

O DESENHO HOJE E SEU CONTRA-DESENHO

O DESENHO HOJE

Após a revolução industrial, durante todo o longo século XIX, um fantasma ronda a manufatura da construção: como obter a submissão real do trabalho obtida na indústria com a exteriorização do processo produtivo no maquinário. Na manufatura ela continuava desesperadamente só formal, deixando perigosamente o núcleo da produção depender da sabedoria e da habilidade do operário. O que lastrava sua energia contestatória as inúmeras leis contra suas associações, mesmo a Lei Chapelier da Revolução Francesa, não conseguiam destruir. Não sem razão os movimentos operários mais explosivos contavam quase sempre com a construção:

Os velhos ofícios, carpinteiros, serralheiros, forneciam os quadros superiores da classe operária. São os mais bem pagos, os mais qualificados no seu trabalho que dirigem a classe operária e animam sua vontade de emancipação. As sociedades secretas, republicanas ou bonapartistas, dos operários da construção, são as mais ativas¹.

A elite da concepção quebrava a cabeça para elaborar teorias da arquitetura e de engenharia que tivessem o mesmo peso, a mesma “objetividade” técnica e científica que a seqüência das máquinas da indústria. O cálculo e a ciência dos materiais progrediram bastante, mas não conseguiam superar no canteiro a experiência milenar depositada no saber-fazer operário – a trincheira de sua resistência. A manobra mais astuciosa foi a tentativa de substituir a exteriorização das forças produtivas industrial por uma troca de materiais, o ferro e o concreto. Nada disto foi programado, é claro. Mas não funcionou... logo. A lógica da coisa é simples e ardilosa. Se a dita experiência milenar do operário estava vinculada à terra, à pedra e à madeira, ela perderia sua força se fossem empregados materiais novos, sem tradição.

¹ H. Albert, *De Babylone aux HLM, le logement social à travers les ages*, Paris, 1963.

Da mesma maneira que a ciência virá em socorro do capitalismo inventando máquinas cada vez mais produtivas, permitindo uma alienação sempre maior do proletário, a estrutura metálica de cobertura será inventada para contornar uma greve interminável dos carpinteiros tradicionais utilizando a madeira (...) Se este material (o ferro) de substituição não destronou concretamente a madeira, teve pelo menos a conseqüência de dar nascimento a um novo 'corps de métier' (...) as indústrias utilizaram as estruturas de ferro como 'furadoras' da greve²

Mas o novo *corps de métier* demorou a formar-se: a torre Eiffel, monumento à construção em ferro, teve que ser montada por carpinteiros.

A substituição dos materiais e a aura do novo saber técnico, do cálculo (e da organização "científica" do trabalho) só se tornaram operacionais a partir de 1920 mais ou menos. Após a Revolução de 1917, o temor que os exércitos desmoralizados se unissem às agitações operárias como na União Soviética, provocou violenta reação: na Alemanha derrotada, o exército foi mantido contra o hábito histórico – para ajudar contra o levante spartaquista; na França, ao contrário, nos batalhões inquietos, 1 em cada 10 soldados foi sorteado para ser fuzilado. Face à violência, sindicatos (CGT) e partidos ligados à URSS aquietaram seus afiliados. O resto do sindicalismo revolucionário, predominantemente anarquista, é afastado – ou emigra. O controle autônomo da produção, sua principal reivindicação (sobretudo na construção) não será mais a bandeira principal. O operariado passa a pedir férias, mais descanso, etc. Ou seja, reclama por tudo o que é exterior à produção (exagero, mas esta é a tendência). Então sim, começa o tempo do concreto, do ferro, do cálculo, da geometria rigorosa. A concepção concentra poderes suplementares (o que vale mesmo para os anti-geométricos, os expressionistas). Não há história da arquitetura moderna que não comece por aí, pelos novos materiais e pela tentação industrial – pela erradicação das experiências acumuladas, chão das contestações – e pelo modelo de submissão real. O que é curioso e dramático é que os pioneiros deste tempo têm quase todas preocupações sociais honestas, contam com estes materiais e com a exatidão técnica de tipo industrial para resolver e atender às necessidades operárias. Mas se o próprio Lênin dizia que comunismo é socialismo mais eletricidade...

E o desenho, nosso tema?

