

Dessin/Chantier: uma introdução

Sérgio Ferro

1 O canteiro

1a O canteiro de obras de construção está inserido no campo da produção social no qual ocupa posição especial. Sob o ponto de vista da técnica produtiva é uma manufatura, distinguindo-se tanto do artesanato como da indústria. Distingue-se do artesanato pela divisão avançada do trabalho; e da indústria pela não exteriorização em processos automáticos (maquinário) de suas operações essenciais. Pode recorrer a produtos industriais (materiais, componentes, algumas máquinas secundárias etc.), mas o que a caracteriza fundamentalmente é a função operatória essencial da força de trabalho.

1b A força de trabalho na manufatura é, relativamente, mais numerosa que na indústria. A composição orgânica do capital caracteriza-se, também relativamente, por uma proporção maior de C_v (capital variável, isto é, os custos do trabalho) com relação ao C_c (capital constante, isto é, os custos das instalações, dos materiais e dos instrumentos de trabalho) do que na indústria. Como somente o capital variável produz mais-valor, isto é, valor adicional com relação ao valor efetivamente investido em cada ciclo produtivo, a manufatura em geral, sempre relativamente, fornece ao capital massa maior de mais-valor. Apesar de mais atrasada historicamente, a manufatura é mais rentável economicamente que a indústria. Por exemplo, imaginemos um capital de 100 (em qualquer moeda). Na indústria, digamos, o C_c representa 85 desse montante e o C_v , 15; na manufatura teríamos, respectivamente, 70 e 30. Supondo uma mesma taxa de mais-valor (proporção entre o tempo de trabalho gasto para que o operário pague os custos do trabalho e o tempo de trabalho que produz mais-valor, a parte restante que fica com o capital), digamos de 100%, no caso da indústria o mais-valor seria de 15 e no da manufatura de 30 (na dita moeda). A manufatura, portanto, fornece mais mais-valor para um mesmo capital do que a indústria. Essa diferença fundamental é pouco notada entre nós, porque há perequação [equalização] das taxas de lucro: a taxa de lucro ‘normal’ utilizada nos cálculos de preço é uma média das diferentes taxas de lucro setoriais. Na verdade, em geral, são os setores da produção ditos ‘atrasados’, historicamente, que sustentam os setores ditos ‘avançados’.

1c Essa característica da manufatura tem consequências de peso. Em particular, no caso da construção (em todas suas formas, edifícios, ruas, estradas, pontes

etc.) se pensarmos em seu papel enorme na composição do PIB. A massa extraordinária de mais-valor produzida nesse setor, além de sustentar a taxa média de lucro, serve ainda como fonte generosa para a acumulação de capital (boa parte das grandes fortunas tem origem na construção, direta ou indiretamente) e é um dos principais recursos, junto com o monopólio, o colonialismo, o imperialismo etc., para fazer frente ao pesadelo do capital: a inevitável queda tendencial da taxa de lucros com o avanço ininterrupto das forças produtivas.

1d Esse quadro macroeconômico (extremamente simplificado aqui) explica por que dificilmente assistiremos à industrialização da construção — que não deve ser confundida com nenhuma forma de pré-fabricação. Seria um desastre econômico. Assisti e participei da construção de Brasília, oportunidade única para promover a industrialização da construção, comparável com a transformação de Paris no século XIX. Os setores econômicos do governo, de todas as tendências ‘democráticas’, opuseram-se intransigentemente a qualquer ensaio nesse sentido — apesar de o desenho de Niemeyer prestar-se perfeitamente ao teste. O mesmo governo, naquele momento (numa contradição somente aparente) procurava industrializar o país — e precisava de novos capitais.

1e A manufatura da construção tende, portanto, a permanecer manufatura — com aperfeiçoamentos marginais (como os possibilitados pela informática). Ora, essa técnica de produção tem características que determinam inexoravelmente a prática profissional de arquitetos e outros responsáveis pela prescrição, em particular, a do projeto. Essas determinações são estruturais e independem em larga medida, no nosso regime do capital, da vontade ou da posição desses profissionais.

