

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 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 orgânica e significativamente coerentes, para dominá-lo e poder aumentar a extração de mais-valia – 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, é responsável por 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...

Em mãos mais capazes, o tema não tem fim.

## O DESENHO

### HISTÓRIA

Voltemos ao desenho.

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. Lembremos: como corporificações da união/des-união do trabalho, promovem

aumento da mais-valia, principalmente relativa. 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: condições para o encaideamento regrado da produção dividida, afastam os poros da manufatura, agora grosseira, para a fome agravada do capital. Entre esses instrumentos, o desenho.

No fim do século XVIII, começo do XIX, o desenho geométrico aparece, no discurso dos que vislumbram novos tempos – em toda a ambigüidade da expressão –, como uma de suas bases mais férteis.<sup>70</sup> A geometria projetiva, marginalizada desde sua primeira formulação sistemática, é retomada: o *Brouillon projet* de Désargues de 1639 só será efetivamente desenvolvido com a *Géométrie descriptive* de Monge em 1799. Ele e seus continuadores, como Poncelet (*Traité des propriétés projectives des figures*, 1822) e Farish, prepararam 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 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).

Acompanhamos o resumo de história do desenho de Y. Deforge:

Os primeiros desenhos técnicos [...] que remontam à Idade Média não exprimem senão 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

<sup>70</sup> Ver J. Guilherme, “L’espace technique de la composition architecturale”, em *Les espaces de l’architecture et des architectes*. Cahiers de l’École d’Architecture de Nancy, n. 1, mai. 1973, pp. 1-32.

uma evolução dos desenhos no sentido da precisão. A solução é a da codagem homológica, isto é, uma correspondência traço a traço com o real (ex., 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 (ex., 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.<sup>71</sup>

Do desenho que “sugeriria globalmente alguns temas para reflexão” e onde “tudo era possível” para o “bom artesão”,<sup>72</sup> passamos ao desenho “percebido da mesma maneira” somente pelo “sujeito possuidor dos diferentes códigos” e onde “certas homologias desaparecem em proveito de uma... simbolização arbitrária” – ao “documento contrato” que o Comitê de Normalisation Français designa como “desenho de definição do produto acabado”. Há progresso, não podemos duvidar; a exteriorização do conhecimento prático abre caminho – mas a longo prazo – para sua democratização. Antes, porém, e como condição, o mesmo movimento que retira dos trabalhadores sua autodeterminação relativa e seu saber é também o que faz do desenho uma “ordem” codificada que só os iniciados podem utilizar. Comentário de Agricole Perdiguier:

as mais belas (catedrais) estavam em pé quando Désargues e Monge vieram nos ensinar, a nós, trabalhadores, como devemos fazer para talhar a pedra e a madeira.<sup>73</sup>

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,

<sup>71</sup> Y. Deforge, *L'éducation technologique*. Paris: Casterman, 1970, pp. 108-111.

<sup>72</sup> Ver o *Album 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 Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg; os detalhes para a fachada da catedral de Ulm de Matthäus Boblinger, Musée d'Ulm, Ulm; etc.

<sup>73</sup> A. Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon*. 1964, pp. 10-18.

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.

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

Coisa curiosa: por longo tempo, até o século XIX praticamente, o desenho foi raramente um documento de trabalho; não era senão a transcrição das formas do ser acabado, uma imagem geralmente ingênua e exterior das coisas.<sup>74</sup>

Da regulamentação da produção à sua organização, da mensuração externa à sistematização das operações – é nessa passagem que o desenho faz-se adotar como instrumento capital, momento em que se torna urgente definir as parcelas da produção com maior rigor. 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 fazia, 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 pólo, o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos. Por baixo, sorratamente, o império do valor comanda a reforma. Dizer que o desenho só “sugeria 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 sonhar apenas com a mais-valia absoluta. 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, que para assegurar a total incorporação do sobretrabalho. A vivissecção do objeto pelo desenho do objeto persegue o acréscimo do depósito de hora abstrata.