Sua estratégia muda. Não precisa mais do álibi estético, dos estilos históricos, para manter seu prestígio e seu domínio sobre a produção. As épuras do desenho técnico substituem as ordens. O engenheiro, antes inimigo íntimo, vira amigo, associado, seus diagramas inspiram, por sua precisão, seu ar de verdade incontestável. Mas o modelo dos modelos é a indústria, a clareza de seus produtos, o rigor de seu desenho, sua razão instrumental, sua capacidade reprodutiva. A pré-fabricação, a industrialização da construção se torna o alvo a ser atingido. Um Garnier, o Tony, do Projeto da Cidade Industrial, enterra o outro, o Charles, da Ópera. E surge a arquitetura moderna, filha de duas ilusões: que a submissão do trabalho na construção era realmente real e que o novo

².M.Ragon, *Histoire de l'Architecture et de l'Urbanisme modernes*, 1986, Paris.

progresso abria o caminho para uma humanidade regenerada, que o sonho dos utopistas, homens enquadrados em ambientes saudáveis, tão pregado pelos críticos do século XIX, horrorizados diante da situação operária, poderia ser realizado no século XX.

Enquadrada entre a fascinação pela indústria que até hoje lhe escapa e a crença na regeneração dos homens graças somente ao progresso técnico, a arquitetura, no melhor caso, cai sob a tutela da forma de pensar da projeção utópica: o entendimento no sentido de Hegel. Separações estáticas, classificações exteriores, ajuntamentos mecânicos (leiam a carta de Atenas, versão de Corbusier, visitem sua mais pura realização, Brasília). Quatro funções para a cidade, sete tipos de circulação, saúde = sol + verdura (Le Corbusier), blocos perpendiculares às ruas (Gropius), falanstérios (sem as paixões de Fourier): apartamentos, circulação coberta, aquecimento, serviços comuns, felicidade garantida. Com pouquíssimas realizações (fora da URSS até 1932/38) o imaginário socializante, escorado pelo aperfeiçoamento da exploração, se exerce sobretudo fora de sua área: casas burguesas, móveis industrializados, sedes de empresas. A inadequação teórica é desmentida pelo sucesso prático. Com o tempo, empalidecem as fascinações e as crenças. Sobra o exercício entediado do *métier*.

Plasticamente, o entendimento técnico se traduz numa geometria que valoriza as formas elementares, intrinsecamente estáticas, próprias para salientar as diferenças das classes de funções. “*Form follows fonction*”: a forma fixa as classificações funcionais. Abandonando a retrospectiva histórica, o desenho prospectivo dos novos tempos, sem chão real, se agarra à sua única efetividade, seu código. E sua hipotética mensagem – os amanhãs que cantarão – vai se calando em surdina. Pouquíssimos, e sem muitas interrupções, se atém a seu tempo: o primeiro Wright, Breuer, o jovem Niemeyer, Artigas...

Hoje não podemos ser criadores, mas somos pesquisadores. Não queremos parar de procurar as formas futuras (...) Assim que a nova concepção da vida se manifestará, nos veremos igualmente seu símbolo, a arquitetura. Sejamos voluntariamente “arquitetos imaginários.”³

Viva a utopia, é de fato a única coisa que nos resta.”⁴

A Bauhaus, já mais comprometida com as indústrias de verdade, propõe chaleiras, móveis, tecidos comerciáveis. E, em 1940, Le Corbusier oferece seus serviços bem práticos a Petain, em Vichy, e enviado oficialmente a Alger. Os que continuaram fieis à utopia, como Hannes Meyer, e emigraram para a URSS, vêem seu sonho terminar em 1932/33, com a industrialização forçada e retornam desiludidos. O pesadelo do Capital, privado ou de Estado, foi em frente, mandando às favas as profecias bizarras dos “arquitetos imaginários”.

Dissolvida a mensagem – mas não querendo ou podendo perder a aura das vanguardas (que começam a dar uma volta anacrônica pelo mundo) – o desenho continua

³ Bruno Taut, 1919. Apud M. Ragon, op. cit.

⁴ H. Obrist, 1919. Apud M. Ragon, op. cit.

o mesmo discurso cada vez menos “heróico”. E, para a felicidade geral da sociedade do espetáculo, inevitavelmente chega a hora em que “o meio é a mensagem” – em que, calada a mensagem, a mediação toma comando. Em que o desenho pode falar sozinho, sem que ninguém estranhe.

