

ARQUITETURA E TRABALHO LIVRE

organização e apresentação **Pedro Fiori Arantes**

posfácio **Roberto Schwarz**



COSACNAIFY

O "MATERIAL" EM LE CORBUSIER Texto publicado originalmente no *Journal d'Histoire de l'Architecture*, n.1, ano 1997, com o título "Le Corbusier, le peintre derrière l'architecte".

A afinidade das artes, desde Vasari pelo menos, é um postulado intocável da crítica. Autores provenientes de todos os horizontes unem-se em torno do que lhes parece uma evidência, a crença numa profunda continuidade entre os produtos artísticos contemporâneos.

Mesmo Adorno, que valorizou intensamente os conceitos fundamentais de material e de técnica em sua *Teoria estética*,¹ passa indiferentemente, em seu texto, da música à arquitetura e à pintura: sem questionar suas particularidades produtivas.² E, no entanto, sua crítica do tratamento da orquestra por Wagner³ teria podido levá-lo a uma outra abordagem, em especial da arquitetura. Porém, ao contrário, ele parece considerar que em cada etapa histórica o conjunto das técnicas e dos materiais particulares é orientado de modo semelhante, pois seus produtos são imediatamente comparáveis.

Para evitar sínteses abusivas, o rigor da análise impõe uma observação dos procedimentos específicos de produção para cada divisão da arte. Se, em alguns períodos da história (principalmente antes do Renascimento), a organização análoga da produção de uma divisão à outra reduz seu peso discriminatório, hoje sua heterogeneidade não pode mais ser ignorada: ela marca diferentemente as obras de arte. O artesanato da pintura não é equivalente à prática manufatureira da arquitetura nem à industrialização do *design*.

1 T.W. Adorno, *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, pp. 27-28 e 237-247.

2 Ibidem, pp. 58-60, por exemplo.

3 T.W. Adorno, *Essai sur Wagner*. Paris: Minuit, 1966.

Essa precaução é mais útil ainda quando os resultados formais são aparentemente muito próximos. Na verdade, o que leva procedimentos produtivos distintos a um mesmo tipo de solução? A crítica, no entanto, se deixa seduzir pela convergência: esta parece demonstrar de modo irrefutável o postulado da comunidade das artes. Em compensação, o impacto da congruência formal sobre cada domínio artístico fortalece uma espécie de presunção de autenticidade que desvia a análise e desmobiliza o estudo das condições de produção. A tendência ao homeomorfismo provoca uma corrente de ilusória legitimação recíproca que nos faz admiti-los como emanações fiéis e diretamente intercambiáveis do espírito objetivo. A identidade de aparência torna-se o fiador de seus testemunhos: se eles falam a mesma coisa é porque dizem a verdade.

No caso de arquitetos/pintores (ou escultores), o esquecimento das coerções produtivas é uma regra quase geral. Será que o poder do gênio de um Michelangelo, de um Aleijadinho ou de um Le Corbusier não é suficiente o bastante para superar os obstáculos da heterogeneidade produtiva e para encontrar soluções que sejam, ao mesmo tempo, convergentes em suas formas e válidas nos dois domínios?

Parece evidente que Le Corbusier deve enfrentar uma situação determinada e específica dos materiais e das técnicas correspondentes quando se lança, primeiro, na pintura e, depois, na arquitetura. Examinemos rapidamente tais situações e sua maneira de intervir.

A PINTURA

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não refletido ou sem problemas não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. [...] por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino da liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo.⁴