1f Os diversos operários da manufatura são distribuídos em equipes especializadas (pedreiros, pintores, eletricitas etc.), nitidamente separadas umas das outras, cada uma composta em geral por um operário qualificado, por ajudantes semiquilificados e por vários outros serventes sem qualificação determinada. Essas equipes especializadas, contratadas isoladamente, não formam, por si mesmas, nenhuma totalidade. A totalização, isto é, sua integração como momentos na formação do produto comum (o edifício, a ponte etc.) é função exclusiva do capital que comprou as várias forças de trabalho distribuídas entre as equipes. A observação distraída do canteiro faz pensar que a função totalizadora do capital é uma decorrência da dispersão das equipes e dos trabalhadores. Mas essa suposição é historicamente falsa: foi porque os meios materiais de produção foram retirados e afastados dos produtores imediatos, dos operários, e concentrados nas mãos do capital que sua mediação torna-se ‘necessária’. Essa expropriação, iniciada durante a acumulação primitiva do capital e reproduzida continuamente graças à expropriação do mais-valor e à obrigação de venda da força de trabalho,

faz crer na evidência da pressuposição. A função totalizante do capital decorre do impedimento oposto a qualquer empenho totalizante vindo do corpo produtivo, e não de sua ‘natural’ incapacidade ou de algum motivo técnico. No período da cooperação simples que precede o da manufatura, como ocorre hoje com as raras cooperativas operárias que sobrevivem à pressão do capital, a totalização não precisa recorrer a nenhum poder exterior. De algum modo, o coletivo dos trabalhadores (o trabalhador coletivo, o corpo produtivo) dá conta dessa função por si mesmo.

1g Um dos principais, se não o principal fundamento do projeto totalizante vem daí: da pressuposta incompetência do corpo produtivo à autodeterminação, incompetência que é na verdade obstrução pelo capital de qualquer possibilidade de autodeterminação.

1h Existem duas principais formas de manufatura. A serial [orgânica], que adiciona no canteiro a intervenção das diferentes equipes especializadas. E a heterogênea, que reúne no canteiro componentes fabricados em outros locais (pré-fabricados). A serial predomina em países subdesenvolvidos; a heterogênea nos desenvolvidos. Para o que nos interessa aqui, essa diferença tem pouca importância.

2 O desenho

A transformação do trabalho em capital é, em si, o resultado do ato de troca entre capital e trabalho. Esta transformação é posta apenas no processo de produção mesmo.¹

Não é a *unidade* do ser humano vivo e ativo com as condições naturais, inorgânicas, do seu metabolismo com a natureza e, em consequência, a sua apropriação da natureza que precisa de explicação ou é resultado de um processo histórico, mas a *separação* entre essas condições inorgânicas da existência humana e essa existência ativa, uma separação que só está posta por completo na relação entre trabalho assalariado e capital.²

¹ MARX, Karl. *Para uma crítica da economia política: manuscritos de 1861–1863*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 180.

² Marx, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857–1858: esboços da crítica da economia política*. Trad. Mario Duayer; Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 401.

2a A separação total entre trabalhadores da construção e as condições “inorgânicas” (materiais, instrumentais etc.) de seu trabalho é posta concretamente pela manufatura, a primeira forma típica do capital produtivo, desde o fim da Idade Média. Essa separação é pressuposta pela venda (forçada, inevitável para os que foram expropriados de suas condições de trabalho) da força de trabalho ao capital, mas só entra na efetividade por ocasião da produção real. Antes dela, é possibilidade (força de trabalho em estado potencial); nela (na produção real), faz-se o fundamento objetivo de relações de produção, separação renovada, fortalecida e assegurada pela reiteração constante das mesmas relações de produção. É a evolução dessas relações, determinada pela evolução global do capital produtivo, que traça a história da construção — muito mais que a evolução marginal das forças produtivas. Há, nessa história, quase uma inversão do credo simplista divulgado por um marxismo duvidoso: segundo ele, é a evolução das forças produtivas que força a modificação das relações de produção, evolução imanente da técnica que não seria mais compatível com essas relações. Entretanto, o próprio Marx fornece inúmeros exemplos do contrário: “as greves regularmente deram lugar à invenção e à aplicação de algumas máquinas novas. As máquinas eram, pode-se dizê-lo, a arma que os capitalistas empregavam para abater o trabalho especial [qualificado] em revolta”.³ Há muitos outros exemplos semelhantes nos diversos textos de Marx.