Entretanto, não esqueçamos: a função primeira do desenho, sob o capital, é a prescrição. Sua miragem prospectiva, agora só álibi, faz que possa prosseguir sendo o que sempre foi desde o Renascimento: desenho defasado da construção real. Ontem saía do presente recuado; agora, fingindo preceder. De qualquer modo, o importante é não se adequar, não se identificar ao que comanda. Apesar da calmaria pós 1920, a submissão do trabalho na construção manufaturada é só formal ainda. Há sempre que realimentar a submissão. A submissão à forma extemporânea tenta compensar este “só formal”. A forma é, em qualquer caso, manifestação de sua essência. Ora, a essência da manufatura é o trabalhador coletivo, a soma de suas equipes, de suas habilidades, materiais etc. Sob o capital ele é heterônomo, sua manifestação deve contar esta heteronomia, confirmá-la. Se o trabalhador coletivo aparecesse como deveria ou poderia ser em si e por si, ficaria evidente que sua dominação é incompleta, formal somente. E aparecia de outro modo. A forma inadequada, desviando, impossibilitando esta hipotética mas possível aparição, confirma, dá prova desta heteronomia – e é, portanto, adequada. Diz que hoje o trabalhador coletivo não pode dispensar a chefia exterior, que é assim corpo com cabeça de outro. Mas, sendo assim contraditória (pois é sempre possível detectar a impropriedade gravada nela), a forma aponta a contradição na essência. Diz que a paz não reina nela. Taras da forma que não consegue mentir pra valer. (Entretanto, nem sempre é fácil ver a forma; é o que me obrigou a recorrer à semiótica de Peirce, que arranjo como posso com meu tosco hegel-marxismo).

Com toda mediação, o desenho tenta engolir o que pode dos extremos. Do capital, o ar de necessidade que ganha com a exteriorização das forças produtivas, com os giros do “sujeito automático”. Do trabalhador coletivo (heterônomo), o ar de montagem lógica. As explicações dos partidos arquitetônicos têm jeito de teoremas, se lermos desatentamente. As formas são, dizem, as que obrigatoriamente têm que ser, dado o programa, o *budget* e a idéia construtiva. É bem verdade que têm tudo para corresponderem, filhotes todos do mesmo entendimento classificatório. As variantes decorrem sem dúvida de variáveis bem determinadas. Presta-se razões superiores aos simples jogos de volumes, as alternâncias de massas, vazios, texturas. Tudo tem que ser lógico, medido, objetivo – mesmo se o arremate final não pode deixar de lado o tal do belo. Por outro lado, o desenho soma partes, adiciona componentes, divide em módulos, com-põe, põe junto como se o arranjo obedecesse a algum princípio imanente. Os cinco princípios de Le Corbusier, o pilar que atravessa livremente a casa, a ossatura autônoma com relação à alvenaria, a planta livre, a fachada livre, o teto-jardim, roçam de perto o que seria a transposição plástica da lógica da manufatura associada à lógica dos componentes arquitetônicos – mas o que logo ocorre para justificar as proporções não é o trabalho construtivo e sim os traçados harmônicos, a regra de ouro e a altura do policial inglês. Entretanto, a montagem raramente toma como guia o que está à mão, o mais próximo, o mais simples e justo: o da produção inteligente. Sabemos porque.