Uma boa parte da arte do século XX provém de um deslocamento inaugural:

sua autonomia, necessária, cujo conceito só é apropriado ao sujeito, degrada-se na autotelia do quadro. É o que pretende traduzir a absurda expressão “autonomia da arte”. Essa autotelia conjuga-se com os vestígios autistas do eu. A exigência (mais ética do que estética) imposta à arte — testemunhar a respeito da “absoluta liberdade” no seio da “absoluta não-liberdade” fecha-a numa contradição sem saída. Tecnicamente, isso implica em sua imersão solitária no material “histórica e socialmente pré-formado”,⁵ sob o risco de ser modificado pela obra sem que sua determinação heterônoma jamais possa desaparecer totalmente. Alguns, então, se adaptam imaginando, por exemplo, que essa exigência ainda é respeitada pelo fechamento do produto, na ilusão de uma ausência de dívida em relação ao exterior, na ilusão de uma imanência total. Ou, invertendo aparentemente o procedimento, na completa submissão da arte aos arrebatamentos do eu em posição de senhor absoluto; “acabar com a coisa, e aquietar-se no gozo”.⁶ Mondrian ou Pollock, por exemplo. Mas é possível que a exigência ética radicalizada seja insustentável.

A fuga frequentemente ingênua para a “abstração”, ou a deformação exagerada são, hoje, manifestações banais dessas evoluções. Decorrem de uma relação frágil com a semiótica. Desse modo, a recusa da imagem pretenderia afastar a semelhança, vivida como uma dependência do exterior. E dado que a imagem é signo e que todo signo remete a outra coisa que não ele próprio,⁷ essa recusa às vezes se amplia, estranhamente, em recusa do sentido — sempre para garantir a “autonomia da arte”. Uma certa tolice dos motivos na arte contemporânea é o reflexo dessas simplificações. A futilidade de tais esforços é evidente: toda forma, imagem ou não, é signo, *representamen* que pode, através de um *interpretante* qualquer, remeter a um objeto dinâmico, sempre exterior ao *representamen*.⁸ Essas escapatórias são como uma fuga diante da responsabilidade da significação objetiva e necessariamente induzida.

5 Ibidem, p. 108.

6 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, p. 148.

7 Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, tradução de G. Deledalle. Paris: Seuil, 1978. “Um signo, ou *representamen*, é algo que está no lugar de outra coisa para alguém, sob qualquer relação ou por qualquer motivo”, p. 121. “Em resumo, um signo é tudo o que determina alguma coisa outra (seu interpretante) a ser remetida a um objeto ao qual ele próprio remete (seu objeto) da mesma maneira, o interpretante tornando-se, por sua vez, um signo, e assim por diante *ad infinitum*”, p. 126.

8 Ibidem, pp. 120/191; G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe, Introduction à la Sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot, 1979.

A “autonomia da arte” é o mito que tenta banalizar a maior contradição da função do artista hoje. E, no turbilhão de seus deslocamentos, outras “reificações” ainda se encadeiam. Finalmente, a reificação como retorno ao exterior do espírito objetivo interiorizado e não elaborado aparece como uma opção fácil.

É esse, de forma sucinta, o quadro dos inícios de Le Corbusier. Sob a influência restritiva de Charles L’Eplattenier, eles são dominados pelas derivações abastardadas da extraordinária lucidez de W. Morris.⁹ Podem se resumir à simples valorização do diagrama,¹⁰ exaltado como se ele fosse o oposto corretivo da submissão da imagem ao modelo. Na verdade, esse momento isolado que pretende apreender a unidade essencial da coisa oscila entre o formalismo e o empirismo redutores.¹¹ O *diagrama* é a esquematização da coisa através de sua identificação com uma de suas determinações considerada como absoluta; isolado, ele se torna marca de absorção abusiva.¹² Inversamente, a estrutura sempre alienante do eu se presta perfeitamente – e em