Da forma a atingir, como em Sangallo, Bernini ou François d’Orbay, atravessando a oscilação de um François de Cuvilliers,<sup>75</sup> chegamos à descrição da anatomia dos edifícios, de suas juntas de seus materiais. Da placa do pórtico

74 Y. Deforge, op. cit., p. 112.

75 Ver C. Coulin, *Dessins d’architectes*. Paris: Deux Mondes, 1962.

norte da catedral de Wells, campo para debates, estudos e sugestões, aos detalhes explícitos de Le Baron Jenney, ordens exaustivas de serviço, há inversão do papel do desenho, materializada na troca do gesso pelo vegetal. Se antes propunha forma para o objeto, visando o gozo dos proprietários ou conveniência de utilização, agora 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.

Cézanne se põe diante de uma cena qualquer à cata do que ilustra reunindo os dedos das duas mãos – como F. L. 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 A. Lhote (nosso componedor), soma tudo, como a mancha negra costura os rostos ilhados do *Enterro de Ornans* de Courbet. Há delicadezas, *métier*, não 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.<sup>76</sup> 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. Inclusive, na evidência suposta das unidades selecionadas, filhas de violenta intervenção – ou no 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 R. 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.

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 convivente. A taxinomia gráfica, enumerando, classificando, tende a rejuntar todas as horas numa figura desprovida de restos.

A coordenação da produção assujeitada pode contar com mais tempo paralisado nos objetos produzidos se o “documento contrato” for bem conduzido. A 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. É 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.

Esquemáticamente: 1. a corrida pela mais-valia 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.

A relação espaço-tempo, nas suas conseqüências práticas, é tema que ocupa crescentemente a técnica a partir da segunda metade do século XVI.<sup>77</sup> Nós o reencontramos simplificado no século XVIII.<sup>78</sup> E, já sem outros cuidados, forma hoje o ponto de partida dos tratados da *work simplification*. Voltaremos a esse tema – mas já podemos sentir que a geometrização e a homogeneização do espaço de representação são fenômenos dependentes do predomínio do valor, do tempo e do trabalho abstratos, portanto. Em retorno, porém, são fundamentais para medi-lo e dar-lhe chão. A regularidade de métodos e procedimentos, 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.

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,

77 Ver A. Koyré, “Du monde de l'à-peu-près à l'univers de la précision”, em *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 341-362.

78 Ver D'Alembert, *Discours préliminaire de l'encyclopédie*. Paris: Gonthier, 1965: “não há... cálculo possível senão pelos números, nem grandeza mensurável senão pela extensão – porque sem o espaço não poderíamos medir exatamente o tempo...”, p. 31.

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 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 toska 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 ruminção de grosseira mesmice.

Mas a violência a que o desenho serve, para ser bem servida, se aplica primeiro nele. Ao 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 extrai moralismo hipócrita e claudicante alegoria de razão. Nada mais tacanho que a taboada 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 6B é logo dissecada em cotas para a fabricação – e fica como as outras. 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 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.

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 geometral. [...]

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”.<sup>79</sup>

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 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 Hachette, com a força das constantes que submergem. Vamos opor à indigência o monopólio que esse método instaura: apesar de ser restritivo e monogênico, constitui o fundamental do que circula entre o centro de decisões e o canteiro. A partir dessa posição, 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-valia) que se encolhe na grelha mongiana até virar sinônimo seu.

#### O CONSULADO DA REPRESENTAÇÃO

Com efeito, o movimento ou a relação que, primitivamente, desempenha o papel de intermediário entre os extremos conduz dialeticamente e necessariamente ao resultado seguinte: ele aparece como sua própria mediação, como sujeito cujos momentos não são senão os extremos e dos quais suprime o caráter de pressuposto independente, a fim de se pôr a si mesmo, por essa superação, como o único fator autônomo. Assim, na esfera religiosa, Cristo, mediador entre Deus e os homens (simples instrumento de circulação entre um e outro), torna-se sua unidade, homem-deus, e como tal adquire mais importância que Deus; os santos adquirem mais importância que Cristo; os padres são mais importantes que os santos.<sup>80</sup>

79 A. Delachet e J. Moreau, *La géométrie descriptive*. Paris: PUF, 1968, pp. 5 e 17.

80 K. Marx, “Principes d’une Critique de l’Économie Politique (Grundrisse)”, *Oeuvres*. Paris: Pléiade, t. II, 1968, p. 235.

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, enquanto processo de extração de mais-valia, cria o intermediário desenho entre o comando e as unidades de produção. Porta-voz: o *designer* ou o arquiteto, também 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 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 E. Cassirer, a série dos sinais aspira mais e mais o assinalado.<sup>81</sup> 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.