Com a atual invasão galopante do capital financeiro, fruto e causa da terceira revolução industrial, a da informática globalizante, as coisas parecem mudar em cima e embaixo, mas tudo fica onde está. Embaixo, o novo suporte do desenho, o computador, aumenta sua força por permitir novas figuras que eram penosas demais para o desenho apoiado no compasso e na régua T. Hoje, a mais chã das construções pode embaralhar tramas, inclinar em ângulos estranhos pilares ou paredes, propor curvinhas rebeldes, etc. Os arquitetos que mais se destacam possuem os computadores mais sofisticados e os programas mais complexos. Gehry em Bilbao adota um programa criado pela indústria aeronáutica que lhe permite detalhar curvas absconças, a amontoar volumes irregulares. Libeskind pode fugir do diedro comum, suas horizontais e verticais, enviezar assustadoramente tudo, rasgar fendas dissonantes. Herzog conseguiu propor uma enorme macarronada em Pequim. Zaha Hadid tem como cruzar um emaranhado de fachadas, etc. Em todos esses casos, a presença do desenho solto, agora apoiado no computador, salta aos olhos. Mas seu sucesso midiático vem sobretudo de sua perfeita conveniência ao comportamento do capital financeiro, hoje em “pole position” lá em cima. Ambos exibem, sem nenhum recato, sua indiferença pela produção. Mal ou bem, o desenho anterior teve que mostrar alguma reverência a seu patrão, o capital produtivo: suas ficções eram sempre “construtivas”. Agora, com o capital financeiro saltando sem remorsos de setor em setor, que surge enquanto sua taxa de lucro for interessante e não murchar, a produção perdeu seu antigo prestígio. Prometeu saiu de moda, Midas tomou seu lugar. Para que isso fique bem claro, a arquitetura das “*stars up to date*” tem que ostentar, enfatizar seu desrespeito irônico pelas mais elementares conveniências da construção, da estática – e do bom senso. Desprestígio da produção – sem a qual, entretanto, nem o capital financeiro, nem sua arquitetura sequer existiriam.

No caso dos arquitetos *high-tech* – Piano, Foster e cia. –, a coisa é mais escorregadia. Eles utilizam o computador, em geral, para resolver questões técnicas complexas. A cobertura do aeroporto de Kansai, de Piano, por exemplo, adota a forma ideal para resistir aos furacões, determinada por simulações exigentes. Outras vezes, Piano prepara a pré-fabricação correta. O que causa problema é o exagero do procedimento: a concepção absorve sem deixar restos todos os andamentos da produção, tudo é minuciosamente previsto. É verdade que testa tudo, em maquetes e até escala 1:1, e que em Lyon, na Cité des Arts, tentou associar-se a iniciativas voltadas à questão do canteiro – mas não houve continuidade. Tudo bem, se a complexidade é realmente inevitável. Na sede da Hermès em Tóquio, entretanto, vira propaganda do esmêro da marca de luxo, especializada em roubar tecnologia popular. O prédio é uma torre de blocos de vidro, absolutamente perfeita, em todos os detalhes. No Banco de Hong Kong, do Foster, outra perfeição. Parece que um relógio foi aberto e se está olhando aquelas engrenagens lindas. Nestes dois casos, a tecnologia foi levada ao máximo das possibilidades. Não há grandes fantasias nas formas, elas são absolutamente racionais. Mas todo o saber foi para cima, para a mão do arquiteto, e todo o fazer ficou completamente automatizado.

Os operários de Piano, Foster e de outros arquitetos desse tipo devem se transformar em pequenas maquininhas. Num edifício em Paris, ao lado do Beaubourg,

Piano fez com que os operários limassem os tijolos um a um, porque tinham vindo da olaria com milímetros de diferença em relação à modulação. Qualquer arquiteto um pouco mais safadinho faria a feira toda e disfarçaria na última ou colocaria um pouquinho mais de argamassa numa feira só. Mas ele mandou que todos os tijolos fossem lixados. Coisa que o Mies já tinha feito no M.I.T., não exatamente lixando, mas medindo os tijolos um a um e selecionando os de tamanho exato.

São casos caricatos, mas se a tecnologia na arquitetura não deve ser desprezada, não pode ser utilizada para novos massacres. O operário é obrigado a se transformar em força de trabalho abstrata, sem uma gota de sangue, para realizar aquela aplicação precisa do seu próprio desaparecimento na obra do outro. Esses arquitetos *high-tech*, fabulosos de certa maneira, são terrivelmente enganosos nesse sentido: eles parecem respeitar a técnica, mas em tudo aquilo ela tem de desumano, de desconsideração ao trabalho, exigindo uma precisão absolutamente mecânica, voltada contra as possibilidades do trabalho e sua humanidade. Não é a toa que eles se transformaram em arquitetos de museu, de Hermès, de “casas-tesouro”.

A questão da alta tecnologia é, assim, de uma ambigüidade extrema. Jamais se deve abandonar as conquistas da razão, do saber, mas cada um desses saberes, como foram criados para e pelo capital, trazem consigo sempre algo perigoso, traiçoeiro, escorregadio. É preciso, então, em cada caso, fazer a análise, a crítica no detalhe, e a reutilização noutra sentido.

