada pintura] parte. Isso não acontece com o desenho para a produção, cujos desvios, coagidos diretamente por fora, só encontram redundância. A pintura é produtora de sentido por reelaboração de seu material; o desenho para a produção segue um sentido ditado pelo modo de produção e sua conjuntura: [o desenho para a produção] é heterônimo — menos, entretanto, [do] que o canteiro que [ele] dirige. Pintura é rebeldia e, apesar de não escapar à torrente do sistema, procura suas margens ou resiste em posição de escolha. Nossos desenhos para a produção seguem a vala comum de seu eixo, sem vagar para outra escolha.)

176 Não é honesto comparar linguagem falada (ou escrita) e representação arquitetônica para tentar conservar chance de criação. É no desarranjo, nas esquinas, no branco, nas soluções, nos bueiros, nos lapsos, nos desencontros, nas falhas, na falta, no giro, no tombo da linguagem estabelecida que arte — e verdade — despontam.²⁷ [É] No esbarrão dos significantes. Ora, construção é coisa séria, envolve doutor e capital. Ou os signos da representação desfilam corretamente, ou no canteiro instalam bordel, e o capital não engravida. Arte e criação, verdade e desejo que se danem se forem menos anormais. Se comparação cabe, é com o nhenhênham de todo dia, a fala de todo mundo, confirmação securizante dos significados da hora, das cesuras compactuantes que a manipulação da rede dos significantes distribui e redistribui para a comodidade da ideologia. Então, sim, vale: nos dois casos, a troca é a mesma. Caminho vira centro; centro, calçada; patológico, normal; palavra, coisa; violência, razão — e representação, coisa a representar. E fica combinado: tudo de cabeça para baixo em ordem e progresso.

177 Como, nessas circunstâncias, achar chocante que o desenho, materialização da ruptura, saia do vazio que o gera, tome os corpos, tenha regras e governe? Governa como preposto, mas não sofre ênclise, guarda seu acento, se apresenta como fator autônomo, mesmo não sendo. Representação é o seguinte: (segue o curso rançoso, mas constante nas faculdades de engenharia e arquitetura, desenho técnico, geometria descritiva etc.) — e ponto. De mansinho, lá do seu silêncio, do seu canto, de sua situação dita modesta, de sua inodora banalidade, dispõe dos que se agitam. Não entra no jogo, fica de fora: continente é sua lei, e o jogo [é] sua atualização.

178 Mais uma vez, Cézanne, o das últimas aquarelas. No limite, suas maçãs seriam pedaços de tela branca rodeados por módulos de cor mais ou menos distintos. Vem por fora, e o que faz, de repente, sai do nível do suporte, recua como fundo. O que não faz, as maçãs, salta e avança. Nada, intervalo,

²⁷ LACAN, A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, [1966] 1998.

ostenta relevo. Para que a ilusão não se denuncie, é preciso que os módulos tenham um quê de quebradiço, de descontínuo. O mesmo salto num quadro como o *Enterro de Cristo* da National Gallery, duvidosamente atribuído a Michelangelo, não ganha o mesmo efeito: as formas ligadas deixam chapada a parte inacabada. Mas, se o entorno (que é o que trabalha em Cézanne) for conturbado, separado em cacos, sua montagem pode redundar em emigração da presença que invade, então, o que é ausência. E, no intervalo de pintura que constitui o corpo, o contorno — necessariamente múltiplo para que a passagem se realize — tem de tender para a maior pregnância visual, reforçando a inversão pela aplicação dos princípios estudados pela *Gestalttheorie*: para o cone, o cilindro, a esfera etc. Também aqui o vazio, que toma corpo a partir do esfarelamento, exhibe lei e estrutura. Pouco a pouco, vão se depositando os traços obrigatórios do sistema de representação solicitado por nossas relações de produção. Da produção separada (do entorno partido) ressaem os ‘universais’: a tecedura dos diedros ortogonais, da combinatória modular; a tessitura das figuras geométricas simples, dos volumes corridos — ocultação, contraponto, germe da divisão. Arranjo de unidades mínimas provocadas de operações do trabalho (de cacos coloridos): as porções de produto declarado pronto, soma jamais justificável de horas coalhadas, têm por critério de delimitação as conveniências da troca e, como consequência, a generalização de sua raiz. (Não fosse a vantagem de, pelos cortes que decreta, funcionalizar a eles o uso do qual retiram todo impulso produtivo. Por que não produzir e usar simultaneamente, como acontece com o sukiyaki de Barthes?²⁸) Do ‘um’ determinante mina o disperso seu inverso: daí o fantasma dos corpos atados pelas algemas dos ‘universais’, tropos do vácuo disseminado e dissimulado. A assunção do papel do sujeito pelo desenho relega o sujeito ao infinito das projeções descritivas, descrição do exílio reificador de toda autonomia. Oco dos ‘universais’ plásticos generalizados: na sua estrita dispersão, estruturam o mediador em carreira de estrela, fiel servidor da divisão, autista grosseiro filho da luta de classes sob o capitalismo, legislador do espaço.

179

Voltemos ao nosso projetista, a esta altura de nosso texto quase exclusivamente montado pelas regras da representação. Certo, os técnicos oporão, aqui e lá, outras limitações. Mas, vindas do mesmo universo [de comando], ao qual são mesmo até mais afeiçoadas (dos substantivos feição e afeição), essas limitações confirmam ainda uma vez a hegemonia dos veículos estereotipados. Quando contrariam o projetista é para adequá-lo melhor a eles [aos veículos estereotipados]. Seu ‘realismo’ operacional injeta o selo da trama mongiana hipostasiada inclusive nos conceitos comuns do

²⁸ BARTHES, *O império dos signos*, [1970] 2007, pp. 30–34.

cálculo, como se a espessura da matéria se tivesse condensado em roda de suas coordenadas. E, se o modo de utilização do material escorrega na linha da aberração — escorregões que assumimos como evidente avanço —, sua conceituação obediente cauciona a compatibilidade imaginária com o molde. Alguns exemplos rápidos: vários conceitos do cálculo estrutural — a compressão (na direção do eixo), a tração (idem), a flexão (afastamento perpendicular ao eixo), o momento (dupla perpendicular ao eixo), a torção (idem) — são conceitos de base linear e ortogonal. Em oposição, porque as formas curvas tridimensionais não se inclinam facilmente diante dessa raquítica aparelhagem teórica, suas vantagens estruturais são abandonadas. Essa adoção, essa interiorização dos esquemas secretados pelo comando da produção esartejada, germina pesadas raízes. Esboçada desde os primeiros tratados de resistência dos materiais, como as *Leçons* de [Claude Louis] Navier, datadas de 1826, ela [a interiorização dos esquemas ortogonais] atravessa de lado a lado o ensino técnico e a prática de hoje.²⁹

180

O caso do concreto armado é típico: [é um] material pronto para seguir os desenvolvimentos curvos das tensões [que], na maioria de seus empregos atuais, adota o esqueleto paralelepipedal, cômodo para aqueles cuja finalidade está centrada no mais-valor. Basta comparar, para somente visualizar sua má aplicação e [seu] desvio crescentes, algumas propostas de [Eugène] Freyssinet (exemplo, os hangares para dirigíveis em Orly, 1916) e [Robert] Maillart (exemplo, ponte de Valterschiel, Suíça, 1925–1926), isto é, propostas marginais em relação ao uso ‘corrente’ (acorrentado) submetido a normas vindas de outra preocupação, com as formas em ângulo reto de não importa qual edifício de nossas cidades. Mas evitemos idealizações: os exemplos de Freyssinet e Maillart são isolados.

181

No começo de sua história, o concreto foi moldado nas mesmas formas e funções que as usuais em outros materiais, com missão de substituição. Das caixas de flor de [Joseph] Monier (1849) ou da barca de [Joseph Louis] Lambot (1848), passando pelas patentes de [James] Barrett e [François] Coignet, até as primeiras investidas comerciais (com a Actien-Gesellschaft für Beton- und Monierbau, que, de 1887 a 1891, construiu 320 pontes e barcos), seu aproveitamento foi híbrido e secundário, seja na França, seu país de origem, seja na Inglaterra, apesar de [Joseph] Tall e [Charles] Drake,

²⁹ [NE] NAVIER, *Résumé des leçons données à l'École des ponts et chaussées sur l'application de la mécanique à l'établissement des constructions et des machines*, [1826] 1833.

ou nos EUA, apesar de [William E.] Ward.³⁰ Entretanto, já nesse período, a teoria e as experiências dominantes adotaram diretivas extranaturais para esse material. Exemplos: a patente para uma viga (1865),³¹ os estudos de [Johann] Bauschinger sobre colunas (1885), as teorias de [Mathias] Koenen (1886) sobre vigas e lajes.³² Sabemos: o conhecimento do concreto armado se procura e [se] empresta de fora, da região da madeira e do ferro, caminhos batidos. Mas esse modo de pensar ficou e, mesmo, se exacerbou. É ele que a organização de Hennebique, graças à qual a técnica do concreto armado chegou a trinta e um países, entre 1894 e 1906, divulga. Em traços grossos, ele orienta a ebulição teórica do fim do século XIX e início do nosso [século XX] (Coignet, Melan, Rabut, Bauschinger, Thuille, Christophe, Ritier etc.). Ao que respondem em eco as propostas nascentes para a generalização de seu recurso, como os planos para uma cidade industrial, de Tony Garnier (1902), e a primeira aplicação dita coerente do princípio da ossatura, no imóvel na rua Franklin, 25bis (1903), pelos irmãos Perret: estruturas cúbicas em cujo esteio segue a parte maior da arquitetura contemporânea. Material de substituição em que são substituídas suas férteis possibilidades intrínsecas pelas convenientes para a extração de sobretrabalho, o concreto não será aproveitado sem deformações senão em trabalhos de exceção como os já indicados: os de Maillart a partir de 1901, de Freyssinet a partir de 1907.

182 O poder escorregadio do nosso sistema se revela mais claramente se escavarmos nas pseudobizarrias que são, no fundo, sintomas ‘falantes’. Pontalis aconselha, repetindo uma velha verdade da psicanálise, “exercitar o ouvido [para captar] as anomalias do discurso: é de lá que a verdade nos faz sinal”.³³

183 Tais bizarrias são frequentes no interior do discurso técnico sobre o concreto armado e na sua aplicação. Tomemos uma, ao azar: a laje-cogumelo. A laje contínua apoiada em colunas isoladas, com a única interposição dos capiteis, e cuja cofragem não inclui nenhuma dificuldade, é uma

³⁰ [NE] Joseph Tall foi um construtor que desenvolveu um sistema para moldar paredes em concreto usando uma estrutura modular de cofragem e suporte. Charles Drake primeiro trabalhou para ele como gerente e, por volta de 1867, patenteou outro método e abriu uma firma própria. Tanto Tall quanto Drake construíam principalmente casas para clientes abastados. William E. Ward foi um pioneiro do concreto armado nos Estados Unidos, mais conhecido pelo projeto, juntamente com Robert Mook, da Ward House, construído na década de 1870.

³¹ [NE] Não conseguimos saber a que patente Ferro se refere exatamente. Em 1865, Coignet patenteou um sistema de lajes de concreto armado. Em 1878, Monier obteve a patente da (aparentemente) primeira viga de concreto armado.

³² [NE] Cf. BAUSCHINGER, Über die Veränderung der Elastizitätsgrenze, 1886; KOENEN, Grundgedanken der Bemessung, 1886.

³³ PONTALIS, *A psicanálise depois de Freud*, 1972, p. 59.

solução característica do concreto armado.³⁴ Mas, aplicada no projeto fantasia de Anatole de Baudot (intitulado *Grand espace couvert éclairé para le haut*), em que os pilares nervurados continuam as membranas portantes do teto, modelo retomado por Maillart na loja [armazém] Giesshübel de Zurique (1910) e, mais tarde, por Frank Lloyd Wright na Johnson Wax (1936), sem esquecer a variação de Gaudí para o parque Güell (1900–1910), essa solução teve poucos prolongamentos. Raros ressurgimentos, sob a responsabilidade dos melhores: na usina Gatti de Roma, onde Pier Luigi Nervi emprega pilares-cogumelo associados a lajes com nervuras dispostas segundo as linhas isostáticas dos principais momentos de flexão (o conjunto pré-fabricado por baixo custo, notemos); ou no hipódromo de Madri de Eduardo Torroja, conjugados com membranas também de concreto. Torroja se espanta:

184 Aliás, nunca se esclareceu inteiramente por que o chanfro [entre viga e pilar] repugna tanto, hoje, a sensibilidade estética do artista, depois de ele ter se deleitado por tantos séculos nas formas de seus cachorros esculpidos ou das mísulas de pedra que, sob os arranques das vigas, sempre adornou de maravilhosos ornamentos com generosa complacência.³⁵

185 Bizarria: estamos diante de um cruzamento de determinações colidentes como em todo sintoma. A divisão manufatureira do trabalho impõe a separação rígida das equipes: as que fazem a ossatura não são as mesmas que erguem as paredes. Ora, a forma nitidamente paralelepipedal se presta mais tranquilamente à sucessão descontínua das equipes isoladas. A acomodação recíproca primária deixa atingir um rendimento superior; o encaixe retangular evita adaptações, surpresas. Mas é aqui que há tropeção. Porque a norma estreita da manufatura seria mais respeitada se paredes e ossatura fossem separadas completamente, como em alguns projetos de [Oscar] Niemeyer (Pampulha). Somente assim haveria radical autonomia funcional das equipes, isto é, sua separação total, como recomenda a técnica de dominação. Portanto, as razões anteriores para afastar a laje-cogumelo desaparecem. Entretanto, o contágio dos meios de representação, do ajeitamento simplista das intervenções intervaladas, do hábito ocluso a que conduzem, produz transudação de nome variado: estética, moral e objetividade. O belo, o bom, o moral correto (ou seja, o que provoca maior rendimento) é o espaço cúbico sem capitéis. Derrame da norma, dessaber do despotismo, triunfo da rede simbólica.