2b A função primeira, fundamental, do desenho é *re-unir* no canteiro o trabalho anteriormente dispersado pelo próprio capital. Em diáspora por ter perdido seus meios materiais de produção, somente os reencontra concentrados sob o poder do capital — mas agora como arma de exploração que permite a ele a apropriação do mais-valor. Sua unidade como corpo produtivo é uma unidade heterônoma, suas articulações produtivas dependem de uma força exterior e hostil. O trabalhador coletivo, fruto dessa unificação, segue ordens exógenas, não tem em si mesmo as razões do que faz — o que faz dele um conglomerado nem livre, nem autônomo. O desenho, o projeto, é o principal instrumento para provocar essa unificação. Elaborado fora do canteiro, à distância desse corpo produtivo, empresta ligadura, coesão artificial à dispersão das competências dos operários. Sob esse ângulo de consideração, o desenho pode ser qualquer, desde que permita a *re-união* do separado: uma forma de tipo-zero, no dizer de Lévi-Strauss :

[...] não é a primeira vez que a pesquisa nos apresenta formas institucionais de tipo zero. Estas instituições só teriam uma propriedade intrínseca: introduzir as

³ MARX, Karl. *A miséria da Filosofia [Misère de la Philosophie]*. Trad. José Paulo Netto. São Paulo: Global, [1847] 1985, p. 154.

condições prévias à existência do sistema social do qual revelam e que se impõe como totalidade por sua presença — em si mesma desprovida de significação.⁴

O desenho do produto acabado só afeta — e relativamente — as etapas de circulação e consumo. Antes do acabamento do produto, o desenho é meio (mediação nada neutra) para canalizar para o produto acabado, para o momento em que se presta à mercantilização, o trabalho dos trabalhadores parcelados. No nível do canteiro, o desenho é o molde onde o trabalho idiotizado (na expressão de André Gorz) é vertido. A configuração e o destino dessa cristalização são indiferentes, por enquanto; o que importa é a deposição (em todos os sentidos da palavra) dos trabalhos decompostos no mesmo objeto em formação. O desenho do produto é sobretudo desenho para a produção heterônoma entre nós — e essa função menos aparente predomina.

2c Para desenvolver esta última afirmação, voltemos por um momento à produção manufatureira. Nela, o saber-fazer operacional não passou ainda para o maquinário — como acontece na indústria. São ainda os operários os depositários desse saber e os responsáveis pelo andamento concreto das operações. Vendem ao capital sua força de trabalho, mas com o pressuposto de pôr à disposição dele (do capital) seu saber e saber-fazer — sem os quais a manufatura não funciona. Por isso, sua subordinação ao capital é somente formal. Sob o ponto de vista do trabalho concreto, fora graves deformações devidas à divisão excessiva das tarefas, o operário atua (quase) do mesmo modo em produções não subordinadas ao capital.

Essa característica do trabalho manufatureiro tem inúmeras consequências essenciais. Sua subordinação somente formal é uma forma precária de subordinação, para o capital, evidentemente. A dominação que exerce por ter-se apropriado de todos os meios materiais de produção tem uma falha: não inclui os meios subjetivos de produção, o saber e o saber-fazer operacionais. (Veremos adiante que, na construção, a passagem da subordinação formal à real é um simulacro de passagem.) Essa falha enfraquece a dominação, a qual recorre, então, para remediá-la, aos mais extravagantes recursos.

2d [...] como a habilidade artesanal permanece a base da manufatura e o mecanismo global que nela funciona não possui qualquer esqueleto objetivo independente dos próprios trabalhadores, o capital trava uma luta constante com a insubordinação deles.⁵

⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. As organizações dualistas existem?. In: *Antropologia estrutural* [*Anthropologie structurale*]. Trad. Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1958] 2003, p. 185

⁵ Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política*, livro 1. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, [1867] 2017, p. 442.