CRÍTICA (E CRÍTICA DA CRÍTICA)

“Não se legifera para o futuro (...) Tudo o que podemos é adivinhar as tendências essenciais e limpar o caminho” [Kropotkin]

O fundamento constante da história do desenho, desde o gótico tardio, deriva da posição que ocupa no processo produtivo: instrumento do capital, indispensável para a extração da mais-valia. Nunca, neste período, pode ser neutro, simplesmente técnico. Tem por obrigação que resistir a qualquer vestígio de autonomia – portanto, de livre necessidade – que possa surgir no canteiro. Suas mutações correspondem a configurações diversas da luta de classes na construção. O que esconde sob a ilusão de uma história imanente, digna, progressista. Entretanto, sua mediação, cheia de astúcias e mistérios, sempre contraditória, pois tem que impulsionar e desviar a produção, continua a ser vista como inofensiva. Por isso, qualquer anseio para alterar as relações de produção no canteiro tem que promover, como condição indispensável, a crítica e a reforma do desenho (o que, evidentemente, não basta).

Ora, a crítica experimental, a que testa em aplicações (a única que vai além do discurso das “belas almas”) não pode evitar certas contradições da situação em que se exerce. Se, como a nossa, a crítica se centra nas relações de produção, de exploração e seus vastos efeitos nefastos, não há hoje como escapar, em geral, à que funda o sistema em que vivemos, a relação desigual de compra e venda da força de trabalho. Como nesta relação é sempre o operário que avança seu trabalho ao capital (como afirma Marx,

mesmo se o valor criado só se “realize” mais tarde, o salário paga trabalho feito) ele tem que aceitar a ordem recebida – porque vendeu sua força e, mais precisamente, para não ameaçar seu pagamento futuro que depende da execução conforme de sua tarefa. Vendida a força de trabalho, a aceitação das ordens recebidas não pode ser parcial. Mesmo quando eu chegava ao canteiro oferecendo participação, um pouco de liberdade e respeito, tratava-se objetivamente ainda de comando: eu prescrevia alguma autonomia – o que se tornava automaticamente heteronomia. Além disso, só em alguns casos, a participação real se transformou em vantagens, de salário ou outras. Objetivamente, ainda uma vez, graças às economias obtidas pelo respeito que eu propunha à lógica produtiva, melhorado pela participação dos trabalhadores, eu aumentava simultaneamente a mais-valia relativa e o lucro possível. Não foi por nada que saí de banda, pendurei meu chapéu de arquiteto. Mais tarde, na França, em obras para mim mesmo, corriji um pouco do desequilíbrio, tendo então visto brotar uma criatividade rara. Paguei salários maiores, vivia no canteiro e soltava minhas críticas ao processo habitual de produção. Mas foi um dos operários que me obrigou a ir adiante. Começou a me pedir empréstimos pesados que, evidentemente, não devolvia. Culpa minha, que havia explicado a eles a malandragem da mais-valia. Ele recuperou o que achou ser a parte dele. Depois desta lição muda, fiz o mesmo com os outros, de uma ou outra maneira. Mas o fato de nunca termos falado claramente dessa reapropriação enviezada, mostra que me consideravam um pouco como um abobado generoso – mas sempre patrão a quem não se diz tudo. O peso da venda da força de trabalho não desaparece com boa vontade, posição política ou abobamento. E a posição de proprietário ou de representante de proprietário nesta força não se dilui com intenções bondosas.

Para continuar meu empenho crítico, na França, me recolhi para dentro da universidade (ajudado nisto por não poder exercer, meu diploma não era reconhecido. Mistérios administrativos: formei mais de 400 arquitetos que, eles, exercem. Mais: para validar meu diploma poderia me inscrever na Escola que ensinava; naquele tempo, o aluno poderia se inscrever numa ateliê vertical com o mesmo professor por 5 anos de formação: eu poderia assim me inscrever no meu ateliê, me ensinar e me levar à diplomação). O objetivo sempre era o de ir até a realização experimental. (Que a ordem dos arquitetos e os ofícios públicos de construção zelosos impediam; hoje, com os ateliês experimentais da Ilha d'Abeau isto seria possível, acho). Desenvolvi com os alunos o tipo de desenho que praticávamos no Brasil, levando-o a extremos, pois, em princípio, estávamos em condições de pesquisa prática. Já falei bastante, em outras ocasiões, sobre ele. Resumo somente suas características essenciais.