³⁴ Cf. TORROJA, *Razón y ser de los tipos estructurales*, [1957] 2010, p. 193.

³⁵ Ibidem, p. 246.

186

Ortogonal, signo do espírito.

No (dia) 4 de janeiro, falávamos disso com meu grande amigo Elie Faure: Eh, bem, em que grau de aberração caímos. A reta, o ângulo reto, signos do espírito, da ordem, do domínio, são considerados como manifestações brutas e primárias. A isso invectivam: ‘Americano!’

Este signo +, isto é, uma reta cortando uma outra reta fazendo quatro ângulos retos, este signo é o gesto mesmo da consciência humana, o signo que desenhamos intuitivamente, gráfico simbólico do espírito humano, introdutor de ordem.

Este gráfico ao qual — por qual caminho intuitivo? — demos o sentido do mais, da adição, da aquisição. Signo construtor.³⁶

187

Le Corbusier sempre deixa suas estruturas à vista, em particular, nos seus textos. Impossível, sem querer, ser mais explícito — evidentemente porque não quer. Mesmo o vazio da óbvia censura da posição mais corriqueira desse signo para o nosso mundo ocidental cristão, na cruz, tem conotações que é difícil não registrar. Ou, ainda, a clara evocação das brumas da razão — ou intuição; com acurácia, a palavra ressurgue nos dois pontos em que a rede simbólica se revela determinando: no desenho, [e] na linguagem, nesta ordem.

188

Os imperativos mais comuns da exploração do canteiro submetido autoritariamente, o afastamento da decisão e da matéria conduzem a paradigmas operacionais que a técnica introjeta ao preço da contradição interna. Assim, as aversões do gênero da que apontamos pela laje-cogumelo não são privilégio do ‘artista’. Jean-Baptiste Ache (do qual tiramos muitas das informações sobre a história do concreto armado) nota:

189

Parece que um material que podemos verter, mesmo se é provido de uma armação que podemos, aliás, encurvar, não pode verdadeiramente justificar o aspecto retilíneo, cubista, da arquitetura desta época.³⁷

190

A propósito, no conjunto, as relações da arquitetura moderna com a tecnologia, altamente valorizadas no discurso de críticos e promotores, caem em ambiguidade se por tecnologia é preciso ler somente a dos materiais e sua aplicação, noções ideológicas, desligadas da aproximação simultânea da tecnologia de dominação e de exploração que nelas causa alterações patogênicas.³⁸ É o que acontece na interpretação de [Reyner] Banham, por exemplo:

³⁶ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, [1937] 1965, p. 61.

³⁷ ACHE, *Éléments d'une histoire de l'art de bâtir*, 1970, p. 407.

³⁸ Cf. MARGLIN, *Origens e funções do parcelamento das tarefas*, [1971] 2001.

191 Ao se separarem de aspectos filosóficos do Futurismo, embora esperando manter o prestígio deste como uma arte da Era da Máquina, os teóricos e os projetistas do fim da década de [19]20 separaram-se, não apenas de suas raízes históricas, mas também de seu ponto de apoio no mundo da tecnologia [...]. A corrente principal do Movimento Moderno havia começado a perder de vista este aspecto da tecnologia [...], como se pode ver: (a) pela escolha que fizeram de formas simbólicas e de processos mentais simbólicos, e (b) pelo uso que fizeram da teoria dos tipos.³⁹

192 Ao tratamento ideológico da tecnologia correspondem abstrações apressadas, como a coberta pela palavra “simbólico”, aqui em uso diferente do nosso. Simbólico, no texto de Banham, marca as alusões a mecanismo nos edifícios industriais, a alegoria de limpeza e probidade nos bancos, a mimese de diarreia luxuosa nos clubes e hotéis, a sugestão de equilíbrio simétrico nos palácios. Abuso, mimese, alegoria e sugestão. Porque, se por simbólico entendermos a trama de articulações e oposições que estruturam de longe o campo e o conteúdo simbolizado — e que só encontra referência noutra trama de articulações de oposições, nas relações de produção —, então, já vimos, ou cada edifício não simboliza nada, ou é pura redundância do sistema que induz, simultaneamente, seu corpo, sua representação e a técnica que o informa, sem quebras maiores. Ou seja, nessa segunda versão, é exatamente a dimensão simbólica da obra ou dos processos mentais que melhor se adapta à tecnologia, igualmente sensível à mesma orientação apontada pela mesma causa, a exploração. Não há perda de vista, corte, como crê Banham, mas encontro necessariamente ambíguo de formações que, monocéfalas, nem por isso são regularmente isomórficas. Diga-se de passagem que, nessas superposições falhas, mais facilmente localizamos o lugar de onde vem o encontro de base que o desencontro superficial indica negando; como as figurinhas de Villard de Honnecourt, que, em luta, se inscrevem numa forma geométrica simples.

193 A história do concreto armado, como a história de todos os materiais e de toda a técnica construtiva sob o capital, é uma história de marionetes. Aplicado em ossatura, substituindo o ferro, sofreu as deformações (ou a especialização condizente com sua ‘rentabilidade’ em larga escala). Nos desenhos, o reticulado ortogonal seleciona suas formas e compõe o espaço como a priori sem data. De tempo em tempo, abre brecha para alguma variação. Mas nem por isso desvia seu espraiamento irresistível por vários setores. Por sua ubiquidade e transsubstancialidade, sutilmente, arma um modo de regulação interno e recíproco que, com seus ares de coisa ima-

³⁹ BANHAM, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, [1960] 1979, pp. 511–512.

nente ao lugar em que se aloja, aluga ao que é comandado farda de comandante. Qualquer tentativa de rompimento em algum dos setores constitui sedição, perturbação da ordem geral, e a reação dos outros logo abafa o desgarre, desenlouquece o trânsfuga. Os dramas qualificados como heroicos da arquitetura e da técnica construtiva moderna não contam revolta ou subversão, mas ajustamentos do sistema a si mesmo, isto é, aperfeiçoamento da violência.

194 Se fosse o caso de encontrar um índice para o que somente roçamos, proporíamos a rigidificação da ossatura em concreto armado por triangulação, esse resto de um enfoque bidimensional, aspirado pelo plano da representação, essas barras em X que a má consciência dos projetistas, reconhecendo a marca tradicional do erro, mascara sob o revestimento. Mas os revestimentos, cedo ou tarde, racham.

195 A crítica da técnica e de sua objetividade de casca, entretanto, não é o nosso tema. Voltemos outra vez à realidade de papel do desenhista. Resumimos a razão de seu posto: a divisão da produção em componentes antagônicos, resultado de sua gravitação em volta do mais-valor e não de alguma a-histórica necessidade, abre um corte que pede o curativo traiçoeiro do projeto, do partido, do desenho para que a produção seja ainda viável. O posto do desenhista, portanto, fica fora da produção imediata, lá de onde remete o complemento da divisão, complemento que pode também querer dizer ‘o que falta para’.

196 (Nota, aproveitando a deixa: há polissemia do tipo indicado por Octave Mannoni⁴⁰ nas palavras-chave da arquitetura: ao lado dos deslocamentos da cúmplice poesia em moda, outros, menos exaltantes, as envolvem em sombra. ‘Projeto’ pode ser o sartriano, se aceitarmos a acepção dos puros; é, também, ao mesmo tempo, o que se joga com força, lança lá adiante para os outros: as épuras que ordenam, imagem arremessada, projétil burguês na luta de classes cotidiana; ‘desenho’ é, como já foi observado, desígnio, intento, ordem (de serviço), prescrição; e designar é nomear, pôr em código, dar nome, dedo em riste; ‘partido’ é o que deixou o lugar da produção, do verbo partir, ir-se embora, depois de parti-la, dividi-la em partes, e se constitui em partido, facção, lado, para tirar partido, ganho, a partir da produção assim partida. Os sintomas são lamentavelmente incertos para os que os vêem como saúde e virtude.)

197 Que não se diga que as informações que voltam do canteiro são integradas numa síntese dinâmica qualquer de conhecimentos adaptados pouco a pouco às relações homem-matéria e que, como tal, adubam a cabeça do projetista. Nada a ver, insistimos, com a assimilação de Piaget. Porque

40 Cf. MANNONI, A *elipse e a barra*, [1969] 1973.

só voltam desastres ou *faits divers*. As correções que os desastres não raros forçam são o reconhecimento de que o absurdo ultrapassou os limites, que a elasticidade do trabalho e da matéria deformados não resistiu às violações exageradas — e nada mais. É interessante notar que os desastres da matéria (desabamentos, inclinações, fissuras, infiltrações etc.) são mais frequentemente assinalados por correções que os do trabalho. Lembramos, porém: os acidentes de todo tipo, que decorrem em grande parte do projeto, bem como as doenças profissionais, cujas principais têm por causa o cimento do concreto e os vapores tóxicos da pintura de revestimento, dão à construção o título de área mais perigosa da produção. Que se verifique se um só traço do projeto é mudado em função dessas observações.

198 Os *faits-divers* são amontoados como receitas: não colocar azulejos com água de cal; rebaixar o emboço no encontro de dois materiais; deixar no concreto furos para os condutores; usar argamassa espessa e fraca na última fieira de tijolos antes da laje. Na sua descontinuidade minúscula, não chegam nem a caricatura de saber constituído — além de serem, muitas vezes, falsas.

199 Assim, entre os bordos do absurdo, além do qual todo avanço traz desastres, e uma espécie de caroço de receitas heteróclitas, sobra um intervalo enchido de irresponsabilidade jamais julgada — e de desenho que nenhum pudor impede de se atribuir mistérios de *Kunstwollen*. Por isso, quando falamos dos bordos do absurdo, não nos referíamos ao absurdo como situado além desses bordos, mas aquém. Além, é seu desmascaramento que irrompe na forma do desastre.

200 Em face do papel, mediado por instrumentos capazes unicamente de emitir instruções precisas, o projetista exhibe um comportamento que é como que ilustração do pintor d'O *retrato oval* de Poe, se, no modelo, a esposa-amante Arte estivesse misturada.⁴¹ De um lado, um homem só, de outro, o suporte que registra e reage; de um lado, veleidades de propor forma, de outro, a resistência da matéria. Mas que inversão, apesar das aparências. A leitura rápida da caracterização que Adorno faz do artista:

41 [NE] No conto de Poe, o pintor retrata sua esposa, que posa para ele pacientemente, embora isso a deixe cada vez mais fraca. "[...] o pintor entregara-se à loucura de sua obra e raramente desviava os olhos da tela, nem mesmo para olhar o rosto de sua mulher. E recusava-se a perceber que as cores que ia espalhando por sobre a tela eram arrancadas das faces daquela que posava a seu lado. Passados alguns meses, quando quase nada mais restava a ser feito a não ser uma pincelada sobre a boca e um retoque de cor sobre os olhos, o espírito da jovem reacendeu-se ainda uma vez, tal qual chama de uma vela a crepitar por um instante. E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento, o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: 'Mas isto é a própria Vida!'. E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta!" (POE, O retrato oval, [1842] 2003, p. 53).

201 O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individuação.⁴²

202 Pode parecer conveniente para dar o contorno do projetista funcionário da exploração. Mas a necessidade a que [o projetista] se submete não é a da obra de arte: é a da porta estreita que leva à produtividade acelerada. O desenho que resiste não resiste em nome próprio, mas obedecendo os caminhos da produção que dirige. Tristemente, a ilustração é embuste.

203 A representação homogênea e sistemática generaliza, com o poder da mediação que assume sub-repticiamente o controle dos polos aos quais deveria servir. Num deles, os mesmos parâmetros nas equações do comando, gerando hábitos que se consolidam mais e mais, e, no outro, a resposta quase automatizada. O código reduzido, aplicado continuamente e com exclusividade, dissolve e engole o que veicula. Correlativamente, as ordens recebidas sempre na sua tradução regular e acanhada eliminam as oportunidades de variação significativa na resposta. O comando uniforme acelera o gesto, mas corta o que não consegue prever. Em cima, a inércia do sistema de representação freia os esforços para a reatualização do campo simbólico, sem o que arte não vive. Embaixo, os movimentos padronizados quase desconhecem a matéria, previamente contrariada até colar-se a eles. As consequências são centrífugas, mas amarradas à circunscrição da força centrípeta resultante da consideração invariante e aversiva, única e dessecante do mais-valor.

204 A prática coesa da construção autodeterminada, espicaçada em especializações fechadas e desnorteadas pelo capital, desaparecida, deixa sua aura, agora só auricídia, para a mediação exterior tornada núcleo. O que, por um relaxamento um pouco suspeito chamamos ainda técnica e estética, de cuja igualdade fizemos uma diferença rígida,⁴³ distanciadas do fazer do qual não são senão desdobramentos, se perdem por não serem compatíveis com outro sustento.⁴⁴ E só se reencontram, mas já deturpadas pela segregação, no mundo da representação: é na projeção, isto é, fora do que ainda podem pretender de tolhida racionalidade própria, que se superpõem pelo efeito da tradução redutora. Mas a operação não é inócua, pois esses poucos recursos da tradução têm o mérito de trazer o que lhes falta: sistema fechado, ilusória totalidade que ofusca as separações que o

⁴² ADORNO, O artista como representante, [1953] 2003, p. 164.