Se os meios subjetivos de produção, na subordinação formal, continuam incorporados no trabalhador, em seu saber, seu saber-fazer e habilidade, eles podem ser utilizados como arma de resistência em sua luta contra o capital. Repito, sem esses meios, a manufatura não funciona, sobretudo no caso dos ofícios fundamentais, como os da madeira e da pedra até o século XIX. A história da construção registra inúmeras greves pesadas que paralisaram a construção por longos períodos dirigidas por operários desses ofícios. David Harvey diz que eles são *métiers* monopolizáveis, potentes como os do capital, mas obviamente orientados em sentido inverso. Veremos adiante como essa falha da subordinação provocou em parte a emergência do modernismo em arquitetura.

Desde o começo da história de nossa arquitetura pós-medieval, os canteiros são marcados por surtos de insubordinação por parte dos trabalhadores desses ofícios monopolizáveis. Os recursos do capital contra essa insubordinação inseparável da subordinação formal são variados, numerosos e, como dito acima, extravagantes, inexplicáveis se desconhecermos os embaraços da manufatura. Entre eles, os do desenho.

A lógica implícita dos ofícios, tais como foram elaborados pela tradição pelos operários, tem um horizonte plástico determinado, compatível com essa lógica. Grosseiramente, esse horizonte pode ser ilustrado pela arquitetura românica e do primeiro gótico. Ora, como observou Tafuri, um dos cuidados dos primeiros arquitetos foi desqualificar, ridicularizar esse horizonte plástico e impor à construção um *ersatz* de classicismo mascarando a real construção ocultada, a que corresponde a esse horizonte. Um exemplo típico de violência simbólica. Desde então, e até hoje, mesmo com a descaracterização da manufatura por sucedâneos de subordinação real, é difícil encontrar obras de ambição simbólica nas quais o desenho não contrarie a lógica construtiva. Voltaremos a essa questão.

Outro recurso também originado nesse período é o da arte. Antes, a arte, ou a *ars*, era o nome de todos os ofícios qualificados, sem distinção. Desde o primeiro Renascimento, em função do empenho das artes plásticas para serem admitidas como artes liberais, o trabalho material desses artistas tornou-se problemático. Não pode ser evitado, pois se for (pelo menos até o pós-modernismo), não há obra e, portanto, não há artista (também até o pós-modernismo). Mas, para tornarem-se artistas liberais, os artistas não deveriam trabalhar com as mãos, coisa inadmissível no campo das artes liberais. Impasse. A pintura e a escultura tiveram dificuldade para encontrar saída.⁶ Os arquitetos tiveram menos problemas: desde o gótico avançado, já não mais punham suas mãos na obra. Desenhavam e faziam maquetes — o que não era incompatível com a ascensão social. Entretanto, é óbvio, não podiam simplesmente reproduzir e permanecer ancorados no mesmo horizonte plástico que o dos trabalhadores manuais: glorificariam o que a manu-

⁶ Cf. FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre*. São Paulo: Editora 34, 2015.

fatura tinha que esconder, sua dependência estrutural a eles. O desenho, então, passa a buscar em si mesmo ou em antecedentes históricos formas exteriores ao horizonte plástico dos trabalhadores. Ora, esse horizonte corresponde à técnica, ao saber e saber-fazer mobilizado pela manufatura da construção para assegurar seu próprio funcionamento. Impasse ainda — e ainda não resolvido pela arquitetura separada do canteiro. Até hoje, desenho e construção (correta) não se dão. Nossa arquitetura contemporânea que o diga. A permanência dessa contradição não nos deve surpreender: “duas entidades que se cindiram a partir de um princípio único, não seguem depois, na realidade, dois percursos independentes. [...] elas não se apresentam jamais ‘choris’ [separadas]”.⁷