Como em geral na crítica, seu impulso vinha da negação determinada do desenho habitual que recusávamos: da empulhação estética e do desrespeito sistemático à lógica produtiva. Nós nos proibíamos qualquer decisão que procurasse se justificar por referências estéticas. É claro que este princípio teve seus arranhões, mas a coerência de nossas posições exigia que deixássemos esta questão para o momento do canteiro (volto logo a isto. Noto que não há aqui nenhum puritanismo ascético, pois o objetivo é um prazer maior). Por outro lado, nosso desenho se guiava pela atenção radicalizada aos passos da produção, seguindo os conselhos da “lógica da situação” de K. Popper (eu sei,

eu sei, mais um autor discutível que acusava o marxismo de metafísico – mas, que fazer, a idéia é boa). Observação rigorosa da sequência racional das equipes de produção manufatureira, num contexto dado, na procura de sua maior autonomia possível, utilizando suas melhores capacidades com materiais de qualidade. No campo de cada uma, campo que modificávamos para abranger um conjunto coerente e completo de atividades, valorização da lógica própria de suas operações, de seus materiais específicos, de sua aplicação mais correta, mesmo se não habitual; separação nítida e se possível total, de cada etapa, redução, simplificação das interfaces e cruzamentos entre elas em busca de maior independência; recurso a possibilidades técnicas marginalizadas por sua menor rentabilidade para o capital, etc. Só com isso, sem nenhuma novidade de forças produtivas, com a racionalização exaustiva da técnica produtiva existente, conseguimos economias significativas, sem nunca ceder em qualidade. A mesma postura analítica se aplicava na determinação dos componentes arquitetônicos que, em geral, corresponderiam, na sua delimitação, ao campo de ação de uma equipe. Uma vez proposto o esquema geral da obra acabada, voltávamos ao começo, somávamos os desenhos seguindo o momento imaginado do canteiro, copiando na concepção o caminho cumulativo da manufatura (serial, no caso brasileiro, heterogênea, no francês). Primeiro estrutura e fundação, pensadas e calculadas para serem as mais justas, corretas e econômicas, as mais racionais dentro das condições disponíveis, cuja execução não implicasse perigo ou esforço exagerado, as melhores para atender simultaneamente as injunções do programa, do trabalho, do cálculo, do material. Para que isto fosse possível, separação, independência total da estrutura das etapas seguintes de produção: deveria sempre primar, a cada momento a lógica específica da etapa, sem entraves vindo de outras. Depois as divisórias, a caixilharia, as instalações elétricas etc. Sempre com o mesmo rigor interno e sequencial que deveria claramente aparecer, sem nenhum encobrimento desnecessário, no resultado final. O ideal: tudo à vista, contando exatamente o caminho percorrido. Este procedimento provocava uma verdadeira montanha de desenhos – que todas as equipes deveriam receber na sua totalidade, na hora do canteiro real. E quando lá chegávamos, havíamos desenhado tanto, percorrido a produção tantas vezes na imaginação, detalhado tanto tudo que pouco campo restava para a contribuição operária que tanto queríamos. Falávamos de jazz, de improvisação possível dentro de cada etapa autônoma – mas escrevíamos tintim por tintim a partitura, como um piano *low-tech*. Não tenho de criticá-lo como fiz. Mais uma escorregadela na minha coerência: o desenho de Mies van der Rohe para o pavilhão de Barcelona é o protótipo do bom desenho crítico – não fosse ele um autoritário mistificador da técnica –, nenhum cruzamento de etapas construtivas/funcionais.

É claro que nosso desenho não é ainda o apropriado para outras relações de produção. O que o justifica, o trabalhador coletivo livre, fundamento destas outras relações, ainda está por vir. E não há como antecipá-lo sem cair nos mesmos impasses das vanguardas modernistas prospectivas que criticamos antes. Só nos bolsões que os novos movimentos sociais (dos sem-terra e sem-teto) começam a abrir na rede do sistema podemos esperar que se esboce. Nosso desenho, entretanto, já prepara sua vinda por sua função crítica-prática. O ilhamento de cada etapa em busca de sua própria coerência e

autonomia é indispensável para afastar o que a técnica de dominação nelas depositou, as deformações da lógica produtiva necessárias para a exploração. O desmonte do desenho separado e autoritário, dos costumes que nos incutiu, a crítica prática passa forçosamente por esta decomposição. É evidente, entretanto, que o trabalhador coletivo, sobretudo nos casos mais simples, não será formado por mônadas – nem pela mediação dos arquitetos de hoje. A arquitetura terá que recuperar o que já foi, enriquecida pela experiência depurada dos séculos passados: produto de um coletivo efetivo.