-
- 9 Ver: W. Morris, *Political Writings*. Londres: Lawrence and Wishart, 1979; Ph. Henderson, *William Morris, his wife, work and friends*. Nova York: McGraw-Hill, 1967; M.M. Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: GG, 1977; H. Van de Velde, *Déblaiement d'art*. Bruxelas: Édit. des Archives d'Architecture moderne, 1979.
- 10 No sentido de Peirce; ver *Ecrits sur le signe*, op. cit., “(os hipoícones) que representam as relações, principalmente diádicas ou consideradas como tais, partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes”, p. 149. No *Commentaire* de G. Deladalle: “os diagramas [...] representam relações principalmente diádicas”, p. 233.
- 11 G.W.F. Hegel, *La Science de la logique*. Paris: Aubier, 1970, Introdução (à edição de 1817), § 10, pp. 159/161.
- 12 T.W. Adorno, *Dialectique Négative*. Paris: Payot, 1978, p. 121; B. Bourgeois explica em sua “Apresentação” a *La Science de la logique*, de Hegel: “O entendimento do empirismo que se quer científico e, portanto, em seu agir separador, quer unificar a riqueza da intuição, procede privilegiando (separando) uma determinação que, na seqüência, ele procura impor a todas as outras tentando derivá-las dela com ‘conseqüência’, isto é, seguindo a identidade formal redutora da diversidade do conteúdo; é por isso que Hegel, a partir daí, vem a fazer o elogio da inconseqüência que preserva esta diversidade que a razão poderá compreender posteriormente: ‘É em decorrência da inconseqüência que a recepção das determinidades no conceito pode ser retificada, e que a violência feita à intuição pode ser suprimida, porque a inconseqüência aniquila imediatamente a absolutidade atribuída unicamente a uma determinidade’”, G.W.F. Hegel, *La science de La logique*. op. cit., p. 32.

especial através do diagrama – à hipóstase das determinações que a ideologia propõe então como garantias da “autonomia da arte.”¹³ O fundamento da escolha das relações que o diagrama retoma na arte é objetivamente determinado. Dessa forma, decorações de relógio que Le Corbusier estuda na época, por exemplo, são variações em torno de traços diferenciais formalmente selecionados (verticais = falésias x curvos = vegetação), abertas à captura semântica de inúmeros pares de opostos (ordem x excesso, rigor x lirismo etc.), empiricamente associados aos valores imaginários da serra do Jura, na região de la Chaux De Fonds. Ao mesmo tempo, desde Cézanne, o confronto entre curvas geometrizadas e retas constitui, igualmente, ensaios para uma construção imanente do quadro no afastamento da janela albertiana.

O purismo condensa esses exercícios com a absorção do cubismo atenuado. A crítica discutível da sustentação intuitiva da produção de Braque e de Picasso dos anos de 1909-1912, o leva, com Ozenfant, a um impasse.¹⁴ O que neles ainda resistia ao compromisso cede sob a inflação purista dos conceitos fixos do entendimento; as “sensações puras” suscitadas pelo jogo das “invariantes” plásticas, resíduos candidamente pretensiosos dos fantasmas da *primeira era da máquina*, desencadeiam a mecânica autista das repetições insignificantes. De fato, Le Corbusier explica: “O instinto, as tentativas e o empirismo são substituídos pelos princípios científicos da análise, pela organização e pela classificação”.¹⁵

A análise, em Le Corbusier, dispersa o material em “componentes” (retas, curvas, cores e, mais tarde, texturas) e seus subgrupos (retas verticais, horizontais, diagonais, curvas regulares, “livres” etc...). A articulação dos legi-signos precede a consideração do conteúdo, para retomar a terminologia de Peirce. Apesar de um uso corrente nos meios marcados pelo cubismo, isso nada tem de científico. Ao contrário, a pré-elaboração do material em “componentes” é hostil às necessidades da arte de hoje. A rigor, a absoluta liber-