A cisão entre desenho e canteiro antes integrados deixa nos dois o vazio de seu outro. A partir daí, eles “não se apresentam jamais ‘choris’”. Opostos, tornam-se contraditórios como atributos de grupos sociais distintos e contraditórios: o associado ao comando e o que deve obedecê-lo. O desenho junta à prescrição operacional (suponhamos, justa tecnicamente) componentes da técnica de dominação (mas separá-los é quase impossível). À consideração positiva do construir mistura-se a negativa, a que reage à insubordinação potencial inerente à subordinação somente formal — travestida no discurso do dominador como incompetência ou brutalidade operárias. As reclamações contra o corpo produtivo são uma constante na história de nossa arquitetura. A mesma técnica e o mesmo horizonte formal, elogiadas na literatura sobre *‘les batisseurs des cathédrales’*, passam a ser coisa de bárbaros e ‘tedescos’ desde que a manufatura abre o caminho para a arquitetura da produção capitalista. É bem verdade que, ao subdividir os ofícios em parcelas minúsculas, a manufatura corrói a técnica e o horizonte formal dos *batisseurs*, uma variante de uma constante do capital, a de pôr na efetividade, graças à sua própria dinâmica, seus pressupostos. Se os argumentos de acusação e de menosprezo variam com as épocas, nem por isso desaparecem. Uma anedota ilustra a continuidade dessa tensão: por ocasião da construção do convento de La Tourette, uma janelinha saiu torta por causa de uma falha de concretagem; Le Corbusier não quis que fosse corrigida, mas quis por junto a ela uma legenda: “por aqui passou a mão do homem”. Como se o resto, todo o convento, não fosse integralmente o resultado de muita mão humana sofrida sob a pressão manufatureira.

2e Mas há mais. As dificuldades bem como o horizonte de formas que o projetista tem pela frente ao elaborar seu projeto não são somente as do objeto a construir e de sua execução. Seus instrumentos são os do desenho, na prancheta ou no computador. Peirce nos ensinou a considerar o papel fundamental dos componentes da primareidade (qualissignos, sinsignos e legissignos) em sua semiótica. Saussure, o do significante (que Lacan põe no fundamento de nosso psiquismo).

⁷ ADORNO, Theodor W. Post-scriptum. In: *Société: intégration, désintégration: écrits sociologiques*. Trad. Pierre Arnoux et al. Paris: Payot, [1966] 2011, p. 375.

A lógica específica dos signos sobredetermina enormemente o representado e sua representação. Isso é sabido. Dissemos acima que o projetista que desenha para a manufatura tende a propor um sistema formal distinto do que seria normal para a técnica empregada pelos construtores imediatos e apontamos a razão dessa irracionalidade. Em geral, até pelo menos o pós-modernismo, o projetista finge uma arquitetura que não corresponde a essa técnica construtiva. Banham mostrou isso em seu livro sobre o desenho na primeira era da máquina, e nosso finado laboratório de pesquisas na Escola de Arquitetura de Grenoble (Laboratoire Dessin/Chantier) fez inúmeras análises de construções do classicismo e do modernismo salientando essa constante incoerência. Frequentemente, ela se traduz plasticamente numa inversão semiótica: em vez de o desenho ser a imagem e o diagrama do objeto a construir, é o objeto construído que se faz imagem e diagrama do desenho. Hoje, podemos perceber facilmente o computador sob o construído. As obras constituem consulados da representação em geral, e da sua própria em particular. Ora, repito, a substância que efetivamente o projetista enfrenta imediatamente é a do desenho, a de seus signos, e só mediatamente considera a substância material das obras. Isso, em princípio, ocorre com qualquer representação. Mas a separação entre desenho e canteiro impede o confronto num processo de formação autônomo em que desenho e canteiro dialoguem, corrigindo assim o autismo tendencial do desenho separado. (Fui acusado, por causa dessas análises, de desprezar o desenho, o que é um crime de lesa majestade entre arquitetos. Meus livros assim como minha prática profissional — desenhava mais que a maioria dos arquitetos — provam o contrário. Mas a acusação visava a outro objetivo: a tese segundo a qual os arquitetos, sejam quais forem suas intenções e atuando nas condições habituais da profissão, fazem parte da corte do capital. Em parte compreendo a reação: assim que elaborei minhas análises que resumo aqui, tive que abandonar o exercício ‘normal’ da profissão por dever ético comigo mesmo e com meus alunos. Fui tentar mudar com armas o regime do capital e obviamente não consegui. Não aconselho a ninguém o meu suicídio profissional. Quanto à luta...)