Nas raras vezes em que me aproximei de outras relações de produção, apesar dos obstáculos já mencionados, o desenho do momento crítico mudou de posição, seja pelo recurso a maquetes construtivas, perspectivas cavaleiras, etc. que o substituíam em parte (o que confirma a experiência de Zanine com casas populares), seja pela sua relativa marginalização. Num caso recente (meu ateliê em Grignan), desenhei, como sempre, tudinho. Mas guardei muito comigo. Dos vários desenhos, só mostrei os mais gerais, que preguei nos muros do canteiro, deixando que se sujassem, sem cuidá-los zelosamente. E a cada começo de qualquer coisa, discutíamos como fazê-la ou o que havia que modificar. Eu guardava para mim a minha solução. Mas em muitos casos chegávamos em grupo a soluções mais interessantes. Pouco a pouco, através da elaboração coletiva, o projeto inicial foi sendo transformado. Meu desenho “geral” ainda é reconhecível – mas o construído tem sua própria história. E o resultado, posso dizer, pois a obra não é mais “minha”, é de retirar o chapéu, de agrado geral. Só foi criticado (ligeiramente) por um arquiteto convencional. A obra é pequena, a equipe, pouco numerosa. Mas a arquitetura não está reservada exclusivamente aos megaprojetos *high-tech* e às torres “inteligentes”. Aliás, o gigantismo das realizações capitalistas nunca agradou ao anarquismo de esquerda. Ter desenhado tudo antes – o que eu justificava me dizendo que em caso de impasse teria uma saída pronta – assinala mais minha insegurança ou desconfiança que uma necessidade objetiva. Quase não tive que recorrer à minha reserva de soluções. É óbvio que esbarramos em problemas e tivemos que aceitar compromissos. E daí? Perfeito, só o tipo lá de cima, que há tempos não quer nada conosco.

CONTRA-DESENHO (OU DESENHO PRONTO A SE RETIRAR)

Creio (não asseguro) que o outro desenho virá por aí – se não considerarmos obras necessariamente complexas. Um desenho informado, correto – mas pronto a se retirar –, com menos prescrições desnecessárias e mais aberturas: um tema para debates. Que retome a posição que tinha no tempo da cooperação simples (tempo do românico e do primeiro gótico), fortalecido pela lógica que a crítica do período manufatureiro pode trazer à construção. E que favoreça, num primeiro momento, a humildade, o desprendimento e a paciência do arquiteto, que não carregue, diluído em sua carne, os germes do autoritarismo. Há oito séculos o corpo produtivo acéfalo é esmagado. Não se constituirá livremente com facilidade. E carregará, como todos nós, muitos ranços de hoje. Um dos pedreiros do nosso canteirozinho, encantado com a obra que também era sua, plantou no encontro de duas cumieiras uma pedra que achou parecida com uma casinha, lembrança das que vê nos jardins com anõezinhos. Horrível – mas comovente.

Pôs sua marca satisfeita no topo da construção sua, marca que, por uma vez, não é defeito ou sujeira, mas assinatura. *Kitsch* talvez. Mas se *kitsch* é a degradação de conceitos plásticos respeitáveis, os nossos elegantes critérios formais talvez sejam ainda mais *kitsch*: derivam de uma produção martirizada, não são em nada respeitáveis. Porque nós, com a imposição prescritiva de nosso projeto, é que degradamos o que deveria ser a arte da arquitetura.

Volto, assim, ao que adiei lá atrás – a exclusão, por princípio, de qualquer interferência estética do projeto crítico. Porque na arte, a concepção é pouca coisa se isolada – como dizia Mallarmé a Degas que, apesar de ter muitas ideias, não conseguia escrever um soneto. O desenho só conta quando se perde na matéria e volta outro, transformado pelo trabalho que o redescobre transsubstanciado. Querer enfiar vibrações estéticas no desenho, leva obrigatoriamente à sua perda. Pela milésima vez: arte é manifestação de alegria no trabalho. Para que esta alegria seja autêntica, o trabalho tem que ser livre. Se for realmente livre, autônomo, o trabalho terá em si mesmo todas as razões para ser o que é, sem depender de nada exterior, é o necessário.