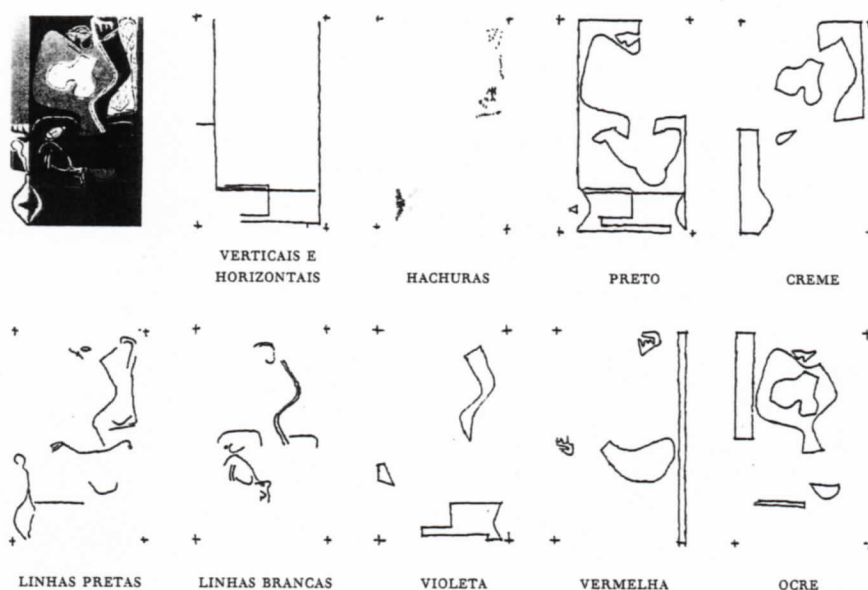
13 Como todo signo, o diagrama também “[...] está no lugar de alguma coisa [...] não sob todas as relações, mas como referência a uma espécie de idéia que chamei algumas vezes de fundamento do *representamen*.” Ch. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*. op. cit., p. 121; este fundamento é sempre ideologicamente determinado.

14 Intuição, de qualquer forma, preferível às pseudoteorizações de G. Apollinaire, *Chronique d'Art, 1902-1918*. Paris: Gallimard, 1960; M. Raynal, *Quelques intentions du cubisme*, Paris: Editions de L'Effort Moderne, 1919; A. Gleizes e J. Metzinger, *Du Cubisme*. Sisteron: Éditions Présence, 1980; mas insuficiente diante dos esforços de consciência necessários para tratar as contradições da arte contemporânea.

15 Le Corbusier, *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 43.

dade imposta ao sujeito da arte requer um material recolhido no “ponto cinza” de P. Klee,¹⁶ totalmente disponível e abstrato. O método da arte não pode ser senão o registro contemporâneo do processo de desdobramento do material na construção do conteúdo por um sujeito que se esvazia para acompanhá-lo — sabendo, entretanto, que “por trás da assim chamada cortina [...] nada há para ver; a não ser que nós [o sujeito da arte] entremos lá dentro — tanto para ver como para que haja algo atrás que possa ser visto.”¹⁷

Através da classificação, Le Corbusier fecha cada uma das camadas dos “componentes” em torno de si mesmas por meio de um duplo procedimento: primeiro, pela radicalização da oposição, cada uma reunida numa espécie de tipo ideal, de rima insistente que a condensa; segundo, pela busca de uma auto-suficiência que faz de cada camada uma pequena composição quase independente.



Finalmente, a organização superpõe, adiciona as camadas. A separação prosaica do material não é superada pelo momento construtivo (momento sempre irremediavelmente frágil em toda a produção de Le Corbusier). A dissecação dos quadros de qualquer período de sua carreira mostra que cada estrato dos “componentes” permanece sempre indiferente aos outros. O desenho a traço (e

16 P. Klee, *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël-Gonthier, 1971.

17 G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*. op. cit., p. 132.

onto
rte não
nto do
ra acom-
tina [...]
entro -

dos
mento:
cie de tipo
auto-sufi-
endente.



+

CREME

+



+

OCRE

ração pro-
to sempre
secação
ato dos
a traço (e

não importa se é abstrato ou se segue as sugestões do modelo) busca seu próprio equilíbrio, assim como as cores e a textura. No seio de cada categoria de "componente", esse momento continua em torno de cada subgrupo. Desse modo, o recurso à "autonomia da arte" generaliza-se e volta a qualquer patamar. O que faz desse gênero de pintura uma espécie de tapume montado para uma construção sempre adiada: se cada estrato se organiza tendendo para sua "autonomia", a do todo fica comprometida. O todo, então, é improvisado com elementos que o recusam e fracassa, pois, fatalmente, como forma e como sentido. Antes da síntese das artes, a da pintura já havia escapado a Le Corbusier.

A pintura pós-purista de Le Corbusier atrai menos a crítica. Provavelmente por ser melhor. Ou por abandonar as regras rígidas que facilitam seu discurso. Mas era necessário fazê-lo: justificáveis enquanto busca, elas devem ser afastadas quando constituem obstáculo à autonomia radicalizada do sujeito da arte.