2f Costuma-se dizer que arquitetura é construção mais alguma coisa. Se essa alguma coisa fosse somente o cuidado com a funcionalidade, a afirmação seria correta. Entretanto, essa coisa a mais é a dimensão estética. O objeto construído deveria responder a critérios formais, tais como harmonia, ritmo, modenatura, “jogo sábio dos volumes” etc. Ou seja, critérios da percepção instantânea, já que a estética habitual é a consideração dos efeitos subjetivos provocados no espectador pela consideração da obra pronta. A fenomenologia tentou superar essa restrição incluindo na análise estética o movimento do observador no interior ou em volta do objeto observado. Mas essa correção permanece no campo da contemplação. Ora, construir é um processo dinâmico, e somente nesse processo a

subordinação do operário torna-se efetiva. Assim, a dimensão estética, tal como é proposta pelo desenho e percebida pelo observador, dependente de critérios como os mencionados acima, tem uma função subterrânea essencial para o capital: desvia a atenção do lugar e do momento em que ocorre a dramática extorsão do mais-valor. Mais ainda: impõe a estética superficial do consumo, a que alimenta a fetichização do objeto (esquecimento de sua produção). A verdadeira dimensão artística da forma arquitetural deveria ser expressão, a exteriorização de seu fundamento, para o que nos importa aqui, da lógica intrínseca do processo de formação da manufatura não subordinada. Mas, repito, essa é precisamente a manifestação artística a ser evitada pelo projeto separado. O horror que inspira a Loos o ornamento procede dessa censura: o ornamento autêntico é um excedente formal que prolonga e exalta o gesto técnico correto, na alegria do trabalho correto, necessário.

Assim, o que chamamos de arte em arquitetura é simultaneamente auto-exibição do desenho, que evita desse modo a percepção do seu caráter autoritário (no sentido que Adorno dá a este termo, submissão ao poder e transmissão de suas determinações aos subordinados) e inculca no observador o pendor à fetichização tranquilizadora em nossa sociedade da rapina. Vista do lado de baixo, a dita dimensão artística e sua aura mistificadora, em geral pura aplicação das leis da gestalt (ou sua desobediência nas provocações publicitárias no pós-modernismo), assume o aspecto de região interdita a eles, os trabalhadores, que não devem opinar sobre seus mistérios superiores situados além de sua competência. O sapateiro deve permanecer no domínio dos sapatos, diz a fábula antiga que ensinavam os professores às crianças de minha geração... O oposto da definição de William Morris: “arte é a manifestação da alegria do homem no trabalho”, definição que implica obviamente a liberdade no trabalho, a não subordinação do trabalhador. Rigorosamente, nossa arquitetura do capital é incompatível com o conceito mesmo de arte. Daí, repito, nossa fobia contra o ornamento, o canto do trabalho livre. Nossos teóricos apressados, a suspirar envesgados diante da suposta fraternidade entre arquitetura, pintura e escultura, não percebem a contradição: desde o Renascimento, nossa pintura e escultura de valor vivem em meio à contradição entre sua defesa da liberdade no trabalho e, primeiro, a arrogância dos príncipes, depois, a voracidade do mercado de luxo. Elas lutam desesperadamente para manter essa liberdade, apesar de dependerem de um e de outro, o que envenena sua luta. O arquiteto, ao contrário, mesmo tendo as melhores intenções, não tem como não ser o coveiro que completa o rapto da liberdade inerente ao funcionamento do capital. (Como veem, não é sem motivo que os arquitetos me detestam. Mas como uso aqui o termo *desenho* em sentido lato e incluo nele todo o aparato prescritivo, outros mais têm o mesmo direito.)