Atenção: toda analogia com conceitos como o de assimilação, introduzido por J. Piaget, é deslocada.<sup>82</sup> E ainda: essa espécie de filiação ao inverso, de primazia dos mecanismos de *feedback*, a lembrar suspeita eficácia simbólica, deixa dúvidas no ar.<sup>83</sup> 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*, ser que é em si mesmo imediatamente um *não-ser*”.<sup>84</sup>) Ora, a separação corrompe os pólos 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 interdeterminação dos pólos através de estruturas de troca, como faria imaginar a analogia com o conceito de

81 Ver S. K. Langer, *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

82 Ver J. Piaget, *Biologia e conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 87.

83 Ver C. Lévi-Strauss, “A eficácia simbólica” em *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 215-236.

84 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 115-116.

assimilação. No nosso caso, os pólos são determinados negativamente e infecciosamente: em cada um fica a ferida gangrenante do vazio do outro. Vazio: furo e despejo, inanição 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.<sup>85</sup> Espiemos mais de perto.

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 idéia 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 idéia são os códigos do desenho para a produção – mas transforma em transformação contínua de si mesma, para emprestar a noção dos matemáticos. A idéia já vem informada, formada por dentro, por esses signos e as regras de sua combinação. O objeto a fazer desenhado, cujo fazer está preso em impotência, reforça a “perpendicularidade” da representação descrita por M. Foucault:

A representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, indicação e aparecer, relação a um objeto e manifestação de si.<sup>86</sup>

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 agora é [um] universal”.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup> E a

85 Ver Sami-Ali, *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.

86 M. Foucault, *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 80.

87 G.W.F. Hegel, op. cit., p. 91.

88 Ver G. Durand, *Imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988, e *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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 conseqüências diretas em face do peso imóvel da mediação feita sujeito por delegação.

(Nota: arranijemos nossos termos. “O desenho imprime seu guião simbólico...” significa: a trama dos significantes plásticos em uso na representação, enquanto tal, enquanto 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 informa não o é – ou é tautologicamente, 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 simbólicas relacionadas, metonímicas. Há deslocamento, mesmo se ligeiro, do entrelaçado de que 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 editado pelo modo de produção e sua conjuntura: é heterônomo – menos, entretanto, que o canteiro que 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.)

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.<sup>89</sup> 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 nhenhém de todo dia, a fala de todo mundo, confirmação securizante dos significados da hora, das cesuras compactuantes que a

89 Ver J. Lacan, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, em *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp. 496-533.

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.

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 sua atualização.

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, 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 tiram todo impulso produtivo. Por que não produzir e

usar simultaneamente, como acontece com o *sukiyaki* de Barthes?<sup>90</sup> 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.

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, 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. Seu “realismo” operacional injeta o selo da trama mongiana hipostasiada inclusive nos conceitos comuns do 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*), etc. – 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 esquadrejada germina pesadas raízes. Esboçada desde os primeiros tratados de resistência dos materiais, como as *Leçons* de Navier, datadas de 1826, ela atravessa de lado a lado o ensino técnico e a prática de hoje.

O caso do concreto armado é típico: material pronto para seguir os desenvolvimentos curvos das tensões, na maioria de seus empregos atuais adota o esqueleto paralelepipedal cômodo para aqueles cuja finalidade está centrada na mais-valia. Basta comparar, para somente visualizar sua má aplicação e desvio crescentes, algumas propostas de Freyssinet (ex.: os hangares para dirigíveis em Orly, 1916) e Maillart (ex.: ponte de Valtchiel, Suíça, 1925-26), 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.

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 Monier (1849) ou da barca de Lambot (1848), passando pelos *brevets* de Barret e Coignet, até primeiras investidas comerciais (com a Actien-Gesellschaft für Béton 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 Tall e Drake, ou nos EUA, apesar de Ward. Entretanto, já nesse período, a teoria e as experiências dominantes adotam diretivas extranaturais para esse material. Exemplos: o *brevet* para uma viga (1865), os estudos de Bauschinger sobre colunas (1885), as teorias de Koenen (1886) sobre vigas e lajes. Sabemos: o conhecimento do concreto armado se procura e 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 F. Hennebique, graças à qual a técnica do concreto armado chega a 31 países, entre 1894 e 1906, divulga. Em traços grossos, ele orienta a ebulição teórica do fim do século XIX e início do nosso (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, n. 25 bis (1903), pelos irmãos Pérret: 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.