É verdade que o recurso crescente aos "objetos de reação poética" acen-tua algumas imperfeições do período purista: também elas formam, às vezes, mais um estrato independente.

Podem até servir para discutíveis escapadas. Uma de suas funções é próxima daquela da "parede diplomática" das casas de Loucheur. Por meio do compromisso relativo à valorização de um ofício tradicional local, elas deveriam facilitar a aprovação das propostas avançadas do arquiteto.¹⁸ Mas, além dessa missão tática, participam dos jogos de compensações do irracionalismo no racionalismo. A modernização imaginária, em par com as condições de produção ditas retardatárias (conservadas, entretanto, como contraponto ao progresso para enfrentar a queda tendencial das taxas de lucro), cai na utopia. A impossibilidade objetiva de uma evolução conforme o modelo dominante da indústria favorece a imaginação de sua realização futura, a miragem de uma fraterna associação que atenuaria a contradição na corporificação do sonho. Alguns críticos apontaram traços semelhantes na arte do Terceiro Mundo.¹⁹ Esses traços manifestam-se também nos setores pré-industriais, mesmo em situações de desenvolvimento ativo. Na pintura, os "objetos de reação poética" podem tornar-se poeticamente reacionários.

Entretanto, se deixarmos de lado uma parte da produção pós-purista bastante voltada para a litografia e a tapeçaria (por onde penetra o pior inimigo da arte, a divisão desigual do trabalho), o conjunto enfrenta a problemática central da heterotopia, escapando, desta vez, da autotelia plástica. Le Corbusier retoma

18 Cf. Tim Benton, "Le Corbusier et la loi Loucheur", texto apresentado no seminário *Le Corbusier, Œuvre et mise en œuvre*, Grenoble, dez. 1987.

19 Cf. Schwarz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

a multiplicidade tópica como tema, a qual corresponde melhor ao sujeito da arte, necessariamente fragmentado, incompatível com qualquer integração.

Em resumo, fora a produção pós-cubista afastada das armadilhas da reprodução, a obra pictórica de Le Corbusier oferece-nos um exemplo curioso de inversão metodológica. De modo geral, seus quadros resultam de etapas (teóricas) de produção que deveriam ser as de um canteiro de obras ideal: a superposição e a sucessão de “componentes” separados (ou seja: a série de seqüências produtivas da construção) que raramente se sobrepõem, permitindo, portanto, que cada um (cada uma das seqüências produtivas) se desenvolva segundo sua própria lógica (a autonomia desejável de cada especialidade correspondendo a um corpo profissional).

Infelizmente, o canteiro aqui tem importância fora de seu campo: ele estrutura inadequadamente o artesanato da pintura com o que seria a lógica da manufatura, se esta não escutasse primeiro os *diktats* da técnica de exploração.

A ARQUITETURA

O desenho de arquitetura de Le Corbusier é dirigido, ao contrário, como se buscasse a diferenciação gradual de um material neutro, procedimento que deveria, inversamente, comandar sua pintura. Seu artigo “Un seul corps de métier” apresenta quase uma sinédoque particularizadora desse método:

Antes do concreto armado, todas as categorias profissionais no local, para se fazer uma casa. Depois de vinte anos de aplicação do concreto armado, apenas um corpo profissional no local: o pedreiro.²⁰

Tudo acontece como se o desenho se impusesse, pouco a pouco, a um material amorfo, puramente imaginário, um concreto idealizado. Curiosamente, Le Corbusier reata aqui com velhas posições neoplatônicas.²¹ Xénakis e Wolgensky, seus auxiliares diretos, afirmam que, apesar de suas declarações, Le Corbusier preocupava-se pouco com as técnicas e com os materiais que deveriam ser utilizados. Em seus projetos da década de 1920 (a casa Ozenfant em Paris, a casa para a exposição do Werkbund de Stuttgart, a casa La Roche, a vila de Garches, a vila Savoye etc.), toda especificidade construtiva desaparece