2g [...] a exclusão de si de seu outro e, por isto mesmo, a exclusão de si de si mesmo, visto que finalmente cada um deles não é o que é que com a condição de se por como o que não é.⁸

Na medida em que a determinação autossubsistente de reflexão, sob o mesmo aspecto em que ela contém a outra e, através disso, é autossubsistente, exclui a outra, ela, em sua autossubsistência, exclui de si sua própria autossubsistência, pois essa consiste em conter dentro de si sua outra determinação e, unicamente através disso, em não ser relação com um externo, — mas, de modo igualmente imediato, consiste em ser ela mesma e em excluir de si sua determinação negativa. Assim, a determinação autossubsistente de reflexão é a *contradição*.⁹

O desenho separado de arquitetura é intrinsecamente contraditório. Originalmente desenho de canteiro, feito no canteiro como preparação para o construir, em geral em escala 1:1 (afora esquemas sumários do conjunto ou maquetes), separa-se dele e, em pouco tempo, torna-se suporte indispensável para a dominação do capital produtivo. Sua finalidade imediata é fornecer a forma do objeto a ser construído para assegurar seu posterior valor de uso. Sua finalidade dinâmica, entretanto, passa a ser outra: impor do exterior a constituição do trabalhador coletivo, a *re-união* do trabalho disperso pela destruição da cooperação simples entre trabalhadores, efeito da apropriação, pelo capital, dos meios materiais de produção. Para essa finalidade, o desenho pode ser qualquer, forma de tipo-zero, desde que force essa *re-união*. Mas a *re-união* tem que permanecer heterônoma e de modo nenhum corresponder ao que seria a reunião espontânea e racional da cooperação simples. Se correspondesse, o trabalhador coletivo teria seu fundamento em si mesmo, ou seja, seria autônomo em princípio, o que entravaria ou impediria a dominação pelo capital. Vimos também que isso conduz à substituição do horizonte formal ou plástico da cooperação simples por outro qualquer. Como, entretanto, na subordinação formal (no sentido agora econômico deste termo), o princípio dinâmico é a força de trabalho, e o desenho não pode corresponder ao que seria a lógica de sua colaboração espontânea e racional, o desenho conveniente para a exploração do canteiro pelo capital necessariamente será heterônomo e irracional sob o ângulo produtivo. A análise miúda, cuidadosa da técnica de produção na construção mostra que, na maioria dos casos, a técnica de dominação mistura-se com ela, conduzindo a constantes aberrações técnicas — mas não aberrantes do ponto de vista da dominação. Mesmo assim, o desenho substitutivo do desenho que seria adequado à produção manufatureira ideal (não subordinada)

⁸ BIARD, Joël et al. *Introduction à la lecture de la Science de la Logique de Hegel. Tome II: La doctrine de l'essence*. Paris: Aubier-Montaigne, 1983, p. 89.

⁹ HEGEL, G. W. F. *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência [Wissenschaft der Logik II]*. Trad. Christian G. Iber; Frederico Orsini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, [1813] 2017, pp. 78–79.

põe-se como máscara, como ficção arquitetônica por baixo da qual a produção real é escondida. O desenho tem que atender a uma dupla injunção: ser a imagem de um valor de uso aceitável e relativamente sólido, e a imagem de uma ficção construtiva que mente sobre sua formação. Viollet-le-Duc não cessou de criticar essa prática e Gaudí, que construía com correção absoluta, parece doido no meio da mascarada habitual. O desenho de arquitetura dominante, ao afastar de si o desenho que seria adequado a uma manufatura sem subordinação, entra num beco sem saída: ao abandonar a lógica do canteiro da cooperação simples, autodeterminado tecnicamente, mas tendo que recorrer a ela e mascarar-la, afasta de si, rejeita o que garantiria sua autonomia, sua verdade como desenho para a produção racional. Recorre a astúcias formais vazias para criar a ilusão de totalidade plástica, sendo de fato gerador de incompatibilidades e incoerências. Como a subordinação só entra na efetividade no processo produtivo, encarrega-se de por em prática a tara do capital, o desejo de transformar o trabalhador em quimera, metade mecanismo (mecanismo: o que tem sua razão de ser fora de si), metade sujeito responsável por um saber e saber-fazer. É o monstruoso concubinato entre heteronomia e autonomia: autonomia quanto ao meio; heteronomia quanto ao fim. Porque o objetivo final dessa embrulhada é somente, predominantemente, a extração de muito mais-valor. Queiramos ou não, o objeto construído, seja qual for, é mercadoria cujo valor de troca nasce na produção — e somente lá. E nosso desenho de arquitetura faz parte de seu fundamento desde que traiu sua origem ao separar-se do canteiro.