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.<sup>91</sup>

Tais bizarrias são freqüentes no interior do discurso técnico sobre o concreto armado e na sua aplicação. Tomemos uma, ao azar: a laje-cogumelo. A laje

continua apoiada em colunas isoladas, com a única interposição dos capitéis, e cuja cofragem não inclui nenhuma dificuldade, é uma solução característica do concreto armado.<sup>92</sup> Mas, aplicada no projeto fantasia de A. de Baudot (intitulado “Grand Espace Couvert Eclairé para le Haut”), em que os pilares nervurados continuam as membranas portantes do teto, modelo retomado por Maillart na loja Giesshübel de Zurique (1910) e, mais tarde, por F. L. Wright na Johnson Wax (1936), sem esquecer a variação de Gaudí para o parque Güell (1900-1910), essa solução teve poucos prolongamentos. Raros ressurgimentos: mas sob a responsabilidade dos melhores. Na usina Gatti de Roma, onde P. L. 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 E. Torroja, conjugados com membranas também de concreto. Torroja se espanta:

É certo que nunca se pôde explicar por que o capitel repugna tanto, hoje, à sensibilidade estética do artista, o qual se deleitou durante séculos com sua forma esculpida.<sup>93</sup>

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 tranqüilamente 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 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 ajustamento 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.

<sup>92</sup> Ver E. Torroja, *Les structures architecturales*. Paris: Eyrolles, 1971, p. 248.

<sup>93</sup> E. Torroja, op. cit., p. 246.



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 invectivamos: ‘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.<sup>94</sup>

Le Corbusier sempre deixa suas estruturas à vista; em particular, nos seus textos. Impossível, sem querer, ser mais explícito – evidentemente porque não quer sê-lo. 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, na linguagem, nesta ordem.

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 prego da contradição interna. Assim, as aversões do gênero da que apontamos pela laje-cogumelo não são privilégio do “artista”. J. B. Ache (do qual tiramos muitas das informações sobre a história do concreto armado) nota:

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.<sup>95</sup>

A propósito, no conjunto, as relações da arquitetura moderna com a tecnologia, altamente valorizadas no discurso de críticos e promotores, caem em ambigüidade se por tecnologia é preciso ler somente a dos materiais e sua aplicação, noções ideológicas, desligadas da aproximação simultânea da tecno-

94 Le Corbusier, op. cit., p. 61.

95 J. B. Arché, *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*. Paris: Ed. Moniteur des Travaux Publics, 1970, p. 407.

logia de dominação e de exploração que nelas causa alterações patogênicas.<sup>96</sup> É o que acontece na interpretação de Banham, por exemplo:

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 1920 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.<sup>97</sup>

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 proibidade nos bancos, a mimese de diárea 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 numa outra 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 Honnercourt, que, em luta, se inscrevem numa forma geométrica simples.

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. Apli-

96 Ver S. Marglin, “Origens e funções do parcelamento das tarefas (para que servem os padrões?)”, em *Crítica da divisão do trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

97 R. Banham, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, pp. 511-512.

cado 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 ubi-qüidade e transsubstancialidade, sutilmente, arma um modo de regulação interno e recíproco que, com seus ares de coisa imanente 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 desgarrar, desenlouquece o trânsfuga. Os dramas qualificados como heróicos da arquitetura e da técnica construtiva moderna não contam revolta ou subversão – mas ajustamentos do sistema a si mesmo, isto é, aperfeiçoamento da violência.

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, estas 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.

A crítica da técnica e de sua objetividade de casca, entretanto, não é o nosso tema. Voltemos uma 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 da mais-valia e não de alguma a-histórica necessidade, abre um corte que pede o curativo traço de 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”.

(Nota, aproveitando a deixa: há polissemia do tipo indicado por O. Mannoni<sup>98</sup> 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.)

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, enquanto tal, adubam a cabeça do projetista. Nada a ver, insistimos, com a assimilação de Piaget. Porque 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 freqüentemente assinalados por correções que os do trabalho. Lembramos, porém: os acidentes de todo tipo e 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.

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.

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.