⁴³ Cf. HEIDEGGER, *A questão da técnica*, [1953] 2007.

⁴⁴ Cf. FRANCASTEL, *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, [1956] 2000.

capital interna no canteiro, espalha coerência artificial, figura de organicidade imaginária, sobre o que é transposto na sua retícula. De requisito do aprimoramento do processo de valorização do capital, a representação que dá exatidão ao comando e permite presteza de execução transborda o campo de sua causa e cumpre mais outras missões.

205 Mediação entre o pensar e o fazer separados, tinge os polos que liga com sua própria constituição. Estética e medida ('proporção'), técnica e regularidade, fabricação perfeita e desaparecimento da mão sob o traçado reproduzido maniacamente são coisas em fusão lá na tela da projeção mongiana. Vejamos algumas definições do arquiteturólogo Boudon:

206 As definições relativas ao espaço arquitetural se precisam, pois, aqui num sistema epistemológico da arquitetura. Esse espaço é definido como o conjunto do espaço verdadeiro dos edifícios e do espaço mental do arquiteto (ou de qualquer outra pessoa) projetando no espaço verdadeiro. Essa projeção se efetua por uma dialética concepção-percepção: do mesmo modo que a concepção do espaço arquitetural faz intervir a percepção, a percepção desse espaço arquitetural não pode não fazer intervir a concepção. Perceber o espaço arquitetural dos edifícios é o perceber como tendo-sido-concebido. Eu não posso apreciar o espaço arquitetural de um edifício sem referência à concepção que o precedeu. Entre os dois espaços — espaço verdadeiro dos edifícios e espaço mental dos arquitetos — se efetua uma passagem cujas regras, a elucidar, são as de uma escala. Entendemos por esse termo o relacionamento das medidas de um espaço com as medidas de outro espaço, e por proporção o relacionamento das medidas de um espaço com outras medidas desse mesmo espaço.⁴⁵

207 Curioso como os ideólogos da arquitetura dominante passam junto e bolem as questões primeiras sem as (querer) ver. A 'escala' é apresentada como "conceito fundamental de uma arquiteturaologia".⁴⁶ Os termos gerais das definições citadas não nos devem iludir. Por arquiteto há que compreender o projetista completamente separado da produção: é o que o contexto do livro demonstra. [Se] Não fosse assim, cairíamos na banalidade da afirmação segundo a qual toda obra humana carrega traços de projeto, de previsão, ao contrário da abelha de Marx.⁴⁷ Por isso, a mediação [que] nesse caso [é] insubstituível, o desenho que "põe em relação as medidas de um

⁴⁵ BOUDON, *Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*, 1971, pp. 59–60.

⁴⁶ Ibidem, 51–67 (chapitre 6, Léchelle, concept fondamental d'une architecturologie).

⁴⁷ [sk] "[...] o que distingue o pior arquiteto [Baumeister, mestre construtor] da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera" (MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, pp. 255–256).

espaço com as medidas de outro espaço”, metamorfoseado em escala, constitui o fundamento. A circularidade não parece incomodar: de uma relação histórica e determinada por um modo de produção, sai um “conceito abstrato”. E, maravilha, tal conceito dá conta do produto da relação de produção particular. Mas, como agora está coberto por um “conceito abstrato”, para a “epistemologia” arquitetônica ganha asas a-históricas.

208

A figura da projeção percorre o texto de Boudon: o espaço mental é projetado no verdadeiro e inversamente (sendo que o verdadeiro é o da apreciação, não o da produção e do uso, convenientemente omitidos). Na projeção, passa só luz do projetor ao campo iluminado. O que a tela não deve receber fica no aparelho — ou antes, dada a natureza do filme. Entre os dois, recua o peso próprio da sala em sombra que garante a passagem. Mas, apesar do recuo, assombra o conjunto com o efeito de sua presença evasiva (dando desenho ao cone luminoso, por exemplo), o que esquecemos no nosso conforto hipnotizado. Nem por isso, entretanto, é forçoso entrar em convivência com a magia e aceitar que esse agente — aqui, com nome de guerra “escala” — fique secreto: [a escala] sujeita gravemente o que coordena no interior de suas condições. Mais que luz, é sombra que a projeção contém. Se for feito pé firme no nome de guerra dissimulador, porém, que ele seja adotado ao pé da letra: “linha graduada, dividida em partes iguais, que indica a relação das dimensões ou distâncias marcadas sobre um plano com as dimensões ou distâncias reais” (sentido cuja formulação quase coincidente com a de Boudon não acolhe os mistérios estéticos da arquitetura e despe a escala de outras pretensões); “tabela de serviço”; “hierarquia”. E, lembrando ainda que fazer escala é “entrar em (porto) situado entre o de partida e o de destino”; que escalar é “assaltar”, “saquear”, “designar (pessoas) para serviços em horas ou lugares diferentes”, “golpear”.⁴⁸

209

E mais, não marginalizamos o seguinte: a palavra *escala*, em música, só é aplicada com pertinência quando a referência é a gama temperada criada por [Andreas] Werckmeister, com seus intervalos iguais. Elaborada no fim do século XVII (data um pouco adiantada se comparada à da exaltação da representação em arquitetura, mas, mesmo assim, data), não entra em popularidade senão na segunda metade do século XVIII. Bach ainda a emprega (*O cravo bem temperado*) ao lado da gama pitagórica (*Sonatas e Partitas para violino solo*). Mas basta um século e meio de escala temperada para marcar, até seu centro, a música ocidental e fazê-la adotar postura de princípio universal. Se olharmos para a história anterior, as correspon-

⁴⁸ [NE] Todas as citações são definições de ‘escala’ e ‘escalar’ retiradas do *Novo Dicionário Aurélio*.

dências continuam. A noção de gama [escala], entre nós, aparece no século XI, com Guido d'Arezzo. [Guido] Institui um sistema de notação e de codificação dos intervalos musicais da gama [escala] diatônica maior no mesmo momento em que começa a se diferenciar nos canteiros o arquiteto, cujo título permanece *maître-maçon*, e surge, sob formas particulares, seu instrumento, o desenho. Mais tarde, os esforços de Gioseffo Zarlino, no século XVI, para juntar a gama [escala] de Pitágoras com a[s] de Aristóxenes, ecoam em Palladio, por exemplo, que ousa proporcionar alguns volumes acompanhando acordes até então proibidos. Se sua atitude reflete os começos da matematização e da infinitização do espaço plástico, guarda, porém, os seccionamentos das ordens.⁴⁹ Como na física: a matemática reina como escritura, mas as figuras geométricas clássicas ainda cortam o universo com suas leis particulares.⁵⁰ Entretanto, voltando ao que nos interessa, a definitiva homogeneização e mensurabilização do espaço é condição indispensável para a total desapropriação do canteiro de toda e qualquer autonomia. Ora, um tal espaço — e nenhum outro — merece ser chamado 'espaço da escala temperada', da representação projetiva ortogonal regular mensurável e radicalizada. Espaço de um tempo, esse que acolhe sem atritos a escala.

210 Mas, de qualquer modo, Boudon tem razão sem ter. A escala entendida como mediação entre “o espaço mental” e “o espaço verdadeiro”, se nada mais é que o sistema de representação rebatizado, é elemento chave para o estudo da arquitetura de hoje. Sem a pretensão a sangue azul, entretanto. De fato, em nenhum outro caso se manifesta tanto como nos [em] que Boudon aponta sua ausência. Como na coluna de Adolf Loos. É que lá [a escala] aparece em vulgar escancaramento: a presença do desenho — da escala — e do partido (outro conceito nuclear para Boudon) salta de tal modo, afirmando-se como “único fator autônomo”, que sua verdade arrisca desnudamento.

211 No polo do projetista, a concepção não se transforma suficientemente para poder vir a ser real. Trancada no curto intervalo que vai do conceber à barreira da representação, fica abstrata, não se perde em determinações concretas, único movimento que lhe daria abertura.⁵¹ De certo modo, só no nível do desenho que precede o desenho para execução [a concepção] tem movimento e realidade. Sem ironia, não é senão como desenho, no domínio da pintura (ou da escultura, se houver maquete), que pode a arquitetura ser tomada a sério. No polo oposto, o desenho (aí exclusivamente

⁴⁹ Cf. PALLADIO, *Os quatro livros da arquitetura*, [1570] 2009.

⁵⁰ [NE] “[...] o universo [...] está escrito em língua matemática, os caracteres são triângulos, circunferências e outras figuras geométricas” (GALILEI, O ensaiador, [1632] 1987, p. 21).

⁵¹ Cf. EHRENZWEIG, *A ordem oculta da arte*, [1967] 1977.

desenho para execução) aterra sobre o canteiro e permanece idêntico a si mesmo durante todo o movimento da produção, envolve seu corpo de matéria como que sem o tocar. Forma, não se dilui na sua substância: a paralisia que a separação do pensar e do fazer obriga ao desenho da obra — paralisia que é mais uma face do despotismo — impede qualquer metabolismo. No produto, o desenho continua *em si*, opaco e obtuso.

212

O desenho é o que é em função da separação entre meios [de produção] e força de trabalho, separação que gera juntos desenho e projetista, agentes seus. Filhos do mesmo ventre, guardam laços de origem. A existência de um é o aval do outro. Se o pensar separado pressupõe o desenho que comanda, o desenho, como é, pressupõe o pensar separado. No produto, a separação é contada pelo desenho. Porque os laços de origem que guardam do ventre da separação perduram nas cicatrizes que ambos carregam. Cheguemos um pouco mais perto dos vestígios da separação no desenho, folgado no corpo que reveste como roupa de empréstimo, emparedado pela tarefa que lhe coube.

O desenho separado

213 Vimos (esquemáticamente, em tentativa, várias vezes enleada, para propor
algumas hipóteses de trabalho) o seguinte:

214 1. O desenho de representação do objeto a construir, ordem de serviço,
não é coisa de todos os tempos. Está preso, por essência, ao modo de pro-
dução capitalista. Sua constituição, seus pressupostos, sua extensão são
determinados pelas injunções desse sistema. Em outras ocasiões (cursos,
seminários¹) tentamos mostrar que as etapas de sua história evoluem subor-
dinadas à história das relações de produção capitalistas — e, especifica-
mente, [das relações de produção] no canteiro. [O desenho] Inexiste (como o
conhecemos) antes do século XI; sofre alterações fundamentais nos sécu-
los XVI e XIX; não há motivo para supormos que continue (ou que continue
o mesmo) quando essas relações forem superadas (ah, embutida teima!).

215 2. O desenho ocupa, a partir do século XIX, uma função central, a de
mediador generalizado na construção — função acentuada nos nossos dias.
E, dessa posição, alastra a trama que lhe é insuflada pelas características
da divisão do trabalho nessa manufatura por tudo o que nele se apóia;
concepção, produção, produto, técnica... Seu poder de constante velada,
entretanto, vai além. Por dentro, conforma normas e critérios à distância.
Muito há a dizer sobre o uso, a circulação, a percepção dos espaços que
ordena. Juntamos um só exemplo-da força de seu canto desafinado — me-
nos açucarado que o das sereias, capaz, entretanto, de burlar mesmo os des-
confiados.

216 Na área das noções muito estimadas pelos arquitetos, os quais as
incluem no que denominam, com culposa ingenuidade e enjoativo ufa-
nismo, ‘imaginário’ arquitetônico, encontramos as [noções] de equilíbrio e
harmonia. Equilíbrio e harmonia de massas, volumes, texturas, cores, ten-
sões: a todos os componentes da plástica [essas noções] propõem a atri-
buição de seu retesamento [enrijecimento], de sua imobilidade congênita.
Rudolf Arnheim assim define o equilíbrio:

217 Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração,
direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhu-
ma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’
de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental,
transitória, e, portanto, inválida.²

1 [NE] Ferro se refere sobretudo a aulas que ministrou na FAU-USP entre 196? e 197?.

2 ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, [1974] 1997, p. 13.

218 Estranha noção, essa de equilíbrio: aparentemente, ameaçada[o] e instável, como se fosse suspeitada sua manha e fraca base, triângulo torto pesando em vértice. [A noção de equilíbrio] Joga com fantasia de trinca: compõe-se de partes disjuntas, cuja coexistência apertada deságua em “necessidade”, a qual, em giro acrobático, volta e cobre as partes, por sua intervenção empelcadas, no ato, de traiçoeira “necessidade”. Fácil ver a que finalidade serve. “Nenhuma alteração parece possível” — ou seja, vizinhança de morte. No desenho dito equilibrado, todo rastro de vida é apagado, em amarga repetição do revestimento. Mais, “o todo assume o caráter de ‘necessidade’”: o que é resultado de violência, da esgarçada do construtor em projetista e executante, vira consequência indesviável de ser. O desequilíbrio (que só é ameaça para o equilíbrio dessa violência mortal, obviamente instável) recordaria o movimento capado e a transitoriedade do modo de produção. É o que denuncia Adorno ao falar de harmonia, no comentário de Marc Jimenez:

219 A regressão à harmonia no sentido tradicional e à ideologia do fechado constitui o pecado original da obra de arte, ao qual ela não escapa jamais totalmente, mas contra o qual ela tem o dever de constantemente lutar: a negação determinada se torna assim a marca da autenticidade. A ideologia do fechado, presente no classicismo, pretende, à semelhança da sociedade unidimensional da qual ela é, por assim dizer, uma emanção, integrar no interior de uma totalidade opressiva e harmoniosa os elementos rebeldes.³

220 Mesmo se recusarmos, nas condições atuais, chamar de arte a obra ‘dos’ arquitetos, ainda então o equilíbrio e a harmonia convergem para oprimir. A totalidade que congelam oprime de diversas maneiras: resistindo a toda mudança, às promessas da negação determinada, freando a história que quer[em] fechar; ou oferecendo ao canteiro sua imagem a-temporal que oculta a sucessão das horas abstratas, das equipes, o tempo roubado que a fixa — e sua “necessidade” que corta pela raiz os movimentos transformadores eventualmente esboçados pelos produtores imediatos, ao desautorizar implicitamente sua “acidental” participação, sempre inquietante. De fato, o que posa de necessário faz cara amarrada de lei que não admite exceções ou derivações. Harmonia, diz-se também, que deve reinar entre o capital e o trabalho — *entre*, no meio, adiando o combate. Nos dois empregos, esconde a luta de classes para que mais os senhores dominem.