Façamos agora o caminho inverso: um projeto que só contenha o absolutamente necessário racionalmente, completamente colado à lógica produtiva e a do produto, é condição para uma produção racional, necessária, que só assim pode se abrir à liberdade – que é a expansão alegre do necessário além de si mesmo. Arte é a expressão enfática do gesto justo. Daí minha defesa do ornamento autêntico, a verdadeira arte de todos: a exaltação, o canto que amplia a necessidade autônoma do fazer livre, o único humano. A recusa a uma imposição estética à priori vem do respeito à arte que é o nome da inscrição no produto da ação produtiva livre. Estamos acostumados demais com a arte separada, com a dor ou a melancolia que as belas artes exprimem, fruto de sua semi-liberdade abortada. E hoje engolimos como se fosse arte a manifestação do escárnio-pânico com que o capital suicidário tenta esconjurar o que teme nascer de seu fim, a alegria do trabalho enfim livre. Mas isso passará, espero.

Enquanto esperamos, vamos limpando o caminho como aconselhou Kropotkin: há ainda tanta sujeira por aí!

“Não se legifera para o futuro”, certo.

Mas podemos tentar “adivinhar as tendências essenciais” – adivinhar, lançar hipóteses sem a segurança ilusória das vanguardas, sem nenhuma intenção normativa. De minhas magras experiências – e de outros – penso que é possível extrair algumas inferências, algumas indicações de princípios, alguns temas para ensaio no período de transição.

O desenho poderia adotar as seguintes orientações:

1. Adotar como fundamento de sua própria constituição o diagrama da lógica da sequência produtiva manufatureira. Imprimir no a-fazer a estrutura dinâmica do fazer. Reduzir assim a hegemonia do fim estático sobre a mediação operacional. Rever o fim através do meio.

2. Em cada etapa, determinar o esquema, o diagrama do que fazer – o mais simples, racional e autônomo possível. (Esquema, diagrama, isto é, ícone que só representa alguns aspectos do representado. No nosso caso, a figura essencial resultante

da melhor experiência a saber da equipe específica aplicada à obra. Sua manipulação deve ser cuidadosa, pois é abstração e pode carregar consigo hábitos inconvenientes. Os diagramas do desenho têm que evitar os extremos: nem muito abstratos para que o mais geral seja exterminado e a compatibilidade do conjunto seja garantida, nem muito precisados, para que a participação das equipes na sua definição seja real, no todo e nas partes).

3. Reduzir ao máximo, contornar mesmo as interfaces, os lugares de cruzamento das equipes, lugares de limitações à autonomia. Um bom exemplo, repito, pelo menos para dar uma idéia disso, é o desenho esquemático de Mies para Barcelona. Outro, as primeiras obras de Niemeyer. Outro ainda, o modo de juntar caixilharia e parede que Lina Bo Bardi e Lelé empregaram no Zanzibar em Salvador.

4. Detalhamento dos esquemas parciais pelas equipes – não por técnicos, tão separados do canteiro hoje como os arquitetos.

5. Respeito pelo rastro (“*trace*”) específico do trabalho de cada equipe. Se o diagrama guia a concepção, o índice, a marca do trabalho hábil e racional é indispensável na produção: não só atualiza, dá carne ao diagrama, mas é a única passagem para o “sujeito”, para a aparição do produtor no produto, do trabalhador coletivo, a essência, na forma de sua obra.

6. Deixar o resultado o trabalho de todas as equipes o mais possível aparentes. Ainda uma vez: se a essência é respeito à integridade do corpo produtivo, todos deveriam aparecer.

7. Se tudo o que precede ficar inscrito no resultado, sua plástica será outra, evidentemente. Não a dos volumes, da geometria própria a reforçar a fetichização – mas a da produção livre.

8. Se assim for, a obra atingirá valor pedagógico, ensinará como construir com autonomia. Para reforçá-lo, por que evitar a retórica do ornamento autêntico, ampliação harmônica (em sentido musical) do gesto produtivo adequado – o signo da alegria na produção livre?