20 Le Corbusier, “Un seul corps de métier”, em *Les arts de la maison*. Paris, 1925.

21 M. Ficino, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Paris: Belles-Lettres, 1970, pp. 176-177.

ito da arte,
da repro-
ioso de
pas (teó-
l: a super-
seqü-
itindo,
nvolva
dade cor-
ele estru-
ca da
ploração.

omo se
ato que
orps de
todo:
para se
do, apenas

material
ite, Le
Wol-
ões, Le
ue deve-
fant em
oche, a
esaparece

5.
stres, 1970,

sob o mesmo revestimento branco. Porém, mesmo em suas obras consideradas “brutalistas” persiste uma clara distância em relação à técnica. No convento de la Tourette, por exemplo, a compressão prévia do concreto para aumentar sua resistência só foi introduzida para manter algumas formas pensadas abstratamente e dificilmente realizáveis com concreto tradicional. A igreja, depois da definição de seu volume, foi estudada sucessivamente em metal, em bloco de concreto, para, finalmente, ser feita em concreto moldado. As janelas “ondulatórias”, cujo princípio descoberto na Índia por P. Jeanneret respondia a necessidades econômicas e às dimensões de fabricação do vidro, foram compostas a partir das medidas do modulator²² e... da música de Xénakis!²³ Quase sempre, a estrutura que esse “racionalista” nos convida a admirar não tem ligação alguma com a estrutura real. Vejam-se as casas Jaoul, a vila Shodan, Ronchamp ou, ainda, o convento de la Tourette: em nenhum lugar a estrutura efetiva é perceptível, coberta que está pela figuração de uma outra estrutura, principalmente no pátio interno. O material submetido às injunções do imaginário deve, com frequência, assumir posturas tais que Le Corbusier é obrigado a defender o contrário da evidência técnica.²⁴

Ora, a arquitetura, ao contrário da pintura, parte de um material predeterminado. Séculos de progresso e de estratificação na divisão técnica e social do trabalho o estruturaram completamente, selecionaram seus usos pertinentes, ordenaram convenientemente as seqüências de sua utilização. O poder prescritivo poderia dispor de um saber operacional que deveria impor respeito. A arquitetura poderia ser resultado da articulação progressiva (e progressista) de seqüências produtivas nitidamente distintas ou, em outros termos, o resultado de implica-

22 E lembremo-nos de que “o modulator é um instrumento de trabalho para os que criam (que compõem – projetistas ou *designers*) e não para os que executam (pedreiros, carpinteiros, mecânicos etc...)”. L. C., *Le Modulator*. Paris: Denoel, 1977, p. 168.
23 S. Ferro, Ch. Kebbal, Ph. Potié, C. Simonnet, *Le Corbusier, Le Couvent de la Tourette*. Marseille: Éditions Parenthèses, 1988, pp. 94-104.
24 Numa conferência na Sorbonne, realizada no dia 12 de junho de 1921, intitulada *Esprit nouveau en architecture*, Le Corbusier declarou: “esse material [o concreto armado...], posto à disposição de todos, é, repito, de fundamento ortogonal; logicamente, procede elementarmente do ângulo reto; tem, pois, tudo para nos seduzir porque contém um princípio fundamental de nossa alegria estética”. Em compensação, J.B. Ache, em *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*, Paris: Editions du Moniteur des Travaux Publics, 1970, declara (p. 407): “parece que um material que podemos despejar, ainda que provido de uma armadura que, aliás, podemos curvar, não pode justificar verdadeiramente o aspecto retilíneo, cubista, da arquitetura dessa época”.