³ JIMENEZ, *Para ler Adorno*, [1973] 1977, p. ?.

221 A evolução provável do projetista e do executante separados passa pela sua negação, negação que será gênese de uma nova manifestação do construtor em unidade superior (e não em regressão à figura mítica do artesão, unidade ainda abstrata do fazer e do pensar). Impossível sua apreensão antecipada: só no formar-se proporá o que será. Mas sua emergência pressentida induz os que com ela perderão privilégios à reação — que se acentua com a aproximação da emergência.

222 No século XIX, a obra banal não rejeita sua incorporação pelo padrão urbano, respeita as convenções globalizantes editadas sob Napoleão III, por exemplo.⁴ O cenário do pretense equilíbrio harmônico tem a extensão simples da cidade. Com a arquitetura moderna, entretanto, cada obra, banal ou não, procura gritar sua estratificada separação.

223 A heteronomia do canteiro é sintomaticamente eclipsada pela forma autossuficiente que o desenho da obra persegue; autossuficiência que, em resumo, não é mais que o inchamento simplório das regras gestálticas da ‘boa’ forma: simplicidade, clareza, proximidade e semelhança.⁵ Tais regras têm modos variados de manifestação: estão presentes nos volumes nus de Mies van der Rohe ou Walter Gropius; nas combinações modulares do hospital de Veneza de Le Corbusier ou dos conjuntos do Ateliê 5; nos contrastes binários de Oscar Niemeyer (Partido Comunista francês, Olivetti); no esquematismo funcional de Louis Kahn; no tecnicismo barroco de Kenzo Tange; no grafismo espacializado de Archigram etc. Uma regra qualquer da gramática da representação (o ‘partido’ em sentido mais amplo), sublinhada, comanda a percepção e oferece princípio de equilíbrio e harmonia. Pouco conta a escolha por si mesma: conta a diferenciação. Como acontece com as gírias das gangues, cuja meta é distinguir os que estão fora, fazendo-se, por isso mesmo, semelhantes a todas as outras. Sua coesão formal depende do ilhamento: outra vez, a separação sobredetermina. Haveria escape para gozação nesse ponto, não fosse a dor que ronda embaixo sufocada. Porque o retraimento em autocolimação que os arquitetos imaginam para a obra, penoso como ginástica em barra, tenso contra o estreitamento dos lábios de seu vão, descamba logo em miserável homogeneidade não tencionada. A pseudo-individualização, a tara do caracol, refinada no desenho, é denunciada instantaneamente. E pelo próprio desenho — que pode ser tudo, menos deixar de ser desenho de representação: teatro, ausência do que mostra.

224 Ora, essa ênfase toda, esse enroladinho desandado ficam ainda mais esquisitos se considerarmos que tal efeito epidérmico, mesmo sem a re-

⁴ Cf. KURTZ, *Eclectic Classicism: Last Lingua Franca*, 1970, p. 94.

⁵ Cf. ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, [1974] 1997.

dundância maníaca, é resultado inevitável: a construção hoje; enfiada em negócios picados, não tem como não andar aos saltos. Entretanto, o isolamento acarretado (que, por outro lado, as leis do ego valorizado pelo sistema obrigam à percepção) ganha novo impulso, requalificado por um formalismo exacerbado. A crise pressentida provoca uma reação, próxima da mancha fóbica, em que a reiteração dos mecanismos defensivos tenta desesperadamente esquivar sua evidência crescente. Mais, e continuando a acusar a instabilidade da harmonia sobreposta, o isolamento (que não é distinção) é outra vez bisado, em geral, por uma margeação da forma que podemos associar à ação dos bordos em pintura, cesura e suporte da regra. Façamos mais uma volta.

225

O suporte, o campo tal como é definido por um contorno, tem sido pouco examinado pelas teorias da pintura. O que é? O plano limitado dentro do qual situamos o fato plástico. Sua função primeira é separar o que transmite, o que contém, do resto, recurso de comunicação que corta interferências do ambiente.⁶ Mas que corta também o que é comunicado daquilo que o envolve — o que abre espaço para muita peripécia. Exemplo: um anúncio qualquer, pelos efeitos do seu campo, empurra para além dele o que possa perturbar sua mensagem. Clareza didática, supressão de ruídos — e, ao mesmo tempo, fermento: o elemento isolado cresce, centra a atenção, chama com eloquência maior.⁷ Sutil modo de valorização, age como se não agisse, dissolvido na enganosa atonia do retângulo comum ou de outra configuração qualquer. Além disso, induz estruturas e forças, secretamente, sem deixar patente sua regulação. O campo, na comunicação visual, é negação ativa — mas furtivamente ativa, como se não houvesse paradoxo, imperceptível. Joga forte, orientando a distribuição das formas no seu interior, mas sem quase se fazer notar. Ora seus estímulos reanimam os da composição, como na Disputa do Santo Sacramento de Rafael (Vaticano); ora os contrariam sugerindo desconforto, como no Retábulo de Issenheim de Grünewald (Colmar). Sua sensibilidade especial, em grande parte devida à inconsciência com que é manipulado, descreve em detalhes as vasculações de nossas posições históricas fundamentais — e estas posições. Aparentemente, um dado é capaz de todas as modulações e astúcias. Referência calada, determina subterraneamente.

⁶ Cf. SCHAPIRO, Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques, [1966] 1982.

⁷ Efeitos de concentração estudados por Jean Piaget: "os elementos escolhidos ou encontrados [pelo olhar] seriam superestimados em relação àqueles que não são" (PIAGET, O desenvolvimento da percepção em função da idade, 1969, p. 7).

226 [O campo] constitui um continente dentro do qual há uma maior independência do espaço circundante. A moldura de um quadro cria um continente deste tipo. É um cerco que, em certa medida, protege o jogo das forças da imagem da influência entorpecedora do ambiente.⁸

227 Em síntese, esse branco ordenador, cujos efeitos são equivalentes aos da moldura e das margens, implanta sob o que é figurado uma base que lhe garante, indiferente ao que seja, algumas vantagens:

1. isolamento (formal, com repercussão favorecida pela centração);
2. disciplina (dada pela trama das estruturas induzidas que importam reflexos, ilusórios mas convenientes, segundo o caso, de “necessidade” — de lei — a realçar ou transgredir);
3. penetração (através da fenda aberta em nossos critérios corriqueiros de julgamento).

228 O vazio do fundo, quebrando o contato da imagem com o que a rodeia, consegue que mesmo o absurdo, se proposto, nos persuada. Afirma: não é real, é representação. Suspende, por não virem ao caso, as resistências do hábito. Os anjos voam em pintura ‘naturalmente’, para o desconsolo de Courbet.⁹ Mas, atenção, a suspensão é só da resistência: assim não há mais por que não ouvir o apelo plástico, sob o abraço descontraído de suas evocações. Um cartaz: a *star* romanceia com o sabonete; como nos abrimos, entram e se instalam. Desviado o olhar, continuam dentro — sem ter passado por nenhuma alfândega. De certo modo, a cena enquadrada jamais alucina, pois a pirueta de sua penetração vem de nunca se confundir com o real. Mesmo quando se trata de *trompe-l’oeil*: nos atrai justo no momento em que nos damos conta de que nos engana. Nesse ângulo, a anamorfose parece inversa: diz a verdade quando nos ilude. Só que a ilusão é tão evanescente quanto a verdade.

229 Ora, o poder dos bordos foi sempre utilizado em arquitetura: das colunas gordas laterais dos templos gregos às teorias da modenatura; do *encorbellement* românico ao edifício da Pirelli de Milão. Mas, assim como na pintura burguesa de cavalete a moldura rebuscada em ouro rediz o que já é dito pela conformação das margens (o rompimento de relações — diplomáticas, exclusivamente — entre interior e exterior, entre o individual e o social), assim também o desenho de arquitetura burguês busca, vencendo suas arestas, reforçar seu isolamento periclitante. As maneiras de o fazer são sem número: diferenciação do aparelho, colunas engajadas, espes-

⁸ Cf. ARNHEIM, *Arte e percepção visual*, p. 4.

⁹ [NE] O pintor Gustave Courbet (1819–1877), uma figura proeminente do movimento realista, costumava dizer que não pintava anjos porque nunca tinha visto um.

samento das empenas, espaçamento relativo maior das aberturas, mudança de cor ou material etc. Em cada plano de projeção promovido a plano arquitetural, uma espécie qualquer de margeação repete o engodo, enquadramento encarregado de nos convencer de que a obra é independente. As consequências são semelhantes às obtidas em pintura, mas vão além. A separação grifada, livre de sua absorção pelo reconhecimento temático, comum em pintura, dá à regra de organização da forma poder, estabilidade e credibilidade superiores. Claramente formal, não disputada ou desviada por nenhuma outra solicitação, avessa a questionamento e movimento, sobe fraudulentamente à categoria das necessidades, feto de significativo. É chão do que chamamos harmonia: identidade a si mesma da regra monotona-mente redita, seu passeio indiferente pela matéria, nossa roupa folgada. Sua teimosia vira demonstração do que repete (o isolamento). E incha com a suspeita crescente de que a violência é o fundo do desenho: nunca como agora os bordos foram cantados com tanta exaltação. A poética dos cantos, em moda, é a poética da reação — se é que a reação suporta poesia. Mas essa mania é reacionária ainda em outros serviços e que poderíamos esquematizar da seguinte maneira:

230

No fluxo (que a exploração faz brotar inexaurivelmente) de horas (mortas, apagadas da vida que apagam) extraídas do trabalhador (como numa hemorragia sem escalas), há que pôr, arbitrariamente, escalas (fora de onde têm origem, é óbvio). No contínuo de seu fluir, vazios. Porque, mesmo se o objetivo é aumentar o fluxo, antes tem de ter alquimia: realização da mercadoria (realização: adotar a forma do equivalente universal). Um pacote de horas contra o ouro que lhes dá peso, lastro. Mas a troca não pode ser tão descarada. Um pacote é casa, outro, canhão. (Uso é fácil produzir.) E quem paga com as horas engolfadas no ouro recebe o peso da casa, o lastro do canhão. Tudo certo. Menos o saber em que ponto termina a casa e começa a cadeira — quais as fronteiras de cada coisa. Lembremos: para que o fluxo jorre com boa vazão, a produção tem de ficar para cá e o consumo para lá (apesar de a produção ser consumidora e o consumo, produtivo; tanto pior se o divórcio homologado não chegar à cama). E os pacotes, portanto, têm de ser embrulhados e expedidos. (O excesso de nossas embalagens assinala a fragilidade da decisão que precisa a quantidade de horas que compõem um pacote.) A produção poderia ser (e é) ininterrupta. ‘Acabado’ o prédio, prossegue, intitulada então limpeza, conserto, restauro, decoração, reforma... e até o bulldozer que o derruba é passo para sua renovação. O novo prédio é o anterior — ou melhor, nem um e nem o outro merecem o artigo definido. Correlativamente, o canteiro consome cimento em piso antes que o piso pisado seja consumido. Não exageremos: digamos que a produção anda em senóides (e aos saltos, vimos)

— e que, por vezes, o valor de uso é um pouquinho menos aleatório. Entretanto, não importa como, não há meio de contornar a transubstanciação da hora em ouro e do ouro em hora. (O cálculo econômico de [Charles] Bettelheim ou outros tipos de cálculo estão por nascer.) Com a fragmentação do trabalho, em particular do manufatureiro, nenhum trabalhador isolado atinge mais a mercadoria (ver citação de Marx no início): precisa de outros para empilhar coletivamente o tempo arbitrado. Não atinge quer dizer também: não escolhe seu término, seu fim, além de sua finalidade. Daí o outro serviço cumprido pelos arquitetos: o corte que juntam à costura do trabalho separado. Alinhavam: somam superfícies, cubos, massas. Talham: emolduram, harmonizam, equilibram. Por exemplo: a) um conjunto bem encaixadinho de paralelepípedos formando um paralelepípedo maior (o bloco principal), um volume irregular (auditório), talvez um tubo (escadas): o alinhavo; b) duas empenas cegas, duas lajes (superior e inferior) mais avançadas, uma fachada em pano de vidro, outra em *brise-soleil*, pilotis para que a moldura não se perca no solo, gravitação mimada pelo volume e pelo tubo em torno do bloco principal ('equilíbrio dinâmico'): o talho. Poderíamos ter descrito o Ministério da Educação (Rio de Janeiro) se esmerássemos a separação com uma maquete de Lipchitz e conchas e cavalos-marinhos em azul e branco, azul e branco, azul e branco... 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.

231 Em resumo, a harmonia e o equilíbrio, em colusão com a ranhura tirânica do emoldar, oprimem porque separam:

1. o trabalhador de seu trabalho e de seu produto (transpor, adaptando, nossas observações sobre o volume);
2. o produto da produção (figurando seu inverso: a-temporalidade x sucessão, totalidade x seccionamento, necessidade x violência);
3. o produto de outro produto (cortando o fluxo das horas apropriadas na produção, 1º ato);
4. e confundem todos os produtos (manifestando o desenho, isto é, a separação no papel de mediação, 2º ato).

232 A harmonia e o equilíbrio oprimem em função do princípio mesmo que os anima — o princípio geral da opressão: a separação, sua fonte e sua fraqueza. O desenho, com suas categorias atuais, é filho da separação. Se a produção é separada, o desenho, para impor-se como norma (regra e medida) de coagulação do trabalho dividido no produto que é mercadoria,

não pode perder-se no movimento da produção. Para rejuntar o trabalho dividido, faz-se direção despótica — e, portanto, separada. Separado, o desenho vai buscar força para convencer em si mesmo. Daí ser desenho só, em si. Na ausência de necessidade efetivamente real que resultaria de sua dispersão transformadora no movimento da produção, procura envolver-se de ‘necessidades’ abstratas — harmonia, equilíbrio, margeação... Mas tais recursos têm como corolário o aprofundamento da separação. O desenho separado da produção, ao hipostasiar sua intervenção autoritária, se exhibe como desenho da separação. Inclui a separação, agora sua essência — seu conceito. Filho, absorve sua origem. E, no seu isolamento desesperado, só lhe resta a separação como coisa a edificar, isto é, exaltar. O verbo desenhar aumenta sua tendência intransitiva; mediação por onde transitam ordens, só a si mesmo prefere dar passagem, numa perstrição que endurece sua perseidade. E é quando cai sob o domínio absoluto, imobilizante daquilo a que serve ao servir para a divisão do trabalho: o valor. Somos, então, obrigados a reconhecer que a forma de tipo-zero, essa forma desprovida de significação por si mesma, é uma das corporificações da forma valor.

Epifania

233 Porque há mais: há visagem de isomorfismo (nem estrutural, nem funcional) entre a resultante e sua causa. Isomorfismo que devemos acolher como penetra inevitável, se abirmos agora espaço para a consideração de outras sobredeterminações que conformam esse desenho que é o nosso tema.¹⁰ Desenvolvamos um pouco.

234 No desenho do espaço autoritariamente homogeneizado, em que o poder do capital fez, de certo modo, “do meio, a mensagem”, vimos que as mais extravagantes disposições recebem nobres nomes: traçados harmônicos, proporção, modulação, modenatura, ritmo, equilíbrio, escala... Que sejam nomes antigos de batismo de achados duvidosos em templos ou palácios, não legitima seu uso novo — mas põe sombra no uso antigo que a patina do tempo talvez dourou demais.¹¹ No desenho — e, portanto, na obra que dirige —, uma espécie abastarda de homeomorfose estica ou encolhe as dimensões convenientes das coisas buscando acordos deslocados: a trave de uma porta vai procurar o plano horizontal da base de uma janela

¹⁰ Cf. LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, [1967] 2000.

¹¹ Para Adorno e Horkheimer, Ulisses encarna já o espírito burguês: “Ulisses [...] revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês” e “Ulisses vive segundo o princípio primordial que constituiu outrora a sociedade burguesa” (ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985, pp. 53, 66; cf. Excurso I, Ulisses ou mito e esclarecimento).

distante de mais de dez metros; um cilindro, não se sabe por que envoltório de um sanitário, assume o papel de cheio que vem do buraco de uma escada; dois planos laterais, empenas, continuam além do paralelepípedo em que, por um a priori, a casa fica contida, até a vertical que dá fim ao beiral; os blocos de um conjunto se perfilam em paralelismos ou desfilam em variações de 30°, 45° ou 60°. (A enumeração dos tiques, cacofonias, redundâncias, ecos plásticos,¹² nomes que quadram melhor que os nobres, é desnecessária e nauseante. Basta olhar em volta e ver.) Ritmos primários (do tipo 1/2, cheio/vazio, +/-), simetrias candidatas a refinado dinamismo, eixos, banais jogos de espelho, inundação de ângulos retos, alinhamentos kleinianos: eis a sintaxe dominante. (Observação: sem que fosse nosso propósito, indicamos ponto por ponto o gênero de estruturação formal à qual Roger Mucchielli, no teste da aldeia imaginária, atribui o valor de índice de “sistematização completa do pensamento”, “ausência total do realismo, de adaptabilidade”, “geometrização esquizofrênica do pensamento”.¹³) A rede de tais acordos (?), correspondências (?), cesuras, estereotipia da representação gráfica espacializada, se espalha indiferente ao que cobre, do detalhe ao plano de massa, assim como guia a produção sem a penetrar realmente. Todo o receituário para a ‘boa’ forma arquitetônica pode ser condensado num rígido sistema de primárias relações abstratas que ignoram toda particularidade e ligam exteriormente o que, na verdade, nada tem a ver entre si.

235

Por outro lado, essa sintaxe, estrangeira ao que desenha, desqualifica. A brutalidade autoritária homogeneiza os que submete, fazendo-os seres-do-medo; do mesmo modo, as normas autistas da representação todo-poderosa corroem a diferença. Arquitetura = jogo sábio de volumes, independentemente do que eles são, como são, por que são, para quem são. O diverso é unificado (desconhecido) pela ditadura do ponto de vista, pela projeção de um filtro de semelhança; mas sob a ficção da distinção (efeito mítico do ponto de vista) afirma-se o seu inverso, o domínio absoluto de uma única perspectiva. Discutindo Gentile da Fabriano, Francastel mostra que:

236

A relação que, numa obra de arte... associa elementos díspares tanto por sua origem natural como por sua importância no conjunto figurado é, antes de mais nada, uma relação exterior à significação própria dos elementos.¹⁴

¹² Cf. LHOTÉ, *Traité du paysage et de la figure*, [1939–1950] 1970.

¹³ MUCCHIELLI, *Le jeu du monde et le test du village imaginaire*, 1960, p. 285.

¹⁴ FRANCASTEL, *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, 1967, p. 125.

237 E aproxima esse procedimento ao esboço social da figura do príncipe. Assim, a sintaxe unitária, decorrente do poder desgarrado, pulveriza num mesmo pó o heterogêneo. Na perseidade dos espaços atuais, cada componente é falseado e obrigado a seguir o enquadramento que o desconhece. O receituário harmônico — crisálida sem evolução, crivo em que só atravessa a voz monopolizada — se identifica à linguagem que descamba em não mais que meio para informar, dar ordens, denunciada por Horkheimer:

238 A dissolução semântica da linguagem num sistema de signos, tal como praticado pela logística moderna, transcende o domínio da lógica. Ela tira suas conclusões de um estado de coisas que entrega a linguagem à regra do monopólio.¹⁵

239 Ou ainda, em outro local:

240 A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. [...] O que se continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades.¹⁶

241 É claro, se há “dissolução semântica”, há também redução a uma sintaxe unidimensional; sua invasão não encontra a oposição dos elementos esvaçados. Não é preciso muito procurar para achar a raiz isomórfica do nosso desenho — o valor enquanto valor de troca. Se o tempo é aplainado pela ‘hora social média’, o espaço é homogeneizado pela trama imutável; inversamente, se toda particularidade espacial é marginalizada, o tempo variegado dos trabalhos concretos não é o contado. O cheiro que exala essa malha urdida pelo capital é necessariamente uma das ressonâncias do trabalho abstratizado. Não há mistério, aparentemente: o desenho que possibilita a mercantilização atual do espaço é, coerentemente, o desenho do trabalho seco da unidade universal.

242 Nós denominamos um *universal* um tal *Simples* que é por meio da negação; nem isto nem aquilo — um não-isto —, e indiferente também a ser isto ou aquilo.¹⁷

243 Se a forma se despreza do que envolve, é para pregar a forma-mercadoria envolvida no desprendimento. O desenho, que o modo de produção separa

¹⁵ HORKHEIMER, *The End of Reason*, 1941, pp. 377–378.

¹⁶ ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985, p. 23.

¹⁷ HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, [1807] 2003, p. 87.

da produção imediata, está em toda obra e em nenhuma, está como se não estivesse e é indiferente a estar ou não: reflete a categoria do universal, *ser* com a determinação de *ser abstração*. Se o desenho indica a obra a fazer, como indicação, não pode tocar a singularidade da obra; na verdade, diz somente o que há de mais universal. E é como universal que se achega de início, a esse outro universal, o valor.¹⁸

244 (Mas, cuidado, é preciso andar com cautela aqui. Porque, se afirmamos que o espaço homogêneo que domina o desenho arquitetônico, isto é, que o conduz como princípio aos resultados que estamos percorrendo, é isomórfico ao valor enquanto valor de troca, a inversão da frase — artifício corrente — é perigosa. O valor não é signo nem sistema de signos.¹⁹)

245 O processo de valorização do capital requer a abstração (abstrair: separar, destacar, raptar, afastar) do desenho de representação. Vimos que o desenho, na função segunda de vínculo do separado que guarda separado, mantém a generalidade abstrata correspondente à da separação (da abstração) violenta que fundamenta o sistema. Por isso, a totalidade (harmônica e equilibrada, projetiva e mongiana) do separado (trabalho, meios de produção, produtos do trabalho) jamais se cola ao que pespega perstrição. Suas amarras se gravam nas coisas, mas como cordas que ferem sem se unir à carne prisioneira. Quanto mais coordena, mais mostra distância. Sua constrição fica registrada por deformações, cortes, inadequações, carências, raiva. Ou melhor, como é a outra face da abstração, a mesma violência do raptio retornando, esses sinais que confirma já vêm de seu primeiro movimento. Coisa “universal em que toda individualidade, peculiaridade, é negada e apagada” (definição do valor de troca),²⁰ o desenho, indicação, dedo apontado para o que não é, não pode senão resvalar sobre a carne das coisas, ferindo, talvez. Falta o mergulho para deixar de ser coisa universal e perder a autoridade. Mergulho de derivação, de dediferenciação, de renovação no trabalho livre. Antes, cai de seu próprio impulso, por insensibilidade inerente, por inédia, por atonia que obriga ao que dirige. Cai na tautologia de sua abstração, mesmo se todo dia visita canteiros; na “dissolução semântica” provocada pela perspectiva única de seu olhar de Medusa. (Mais cuidado ainda: mesmo cortada sua cabeça, esse olhar continua a espalhar seus efeitos. Perseu soube usá-los a seu favor, como máscara, e Atenas, no seu escudo. Talismã, serve contra o mau-olhado — benfazejo, provavelmente, também para os que pensam que revolução é só tomar o poder e preservar as conquistas da burguesia.)

¹⁸ Cf. MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 104-121.

¹⁹ Cf. MARX, *Principes d'une Critique de l'Économie Politique* (*Grundrisse*), nota p. 215.

²⁰ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, p. 105.

246

A prioridade do valor no sistema dá causa ao desenho tal qual é. Mas nada exige que causa e efeito tenham também laços de isomorfismo — mais, de relação simbólica. Se insistimos, entretanto, em que o desenho tem seu campo no interior dos bordos do absurdo, entre caroços de receitas e desastre, no vazio em que a matéria caotizada se torna objeto de irresponsável distribuição, é [por]que a superposição daquela separação e desse vazio abre um vácuo em que os axiomas do sistema são aspirados como num escândalo. Repetindo: o desenho, modo de aparição das distâncias que pedem superação hoje impossível, começa no plano do imaginário, das identificações especulares em que vira presa das marcas do ‘homem em geral’ do momento. Redizendo ainda: é por não ser mais que forma de tipo-zero que a força de sua causa o contagia integralmente. Ligadura exterior dos componentes escorregadios da manufatura (aos quais, por assim serem, enquadra militarmente em suas próprias normas), mais que qualquer outro desenho para a produção repete maniacamente sua história. Quase autogâmico, sem dúvida autólata, hipocritamente autotélico, seu automorfismo não é autônomo: é instrumental, mas tão serviçal que introjeta seu mestre, sobretudo quando se crê em inspirada levitação. Entretanto, se o tesouro tem “forma estética” (harmonia etc.), tem também “forma imediata”,²¹ e os materiais opacos e vulgares dos edifícios banais declamam outras origens — e, portanto, outras regras. E ainda: apesar de não tesouros, as usinas [fábricas] aqui entram em coro. Banco, casa, usina, ontem, hoje: em todos os casos, no lusco-fusco em que deita sua imutabilidade, por baixo, a constante do desenho aponta o ponto de onde vem sua sombra universal. O isomorfismo que afirmamos não é de superfície (a alusão barata do bronze dourado do Seagram Building, por exemplo): é lá dentro, no poder por todo canto homiziado, na extensão, na homogeneidade homocêntrica alastrada, na infraestrutura que a encruzilhada se situa. O desenho é como vetor apontado para o centro lógico e concreto de nosso tempo (o valor), e tão puxado na sua direção que sua extremidade, sua raiz, nele se confunde. Esse é o centro que mira nos alvos a explorar: a inteira circunferência do espaço.