ções produtivas de sua organização manufatureira; elas não são contrárias à democratização do canteiro de obras. Entretanto, como o lugar do construir é também o lugar da exploração privilegiada da força de trabalho, o que se observa é uma espécie de desordem que, do ponto de vista da técnica de dominação (necessária à exploração), é extremamente eficiente. A produtividade, no sentido capitalista, não é o associado permanente da razão construtiva. Donde a abundância – e Le Corbusier segue a regra geral – das imbricações abusivas das equipes de tarefa, das interrupções inúteis do trabalho, do desvio de material e dos gestos que o desenho de arquitetura suscita. Já desenvolvemos amplamente esses temas em outras oportunidades; portanto, essas indicações são suficientes aqui.²⁵

Para fazer um quadro, é necessário pegar uma tela ou uma prancheta, traçar o desenho, pegar a tinta e espalhá-la com os pincéis. A recompensa para quem se dedicou a uma longa preparação é que ele não busca mais na tela: ele executa.²⁶

É na prática das artes plásticas (“fenômeno de criação pura”) que encontrei a seiva intelectual de meu urbanismo e de minha arquitetura.²⁷

Um quiasmo parece orientar a obra de Le Corbusier. Ele arquiteta seus espaços como um pintor – e, em geral, pinta seus quadros como um arquiteto. Tal liberdade imposta ao artista, e que se reflete no material esvaziando-o de toda estruturação, é utilizada por ele para conceber construções que simulam a técnica de produção. Ele as modela como se dispusesse da *universalis materia* sonhada por Marcelo Ficino, pura receptividade. Em contrapartida, os dados operatórios da manufatura, a separação das tarefas determinadas pelos materiais ou pelas etapas construtivas, a sucessão de intervenções cumulativas (manufatura serial) ou de montagem (manufatura heterogênea), a decisão autoritária, informam sua pintura: ela parece decorrer da cooperação de ofícios diversos que adicionam suas competências específicas.

Nessas condições de duplo – e inverso – desvio das determinações particulares da arquitetura e da pintura, não é estranho encontrar similaridades formais, uma plástica híbrida. Tomemos um único exemplo: as linhas (ou paredes) curvas. São obtidas por seqüências de elementos geométricos regulares. Forçando os termos da lingüística, dir-se-ia que seu aspecto sintagmático é devedor à escolha paradigmática que privilegia “invariantes” fortes, segundo

25 Ver S. Ferro, “O canteiro e o desenho” e “Reflexões para uma política na arquitetura”.

26 Le Corbusier, “Un seul corps de métier”, op. cit.

27 Le Corbusier, *Zodiac*, n.7, 1960.

is à
uir é
e observa
ção
o sentido
abundân-
equipes
os gestos
ses temas
25
traçar o
quem se
executa.²⁶
encontrei a
eus espa-
iteto. Tal
-o de toda
lam a
s mate-
da, os
das pelos
mulativas
lecisão
o de ofi-
s particu-
lades for-
(ou pare-
gulares.
ático é
i, segundo
uitetura".

a *Gestalttheorie*. Deste modo, com frequência, a tendência à geometrização de todo desenho de arquitetura elaborado sob a influência da divisão desigual do trabalho penetra a pintura e provoca a separação das linhas em agrupamentos segundo a dominante geométrica.

Inversamente, quando se tornam paredes (vila Savoye, Ronchamp, palácio da Assembléia em Chandigarh, sede da Associação dos Fiadores de Ahmedabad etc), essas linhas obrigam o trabalho a disfunções importantes: a realização de tais paredes força diversos corpos profissionais (pedreiros, estucadores...) a práticas que se afastam de sua lógica imanente. Em geral, entretanto, isso desaparece sob o anonimato do revestimento.²⁸

Essas trocas ilícitas são sentidas pelo próprio Le Corbusier. Em pintura, a memória da liberdade sufocada insinua-se através das pequenas idas e vindas do traço sobre seu próprio trajeto, insistência sintomática, como sempre, do que é recusado. Em arquitetura, uma dessas paredes deixa ver a violência que implicam: aquela, sublime em sua confissão, da capela norte de la Tourette.

Tais observações podem ser adaptadas a outros arquitetos/pintores do século XX. Enquanto a arte permanecer a única e estreita reserva social para o exercício da autonomia (portanto, imediatamente condenada à heteronomia) e enquanto a arquitetura formar a mediação para a exploração (levada, portanto, à negação do canteiro de obras), elas continuarão querendo encontrar muletas fora de seu conceito esquecido. Desse modo, o quiasmo pode ter uma longa vida.