247

Mais devagar. Se o desenho interioriza sua causa, exterioriza o que dele foi feito, derramando-se além de seu contorno. Hífen cortando o que une, suspenso entre criação e criatura indireta, da criação faz criatura sua, e da criatura, imagem com corpo de seu corpo sem espessura — mas de fora, como fôrma e não forma. De sua posição no estuário da divisão, retorna como fonte do que o alimenta e imprime ao espaço a textura de seus

²¹ [NE] “A forma imediata do tesouro é acompanhada de sua forma estética, a posse de mercadorias de ouro e prata” (MARX, *O capital*, v. 1, [1867] 2017, p. 207).

poucos significantes. Ausente, como desenho propriamente dito, das formas que orienta, aparece fugidio na consideração analítica da forma percebida. Como o valor, que só na consideração analítica da troca mostra sua impalpável presença, pede recuo para entregar-se a nós em todo o seu extenso campo. Mas, ainda como o valor, nem por ser impalpável na obra tem pequena virulência. Se o valor só se manifesta no fenômeno da troca, o relacionamento plástico do díspar o conota, o simboliza, se adotarmos a definição, um tanto perigosa, de Gilbert Durand:

248 [...] símbolo como signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo assim obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias [...], que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação.²²

249 Esperamos já ter posto alguma clareza (fraca, sabemos) nesses temas. Continuemos, retomando algumas considerações de Marx:

250 O dinheiro é o meio coisal no qual os valores de troca, imersos, adquirem uma configuração correspondente à sua determinação universal. [...] o tempo de trabalho só existe em produtos particulares (como objeto): como objeto universal, o tempo de trabalho só pode existir de forma simbólica [...].

251 Um produto particular (*mercadoria*) (material) tem de devir o sujeito do dinheiro, que existe como propriedade de todo valor de troca. O sujeito em que esse símbolo é representado não é indiferente, uma vez que as exigências para representante estão contidas nas condições — determinações conceituais, relações determinadas — do representado. [...] As propriedades que tem a mercadoria como valor de troca, e em relação às quais suas qualidades naturais não são adequadas, expressam as exigências feitas às mercadorias que são o material do dinheiro κατ' ἐξοχήν [por excelência].²³

252 O produto é mercadoria. Sua forma, de início, sobre isso nada nos fala. A troca transfere sua universalidade como encarnação do trabalho abstrato para um produto particular, o suporte da moeda [do dinheiro]. Por um movimento inverso, esse suporte particular vira a abstração coisificada, cortesia do universal que comparece ao baile das coisas. Mas, com a percepção das fissuras crescentes do sistema, complemento da prioridade indisputada do valor, essa única coisificação não basta mais. A impossibilidade

²² DURAND, *A imaginação simbólica*, [1964] 1994, p. 16.

²³ MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, pp. 114-115, 120.

de torná-lo tangível em cada mercadoria — a não ser mediatamente, na moeda [no dinheiro] fetichizada[o] — aguça tensões irremediáveis (por algum tempo ainda). Ora, essas tensões excitadas, essa angústia provocada por sua onipresença escapadiça, por sua teimosa finta, essa ameaça de morte brandida pela mania que tem de desguiar impelem o desenho a procurar modos para simbolizá-lo (ou pelo menos alegorizá-lo). Atacado de misofobia (não é separação?), o valor escorre sem se deixar acarinhar, sem securizar, levantando maus presságios e rancor. Temos de agarrá-lo (é o nosso fundamento!): que o desenho nos ajude a diminuir sua esquivança. Sobretudo quando os objetos que projeta concentram grande massa (de valor) como os objetos arquitetônicos: o símbolo, que é meia encarnação, fica facilitado por sua densidade.

253 A redundância, nos disse Durand, é natural na busca de adequação simbólica. Ora, vimos, a perseidade do desenho acompanha seu espalhamento horizontal — o que nos lembra de sua insistência “perpendicular”, notada por Foucault,²⁴ da aparição de si mesmo que sempre indica fazendo a “experiência que o **agora** (isto) é um universal”.²⁵ Pois bem, no desenho que anula redundantemente a especificidade da coisa (sem se pôr muito a claro), o valor, negação também da particularidade da coisa, de suas “qualidades naturais”, se apresenta em miragem. Miragem: inesgotável inadequação da encarnação. Assim, é no modo da ruptura do objeto que o valor tenta aparecer, na capa que, agora já agressiva porque embebida de angústia, espezinha sua positividade bruta. Sutilezas, mas importantes: esse desenho que se esconde mal, “*ser* que imediatamente é em si mesmo um *não-ser*”,²⁶ por sua oscilação entre aparecer e sumir, convém ainda mais para a função simbólica. Outra vez: a inadequada encarnação remete a essa espécie de abafada pulsação do valor, dissimulada presença.

254 Façamos um desvio — talvez nos enroleemos menos tomando caminhos indiretos. Utilizemos, em parcial e tosca analogia, os esquemas da linguística — autorizados por Saussure, de quem invertemos uma metáfora.²⁷

255 Na primeira parte do nosso texto apresentamos uma hipótese de trabalho segundo a qual o núcleo do canteiro é a polimórfica separação. O fazer indistinto, contínuo ‘anterior’ (anterioridade não necessariamente histórica, mas construída, do tipo futuro-anterior), é permeado por diferenças, cortes, fraturas. As equipes, as etapas, o trabalhador diferenciados são, ao mesmo tempo, confinados em oposições múltiplas; o separado é

²⁴ [NE] Ver acima: “a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e *aparecer*; relação a um objeto e manifestação de si” (FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, [1966] 1992, p. 80).

²⁵ [NE] Cf. HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, p. 91

²⁶ [NE] Cf. HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, [1807] 2003, pp. 115–116.

²⁷ Cf. SAUSSURE, *Curso de lingüística geral*, [1916] 2006.

apertado conflitantemente (os tempos das equipes, por exemplo), relativizado: um começa onde outro termina. A intervenção do capital, até esse nível de observação, parece puramente negativa: cada pedaço do ‘trabalhador coletivo’ se define por oposição aos outros. O trabalho, sob sua coação, é mediatamente abstratizado, pois a negação simples trama sua distribuição. O princípio da separação, intrinsecamente arbitrário, tende logo a procurar vez e motivações (técnicas, funcionais), sem atingi-las jamais totalmente.

256 Correlativamente, paralelamente, simultaneamente, o desenho passa por transformações equivalentes. Entre o “tema para reflexão” e a “representação normalizada”, elabora seus significantes. Descarna o objeto, divide seu corpo com seus traços. Para a divisão, compõe uma série de oposições: projeções verticais e horizontais, cheio e vazio, contínuo e tracejado, liso e hachurado, grosso e fino, geométrico e livre, volume e superfície, opaco e transparente, fechado e aberto... A seleção, homológica ou não, também nele jamais obtém plena motivação — é convencional e arbitrária. (É óbvio, junto ao desenho há outros instrumentos do comando, articulados semelhantemente, que não mencionamos.)

257 Esses dois movimentos — na verdade, esse movimento duplo — pouco a pouco sedimentam a organização atual do canteiro, socialmente absorvida e utilizada, que recebemos como se fosse inevitável herança. As duas séries de diferenciações, suas bases negativas, se invertem e insuflam nas tarefas, nas partes, nos componentes que determinam uma espécie de positividade. Conformadas por duas intervenções separadoras, viram unidades elementares de nossa prática, dotadas de quase evidência, de simulacro de substância própria, de ares de razão imanente (assim como o desenho separador produz os universais plásticos, cuja positividade, vimos no exemplo de Cézanne, é feita de vazio). [É como se fossem] Partes e componentes que se propõem hoje ‘naturalmente’ ao projeto, à produção: estrutura — paredes — revestimentos — pintura; concretar — levantar — cobrir — pintar etc. No mesmo passo em que são delimitadas, se estruturam em sequências e séries alternativas regulares (em sintagmas e paradigmas). Tais e tais tarefas e peças devem se suceder em certa ordem (exemplo, os transportes de concreto que discutimos), sendo que há possibilidade, em geral, de trocá-las por outras mais ou menos associadas e/ou equivalentes (substituição do carrinho por preparação no local, do guincho por esteiras etc.). Forçando a conhecida tese, diríamos que a produção do espaço se estrutura como linguagem. Mesmo sua linearidade (discutível) encontra par na sucessão inerente a essa manufatura. Observemos novamente, porém, que a ‘evidência’ das unidades que manipulamos é o resultado de duplo movimento separador orientado pelo capital — e nada mais.

Toda motivação é procurada a posteriori. Notemos ainda que o significado do signo (plástico) é um conceito, e não uma coisa imediatamente referida. Assim, a ordem de serviço propõe uma abstração: reencontramos aquela distância do canteiro que já apontamos ao comentar a realidade de papel do projetista, entre carço de receitas e limites do desastre.

258

[...] *a língua é uma forma e não uma substância*.²⁸

259

Afirmção que acusa nossa inclinação para substancializar a língua — como, em outro campo, substancializamos o valor (no ouro ou até na hora, esquecendo que a hora que institui o valor é hora abstrata, e não concreta, e que essa abstração é radicalmente absurda). E o mesmo se dá com a nossa organização do canteiro. Face a face, nos lados opostos da barra que os separa, o desenho e o canteiro abstratizado, expressões da separação, entram numa relação cujo motor é ela mesma, mas cujo condutor é a luta diária de classes. A ‘natureza’ do desenho, do canteiro, da técnica, da arquitetura não é responsável pelo que vemos: é o suporte material dessas relações. Que cada uma dessas ‘naturezas’ seja carregada, seja entranhada pelos vestígios dessas relações, realimentando-as em feedback, nada mais aceitável. Mas o que nelas é ocasionado não pode ser confundido com o movimento de seu conceito. Assim, cada termo da relação marca o oposto, mas sempre de fora, ou melhor, de dentro do vazio das separações. Um exemplo, evidentemente esquematizado. Um traço grosso = uma parede. Em certos locais (pias, sanitários), o material da parede (tijolos, pedras) é manchado, umedecido pelo trabalho (cozinhar, conservar o corpo). É necessário revestir: logo, uma equipe especializada se forma (quando antes o mesmo artesão bastava). Ora, esconder as manchas do trabalho, vimos, é coisa que se generaliza com outras funções (securizantes). A importância adquirida pela equipe de rebocadores de todo tipo leva ao seu registro pelo desenho: ao lado do traço grosso, o traço fino aparece. Introduzido o uso dos dois traços (separados os significantes), eles se espalham, levando o revestimento aonde é inútil, desvinculando-o de suas funções (sótãos, porões). Mas logo, com o formalismo contemporâneo exacerbado, com a espacialização do grafismo, com a separação mesmo dos significantes, os dois traços podem vir a ser tratados isoladamente (de novo, mas de maneira diferente), em elegante contraponto de traços duplos e simples. Na obra, bruto e revestido, aparente e liso são alternados, mas seguindo agora orientações exclusivamente plásticas. Ora, como essa redução de revestimentos pode propiciar uma agradável ‘lua de mel’ para o empreendedor

²⁸ Ibidem, p. 141.

(pois vende pelo preço de mercado, sem descontar o que economiza), ela fica logo bela — e o uso da alternância logo também se estende, acabando com a lua de mel. Mas, com isso, a técnica do revestimento muda — e, mesmo, a da maçonaria [alvenaria]. O que fica à vista tem de ser bem-feito (esconder que foi feito), e o revestimento tem de evitar sujar além de seus limites, o que leva a juntas, rebaixamentos etc. Paremos por aqui. A interação existe, mas, como já notamos, o que a dirige não é a assimilação (Piaget): é o trabalho da separação. O desenho registra o revestimento quando esse se faz tarefa separada; os traços separados ocasionam alterações práticas que acentuam a separação revestimento/não-revestimento, revestimento e suas funções, trabalhador do reboco e o da alvenaria. Diferenciadas as funções, diferenciam-se os significantes, e inversamente. Diferenciados os significantes, eles começam a ter caminhos próprios: o que mais afasta um edifício do século XIX de um atual é essa aparência crescente de folheado, de somatório, de puzzle. Sempre uma separação, um vazio provoca divisão no lado oposto.

260

A analogia poderia continuar: as solidariedades sintagmáticas [sintáticas] e as regularidades associativas (paradigmáticas) ultrapassam os limites da unidade e estruturam o campo todo do discurso;²⁹ do mesmo modo, há solidariedades espaciais ou de etapas inteiras da construção (estrutura, equipamento, vedação) que recordam as sintagmáticas [sintáticas] — como há grupos alternativos (de regras que sustentam a harmonia e o equilíbrio, de modelos estruturais) que recordam as possibilidades paradigmáticas gerais. Mas, de qualquer modo, a certo momento é preciso abandoná-la. Temos de reconhecer que a arbitrariedade (o correlato da diferença sistemática em linguística) não pode ser, sem mais, equiparada à violência (o correlato da separação conflitante no canteiro). A arbitrariedade em linguística é “diferencial”: sustenta oposições de elementos do mesmo peso. A violência institui desigualdades, explorações, domínios; nos dois lados da barra, o peso é diferente. Capital de um lado, trabalho do outro, desigualdade que se reflete no poder superior do desenho (e dos outros instrumentos do comando), figura do capital, ao talhar canteiro e ‘trabalhador coletivo’. Por isso, aliás, a ‘insignificância’ da fonética (diacrônica [evolução histórica da língua]) não tem paralelo no desenho: suas alterações são sempre significativas, acompanham as evoluções da luta de classes. Esconder essa quebra da analogia seria compactuar com a ocultação da violência que o desenho inclui.

²⁹ [NE] Na linguística de Saussure, sintagmas são sequências, cadeias ou combinações de elementos, e paradigmas são elementos de mesmo tipo.

261

Ora, essa quebra da analogia nos apoia, pois é esse peso diferente, essa dominância do lado dos significantes que põe a ponte simbólica entre desenho e valor. Pesar mais que o termo significado implica: abafá-lo, cobri-lo — mas deixando sempre um resto, um excesso ‘perpendicular’ —, impor-lhe a marca de sua redundância, homogeneizá-lo pela supremacia de sua constituição mongiana, violentá-lo, imprimir-lhe seus automatismos decorrentes do autismo feito da diferença de peso, dispersá-lo pela impossibilidade de pôr limite ao excesso, atravessar-lhe a carne como continente que inunda seu conteúdo... Pesar mais, no lado que pesa mais, implica cair em angústia diante do próprio inchamento, diante da ilusória infinitude do corpo-próprio. Em reação ambígua que reforça o que toma por suas leis constituintes na esperança de achar os contornos não históricos, supostamente “essenciais”, de um território para a aspiração de legitimidade autônoma e que oculte sua violência original. Implica a tragédia da separação — cujo modelo, a separação do corpo materno, Sami-Ali relaciona com o desenvolvimento da espacialidade de tipo euclidiano e com a aquisição da linguagem: separação desejada e recusada, inevitavelmente problemática, jamais fácil, deixando no homem a falha primeira da castração.³⁰ A realização do campo (corpo) próprio (irrealizável totalmente) é procurada no endurecimento das identificações e introjeções iniciais — campo negado por isso mesmo e feito, no ato, universal. Introjetada sua primeira imagem, o valor, o desenho não pode senão repeti-lo na desesperada tentativa de dizer-se a si mesmo, isto é, de desaparecer, já que é indicação, desenho para a produção. Fim, portanto, da analogia.

262

O ouro, suporte da moeda, pode ser visto como símbolo, mas é mais que signo. O desenho, que é essencialmente signo, tem menos problemas como rede simbólica; função que, sem dúvida, será sempre dependente, mas inevitável, já que a função principal não reclama mais que uma forma de tipo-zero. Dissemos antes: por poder ser qualquer, é único e totalitário esse desenho. Agora, como um dos símbolos do valor, vimos que esse seu papel é determinante de alguns de seus traços: é desenho do universal. Insistimos também em notar que, desenho separado, fruto da separação, não sai de si e, no produto, continua opaco e obtuso, folgado no corpo que reveste mesmo se procura motivações que o diluam. Mostramos então que, separado, não serve nem à criação, nem à produção, mas impõe-se como norma exterior. Podemos já precisar essa espécie de não adequação estrutural: como símbolo do valor, como ensaio de sua impossível encarnação, num movimento de denegação de sua ausência efetiva (absurda abstração) ou da ameaça de sua ausência (fim dessa absurda abstração), o desenho é feito fetiche. E,

³⁰ Cf. SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, 1974.

como fetiche, imobilizado, é usado como que para negar o que mostra, a cicatriz do valor — o que redetermina seus primeiros momentos.

263

Falamos de forma de tipo-zero. Mas logo evitamos a passagem direta, duvidosa, pelo conceito de ‘eficácia simbólica’: se o símbolo tem eficácia é porque objetiva um conceito eficaz. Se, em tese, o desenho pode ser qualquer desde que forme o ‘trabalhador coletivo’, esse ‘desde que’ traz uma sintaxe particular: o esquematismo geométrico desenvolvido sobre o axioma do espaço regular e homogêneo. Mas o esquematismo e a homogeneidade são determinações dependentes de uma função genérica do desenho: o ‘trabalhador coletivo’ não é procurado senão para a extração de mais-valor, e o aprimoramento do desenho visa a seu aumento. Por isso, se a sintaxe é particular, medida em relação ao campo das possibilidades do desenho, no interior de si mesma, é apropriada à universalidade do valor no nosso modo de produção. O instrumento revela o *para-o-que-serve*. A generalidade da função produz um instrumento compativelmente genérico. Como o valor a que serve tem escorregadia presença, apesar de ser o fundamento, o desenho-instrumento encarrega-se também (obrigatoriamente) de uma função simbólica. Tenta dar corpo ao valor. Ora, a organização da produção exprime o modo de produção e, em outro modo, será outra. O desenho que organiza a produção para a extração do mais-valor não é o mesmo que servirá a outros fins. Não é, portanto, o resultado de suspeita eterna racionalidade. É o que deve ser para o que serve. Mas aquilo a que serve, se procura encarnação que lhe dê credibilidade, não pode mostrar de onde vem, pois lá se levanta sobre a violência. Daí a contradição imanente a esse desenho: é desenho para a produção, mas, como a produção é processo de valorização do capital, o seu reticulado não deve exibir a produção ou, mais exatamente, a separação da produção. Denegação da possibilidade da ausência do valor como valor de troca, de sua transitoriedade, tentativa de sua encarnação; denegação, por outro lado, da violência e da separação em que se assenta — o desenho oscila entre o mostrar e o não mostrar próprios do fetiche.

264

[...] no conflito entre o peso da percepção indesejada e a força do desejo contrário chegou a um compromisso [...].³¹

³¹ FREUD, Fetichismo, [1927] 2014, p. 307.

Lusco-fusco entre lusco e fusco

265 O desenho é desenho para a produção — *para*, e não *da*. Não foi retirado dela como momento seu, como negação determinada. Ao contrário, a viola. Seria menos componente de técnica de produção que peça central de técnica de dominação, se houvesse como distingui-las. Uma ilustração, a nosso ver, modelar.

266 Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Robert Klein, Nikolaus Pevsner, Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Anthony Blunt, quase todos os historiadores da arte são unânimes em situar a cúpula de Santa Maria del Fiore (Florença) como o ponto em que a arquitetura gira na direção que é a nossa.³² Curiosamente, só Tafuri fala, e de passagem, do canteiro, apesar de a fonte comum a todos, Vasari, dele se ocupar longamente.³³ Ocultação de hábito.

267 Vasari, no seu entusiasmo por Brunelleschi, conta anedotas que propõe à imitação de seus leitores. A desordem aparente, o jeito descontínuo apoiam seu valor sintomático. Vejamos algumas delas.

268 A perspectiva (nosso desenho de então) já surge com dupla função. Por um lado, reduz a enorme obra a uma escala que permite o controle de todos os seus momentos e partes: código para a centralização, registro e memória para as ordens de serviço. Por outro [lado], [a perspectiva é uma] arma contra os operários que, impedidos de examinar o projeto, não podem mais colaborar inteligentemente, e [uma arma] contra os outros arquitetos. Para provar sua eficácia nessa função, Brunelleschi não hesita, por exemplo, em encenar doença, fazendo o detestado [Lorenzo] Ghiberti perder a direção da obra por desconhecer as manhas de seu desenho. A perspectiva entra na arquitetura e, imediatamente, se põe em guerra.

269 É conhecida a primeira experiência de Brunelleschi com a perspectiva. Desenha uma cena de Florença composta unicamente por edifícios (o batistério [Battistero di San Giovanni]). No lugar do céu aplica um espelho (a descrição do procedimento utilizado para chegar ao desenho não é muito clara nem em Manetti, seu primeiro biógrafo, nem em Vasari). No ponto correspondente ao de fuga, faz um pequeno orifício. Através dele, a cena é vista num segundo espelho colocado diante do desenho. Os dois planos são dispostos de tal maneira que a imagem do desenho no espelho é prolongada pelas imagens da paisagem urbana. Em particular, o céu de toda a imagem final, com o jogo dos dois espelhos, é o próprio céu de Florença.

32 TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, [1968] 1972; ZEVİ, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978; KLEIN, *A forma e o inteligível*, [1970] 1998; PEVSNER, *Panorama da arquitetura ocidental*, [1943] 2002; FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970; PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993; BLUNT, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, [1940] 2001.

33 VASARI, *Vidas dos artistas*, [1550] 2011.

A ilusão, garante Manetti, a todos maravilha.³⁴ Pergunta: é o real que Brunelleschi representa, ou, em vez [disso], conforma o real à representação? Onde termina o desenho? O que ilude, elide, nessa ilusão? Desde então, sutilmente, o desenho que trama infunde o que ‘representa’ com sua força discreta.

270 Outras anedotas nos aproximam mais do canteiro. Assim, diante de uma greve por aumento de salários (já extremamente diversificados), [Brunelleschi] importa operários não florentinos, conseguindo quebrá-la. E só aceita novamente os primeiros por salários inferiores aos que ocasionaram a greve (em outros termos, é feroz no zelo pelo mais-valor absoluto). Ou ainda: preocupado com a perda de tempo e energia, instala no alto da cúpula uma cantina (“fordizada”, na acepção de Gramsci), evitando que os operários desçam para comer, beber, se reunir e conversar (reconhecemos a meta: o mais-valor relativo).

271 Em outras obras, a volta ao antigo, totalmente despida de pretensões, literárias ou eruditas, é orientada com rigor. [O] Rigor não [é] arqueológico, mas [uma] imposição de seu molde aos trabalhadores acostumados em outra tradição, aberta a variações pessoais (ver, por exemplo, capiteis românicos e góticos). Dórico, jônico, coríntio, pouco importa e em cada caso sua aplicação muda; importa a destruição do saber anterior, das normas corporativistas.³⁵ A submissão dos trabalhadores passa por sua decomposição forçada. Estrutura modular (“a beleza é estrutura; a matéria, por sua natureza, informe”, [diz Marsilio] Ficino³⁶), regularidade das tramas ([basílica de] San Lorenzo, [basílica de] Santo Spirito, capela Pazzi; sua generalização, esboçada por Rossellino em Pienza, hoje sustenta nossos planos urbanísticos), repetição dos gestos do trabalho (o talhe uniforme da pedra, por exemplo, adotado desde o gótico para diminuir o valor do trabalho de cantaria, da mais poderosa corporação da construção³⁷): ignorância provocada e nova organização do canteiro, homogeneização espacial e centralização no valor. Na perspectiva, há duas constantes: centro e reticulação do espaço. A reticulação do espaço é o contraponto do centro; o trabalho esvaziado, em começo de abstratização [abstração], o do olho do mestre.

272 Retroprojeção de esquemas ainda não válidos? Não nos esqueçamos que quem financia o Duomo é a Arte della Lana. O que é? Causa principal

³⁴ Cf. KLEIN, Estudos sobre a perspectiva no Renascimento, [1963] 1998.

³⁵ Cf. TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, [1968] 1972, pp. 15–29.

³⁶ [NE] Não consegui achar esta citação literal, mas muitas passagens de sentido similar; cf. FICINO, Comentário do florentino Marsílio Ficino ao Banquete de Platão: sobre o Amor, [1469] 2008.

³⁷ Cf. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973.

da revolta dos ciompi (1378),³⁸ [a Arte della Lana] conhece e aplica com extrema brutalidade os princípios da manufatura.³⁹ No início do século XV, reconstituída a ‘normalidade’, há que reestimular o mercado e reacumular capitais em Florença. Desde o gótico, com as catedrais, sabe-se onde realizar essas metas: no canteiro. Operários consomem, mestres acumulam. Ora, a Arte della Lana tem a experiência da produção manufatureira de tecidos,⁴⁰ da exploração dos ‘unhas azuis’: a reorganização do canteiro encontra, por intermédio do mesmo empresário, modelo e estímulo. O trabalho, até então relativamente livre e autônomo, [é] enquadrado e disciplinado, [e] desliza em simplificação progressiva. Resultado: os salários, que haviam subido depois da peste negra, no meio do século seguinte caem à metade.⁴¹ E, logo, qualquer ensaio de organização operária sofre impiedosa perseguição.⁴² Instalação da manufatura no canteiro, separação do desenho para dominá-lo, ascensão do mais-valor (absoluto e relativo), homogeneização euclidiana do espaço, diferenciação social e artística final do arquiteto não são somente fenômenos contemporâneos. Como numa perspectiva, seu ponto de confluência é o Duomo, o novo centro de Florença. A única coisa que falta, a difração de tudo isso por um discurso ‘humanista’, não tarda: em breve, Alberti ocupa o vazio.

273

Deixemos Brunelleschi. A melhor demonstração de que o desenho serve à técnica de dominação nos é fornecida pelas inúmeras oposições aparentes que ele mantém com o canteiro. Façamos mais uma hipótese absurda: suponhamos uma manufatura ferida somente por algumas das manifestações da separação. E imaginemos um desenho que se limitasse à técnica de produção (o que não tem sentido, sabemos; além disso, o desenho que fosse exclusivamente parte da técnica de produção não seria desenho *para*, mas *da* produção — o que quer dizer: alterabilidade do projeto na produção; sua elaboração pelos produtores imediatos e, em parte, na produção; o desaparecimento do arquiteto, figurinha do capital). Tal desenho, em esquema, deveria seguir as seguintes orientações:

³⁸ Cf. MOLLAT & WOLFF, *Ongles bleus, jacques et ciompi: les révolutions populaires en Europe aux xvie et xve siècles*, 1970, pp. 143–166.

³⁹ Cf. GIMPEL, *A revolução industrial da Idade Média*, [1975] 1977, pp. 90–101 (subcapítulos: Os operários têxteis; Os operários da construção civil).

⁴⁰ Cf. MARX & ENGELS, *A ideologia alemã*, [1846] 2007, pp. 55 et seq. [NE] “A divisão do trabalho entre as diferentes cidades teve como consequência imediata o nascimento das manufaturas, os ramos de produção que ultrapassavam o âmbito do sistema corporativo. [...] A tecelagem foi a primeira e permaneceu sendo a manufatura mais importante” (ibidem, pp. 55–56).

⁴¹ Cf. JACCARD, *História social do trabalho*, [1960] 1974.

⁴² Cf. PIRENNE, *História econômica e social da Idade Média*, [1933] 1982, pp. 169–177 (subcapítulo “As cidades como centros econômicos e a alimentação urbana”).

1. do princípio da divisão das equipes de trabalho (que ocasionaria, por exemplo, várias descontinuidades formais a serem claramente respeitadas na obra);
2. do sentido da multiplicidade de normas (caso típico, o do sistema de medidas: poderia ser regular nas estruturas para facilitar e economizar fôrmas, armações e cálculo; modulado nos componentes produzidos fora do canteiro, como portas e caixilhos; mas fluido e não modulado no resto; a unidade de produção é o trabalhador de imprecisão intrínseca — raramente, fora etapas semelhantes às apontadas, a exatidão e a repetição convém);
3. do princípio da clareza construtiva (que facilitaria a produção pelo entendimento, a todo momento possível, do objeto a ser produzido; razão que levaria também à manutenção dos traços do trabalho, transformando cada obra num veículo pedagógico);
4. do princípio da prioridade das condições de trabalho (que visaria a segurança e a preservação do conhecimento).

274 {Um desenho que se limitasse à técnica de produção} Deveria, naturalmente, seguir mais outras orientações do mesmo gênero. Mas estas são suficientes para o que queremos mostrar no momento.}

275 Ora, é quase impossível encontrar desenho arquitetônico assim determinado. Um ou outro de Le Corbusier, alguns de Tatlin, os primeiros de Niemeyer talvez e, em geral, só parcialmente. Exceção: Gaudí, sempre marginalizado como bizarro pela arquitetura oficial.

276 Já discutimos alguns pares de oposições desenho/canteiro anteriormente: entre a heteronomia do canteiro e a aparência de autonomia que persegue o desenho; entre a sucessão dos trabalhos e a atemporalidade da harmonia e do equilíbrio prezados; entre a descontinuidade da produção e a totalidade fechada do partido; entre o modo manufactureiro de construir e as séries padronizadas; entre os volumes arquitetônicos e as equipes em induzida diáspora; entre o código do desenho e o trabalhador que a ele não tem acesso; entre a estereotipia das formas e a mão. Essas oposições caracterizam o desenho atual. Em vão procuraríamos vestígios de nossa hipótese absurda (supremacia da técnica de produção sobre a técnica de dominação); ou inexistem ou são totalmente absorvidos pelos contrários. Entretanto, é ela que arquitetos e técnicos, quando se metem a falar, afirmam como a que os inspira. Compreendemos: [como] criados dedicados, [arquitetos e técnicos] são dispensados de coerência.

277 O desenho não mostra facilmente o que é. Reconhecemos que é impelido, de começo, na direção da resistência. Sua função, pela enésima vez, é fornecer esqueleto em torno do qual possa se cristalizar o trabalho

separado: nasce, portanto, como seu inverso. Mas, sob a aparência de vínculo, na verdade agrava a separação por ser separado. O que o desenhista denega, insistindo na aparência — sublinha, se paramenta. Sem maiores hesitações: confusamente percebe que, desenhando, já cumpriu seu dever principal. Existe, logo pensa (no lugar dos que domina). Os desenvolvimentos seguintes necessários ao bom andamento da produção, as microscópicas subdivisões, estão potencialmente contidos no ato mesmo de sua constituição, no destino que a venda da força de trabalho lhe atribui: impedir autodeterminação. A alienação econômica da força de trabalho sofre remate definitivo com a acefalia em que arquitetos e técnicos a confinam; o resto vem como corolário ‘espontâneo’ — quase. E é o que não poderia ser revelado de cara, essa castração que bisca a primeira. Mas, malgrado a insistência, o desenho obrigatoriamente mostra o que é esticando o próprio impulso da inversão, no desenrolar dos trejeitos harmônicos assim azedados, na exasperação da máscara que ganha translucidez. A totalidade enfatizada não é totalização em processo jamais concluído — é a mentira do se paramentar dizendo a verdade, foz do mentar separação, mal mentir não separação do qual não se livra, força chata das coisas. A ferida que ajuda a afundar, fica nela atestada.

278 Vamos recordar, antes de terminar. Há dupla paramentação: a do projetista e a do desenho. Deixaremos de lado a do projetista, assunto triste de uma tristeza triste demais. Uma observação, entretanto: seu protótipo é Michelangelo (apesar de ter sempre tentado desabusar seus fiéis). “Vossa função é talhar a pedra, trabalhar a madeira, erguer as paredes. Fazer vosso ofício e executar as minhas ordens. Quanto a saber o que tenho na cabeça, vós não o sabereis jamais — isso seria contrário à minha dignidade”, [Michelangelo] declara aos operários hostis à sua direção no canteiro de São Pedro, em 1551. E, numa discussão com o papa Marcelo II, acrescenta, em 1555:

279 Eu não sou e não quero ser obrigado, por nenhum preço, a dizer nem a Vossa Senhoria, nem a ninguém, o que eu devo e quero fazer. Vosso papel é juntar dinheiro e fiscalizar roubalheiras. Quanto ao plano, eu vos peço deixar a mim o cuidado.⁴³

280 Também não discutiremos aqui como, em contrapartida, toda a obra de Michelangelo gravita com centro na marca sofrida da separação, da castração. (Percorrer longamente, ‘flutuamente’, a Pietà de Rodanini — 1555–1564 — e ver.) Sua indiscutível dignidade ainda não é paramento,

⁴³ MARNAT, Michel-Ange: *une vie*, 1974, pp. 240–241.

mas parte autêntica da amarga e contraditória resposta ao trágico acordar do nosso tempo...

281 Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura
però non mi destar, deh, parla basso.⁴⁴

282 ...hoje decrépito. Quatrocentos anos depois, o quadro é o seguinte:

283 O que ressalta de todas as análises feitas e das entrevistas [com arquitetos] é, de maneira massiva e espetacular, eu diria mesmo exibida, a importância do sentimento de impotência.⁴⁵

284 Da tragédia ao melodrama, da dor ao medo, do pudor em se ver erigido em 'divino' à reivindicação de respeito por esse métier feito em tartufarias mal escondidas. Impotência é o que sentem. Mas como não senti-la, se sua prepotência, seu poder são feitos da interrupção de muito abraço engatilhado? Se é do vazio do outro que esperam ganhar plenitude? Se a má-fé, cem anos depois de Marx, não cabe mais no álbi da inconsciência ou da ideologia, e sua única saída passa pelo autoritarismo?

285 Deixemos de lado os sórdidos paramentos do projetista. Conhecemos os paramentos do desenho. Cada princípio de nossa hipótese absurda recebe resposta em contramão. Encontramos:

1. formas sintéticas e homogêneas para o que é extrema divisão;
2. unicidade de critérios, imposição de regularidade, exatidão e repetição em todos os níveis;
3. quase total ausência de clareza construtiva, etapas e funções confundidas;
4. nenhuma preocupação com as condições de trabalho: a hegemonia da produção requer que a prioridade aparente seja dada ao produto;
5. nenhuma preocupação formadora: não é o operário capaz que conta, mas o capaz de ser dominado — para o que a formação útil pode ser negativa.

286 Se a fala dos arquitetos expõe incoerência com sua prática, seu desenho não [expõe incoerência]. Desde que o processo de produção movimenta simultaneamente o processo de valorização do capital, é sendo como é que

44 MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 1975, G 267. n. 247.

45 LUGASSY, *Caractéristiques psychologiques et idéologiques des architectes*, 1973, p. 3.

lhe corresponde. (A explicação mais aprofundada dessa conveniência tem de ser feita a partir de duas análises da construção que não desenvolvemos neste texto: a da economia política e a da semiologia. O que segue é só uma nota final.)

287 Fundamentamente, o desenho é instrumento de quem não espera a participação lúcida do operário, mesmo se o canteiro não a dispensa. Não espera porque não quer e não pode; ou [caso contrário,] não serviria ao capital. Na sua essência, portanto, é forma de direção de energias e habilidades, tomadas, a priori, como imbecis. A meta dessas extravagâncias, sabemos, é provocar dispersão, separação. Ora, o desenho está lá, na frente do projetista — e, se está lá, é porque as energias dispersas que dirige são imbecis. Rápido giro. Provocador de dispersão, o desenho faz ver, a quem o faz, a meta como realidade efetiva. E, daí em diante, o que aparece do outro lado através de seu filtro (que é só o que conhece o projetista) tem semelhança com formigueiro de formigas atabalhoadas sem cabeça. Com o que o desejo do capitalista entra em prazerosa alucinação: caos na terra, aguardando sua lei, sua contenção, seu empastamento.

288 Ver-se é impraticável — ou só [é praticável] indiretamente. O desenho é bomba para separação, e é o que não nos pode deixar ver. Onde vemos o desenho fora dele? Não na obra pronta em que se reconstrói e continua em si. Seu verdadeiro espelho é a massa informe dos trabalhadores castrados, em cuja direção os raios da visão que orienta divergem, já que é massa dispersa. Ora, se divergem, no sentido inverso, convergem. No pólo da convergência, sua lente, que assim só pode ser una e coesa, [é] fonte do fogo de pentecostes que cria o ‘trabalhador coletivo’. Simples. A trapaça foi feita antes, no momento da compra da força de trabalho. Compra-se força, habilidade — e a parte da cabeça necessária ao bom funcionamento motor, mas não o resto, que tem de ficar do lado de fora do tapume. Instituída a oligofrenia, aparece o desenho, e, se está lá, na frente do projetista...

289 Assim, desenho = uno, coeso. Ou seja, enquadramento, harmonização e tudo o mais que estudamos. Seu desacordo aparente com o canteiro surge de sua própria situação, inevitavelmente: de fato, é acordo. Mas, se o giro é rápido, a imagem, fascinante, o raciocínio, simples (à altura dos arquitetos), sobra a trapaça. E uma essência que nela estabelece raiz fica um pouco estremecida. O projetista, então, de duas, uma: ou muda a essência (hipótese em que perde o *imprimatur*⁴⁶ do capitalista), ou repisa, repete, retoma a estremecida até... até que o repisar, o repetir, o retomar a denuncie sem mais perdão.

⁴⁶ [NE] *Imprimatur* significa licença, autorização, aprovação.

Posfácio

290 Este texto não teve prefácio: seria redundância introduzir uma introdução. Nem [teve] apresentação: não há conveniência (de tipo diverso) em comprometer alguém com ele. Nem [teve] dedicatória: os que a merecem, meus dois companheiros de arquitetura, sabem que a eles caberia, em outra hora.⁴⁷ O registro de sua presença deixei para o plural do ‘nós’ — que me agrada também por seu ar mofento. Creio que gostaríamos, os três, de ainda oferecê-lo aos trabalhadores da construção, não o tivesse eu tornado tão obtuso e banguela.

291 Mas, à guisa de fecho e marcando que não é texto acabado, reabro sem ter finalizado — e me calo em gancho, atirando algumas provocações lá no nó em que seu tema toma forma, nó que já podemos começar a construir.

1. Michelangelo. (Pietà de Rondanini) Cristo — de quem a vida foi tirada — e a Mãe: dois corpos. Em seguida, do ombro da Mãe sai o novo corpo de Cristo: dois feitos de um, um que é dois, dois procurando um. Sobra, pendente, o braço cortado do primeiro corpo.
2. Palladio. A fenda da simetria, produtora do fantasma do todo, vinco de inversão, grita a elipse da castração.
3. Rafael. O ponto da fuga comanda o debate dos sábios.⁴⁸ Furo, vórtice, vácuo. Cézanne o elimina — multiplicando.
4. [Antonio da] Correggio. Corrige, isto é, tapeia. Põe o ponto da fuga no centro do céu, tampa com nuvens, espalha anjinhos nos bordos — todo bordo é ávido de carne macia. O fetichista denega com meias.
5. [Donato] Bramante. No centro do mundo, o Vaticano. No centro do Vaticano, o altar. No centro do altar, a hóstia. “Tomai, isto é o meu corpo” (Marcos, 14, 22). É que lá se cruzam as fendas da simetria.
6. [Gian Lorenzo] Bernini. Abre a colunata em duas pernas. No meio, um obelisco. No eixo que une altar e obelisco, da janela, o papa ergue o dedo: “Em nome do pai...”
7. [Jacopo] Sansovino (praça de São Marcos). As diferentes espessuras das paredes — cortes — servem de pretexto para cornijas. Laços: um enorme cordão amarrando a enorme colunata — e dividem na vertical para juntar na horizontal. Ritmo: cesura.
8. Michelangelo. Na biblioteca de Florença cava vales para colunas que nada sustentam.

47 [NE] Ferro se refere a Flávio Império e Rodrigo Lefevre.

48 [NE] Com a expressão “debate dos sábios”, Ferro se refere ao quadro *Scuola di Atene* (Escola de Atenas), pintado por Rafael de 1509 a 1511.

292 No Juízo Final, Cristo separa uns dos outros: o espaço se aplaina na dor. Os condenados entram na terra, os chamados saem, como condenados. No canto oposto às serpentes — neutralizadas pela visão da serpente da lei do Pai —, Amã trai a iconografia: em vez da força, crucificado num cepo. Lapsus. Na outra extremidade, Judite corta a cabeça de Holofernes, Davi a de Golias.

293 9. Michelangelo. Da porta ao Juízo, percorre a Bíblia ao contrário: Noé, Dilúvio, Sacrifício de Caim e Abel, Pecado e Expulsão do Paraíso, Eva, Adão, Gênese. Entre a Separação da Luz e das Trevas e o Juízo Final — como é lógico, anterior à Gênese — Jonas, o que foi comido pela baleia, o que voltou ao ventre, em postura que avança na curvatura inversa da abóbada, olhar horrorizado posto na Separação.

* * *