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 do *Retrato Oval* de Poe – se no modelo a esposa-amante Arte estivesse misturada. 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:

O artista que traz em si a obra de arte não é o indivíduo que em cada caso a produz: por seu trabalho, por sua passiva atividade, o artista se faz lugar-

98 Ver “A elipse e a barra”, em *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973.

tenente do sujeito social e total; submetendo-se à necessidade da obra de arte, o artista elimina dela tudo o que pudesse dever pura e simplesmente à acidentalidade de sua individuação.<sup>99</sup>

Pode parecer conveniente para dar o contorno do projetista funcionário da exploração. Mas a necessidade a que 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.

A representação homogênea e sistemática generaliza, com o poder da mediação que assume sub-repticiamente o controle dos pólos 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 a arte não vive. Embaixo, os movimentos padronizados quase desconhecem a matéria, previamente contrariada até colar-se a eles. As conseqüências são centrífugas – mas amarradas à circunscrição da força centrípeta resultante da consideração invariante e eversiva, única e dessecante da mais-valia.

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,<sup>100</sup> distanciadas do fazer do qual não são senão desdobramentos, se perdem por não serem compatíveis com outro sustento.<sup>101</sup> 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

99 T.W. Adorno, *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 134.

100 Ver M. Heidegger, “A questão da técnica” em *Cadernos de Tradução*, n.2. São Paulo: DE/USP, 1997, pp.87-91.

101 Ver P. Francastel, *Art et technique*. Paris: Denoël, 1972, pp.154-220 em particular.

que ofusca as separações que o 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.

Mediação entre o pensar e o fazer separados, tingem os pólos 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:

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 a 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 um outro espaço, e por proporção o relacionamento das medidas de um espaço com outras medidas desse mesmo espaço.<sup>102</sup>

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”.<sup>103</sup> 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. 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. Por isso, a mediação nesse caso insubstituível, o desenho

102 P. Boudon, “Sur l'espace architectural”, em *Essai d'epistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod, 1971, pp. 59-60.

103 Título do cap. 6, op.cit., pp. 51-67.

que “põe em relação as medidas de um espaço com as medidas de um 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.

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: 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”.

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 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 (*Cravo bem temperado*) ao lado da gama pitagórica (*Sútes para violino só*). 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 correspondências continuam. A noção de gama, entre nós, aparece no século XI, com Guy d’Arezzo. Institui um sistema de notação e de codificação dos intervalos musicais da gama 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 de Pitágoras com a de Aristoxenes, 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.<sup>104</sup> Como na física: a matemática reina como escritura, mas as figuras geométricas clássicas ainda cortam o universo com suas leis particulares.<sup>105</sup> 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.

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 que Boudon aponta sua ausência. Como na coluna de Adolf Loos. É que lá 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.

No pólo 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.<sup>106</sup> De certo modo, só no nível do desenho que precede o desenho para execução 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 pólo oposto, o desenho (aí exclusivamente 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

104 Ver Palladio, *The four books of architecture*. Nova York: Dover, 1965.

105 Ver G. Galilei, *Sensate esperienze e certe dimostrazioni*, Antologia a cura di F. Brunetti e L. Geymonat. Bari: Laterza, 1971: “[...] o universo [...] é escrito em linguagem matemática, e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas”, p. 248.

106 Ver A. Ehrenzweig, *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

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.

O desenho é o que é em função da separação entre meios 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

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

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 produção capitalista. Sua constituição, seus pressupostos, sua extensão são determinados pelas injunções desse sistema. Em outras ocasiões (cursos, seminários) tentamos mostrar que as etapas de sua história evoluem subordinadas à história das relações de produção capitalistas – e, especificamente, no canteiro. Inexiste (como o conhecemos) antes do século XI; sofre alterações fundamentais nos séculos XVI e XIX; não há motivo para supormos que continue (ou que continue o mesmo) quando essa relações forem superadas (ah, embutida teima!).

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 a distância. Muito há a dizer sobre o uso, a circulação, a percepção dos espaços que ordena. Nada diremos, por enquanto. Mas juntemos um só exemplo, simplesmente anotado aqui, da força de seu canto desafinado – menos açucarado que o das sereias, capaz, entretanto, de burlar mesmo os desconfiados.

Na área das noções muito estimadas pelos arquitetos, os quais as incluem no que denominam, com culposa ingenuidade e enjoativo ufanismo, “imaginário” arquitetônico, encontramos as de equilíbrio e harmonia. Equilíbrio e harmonia de massas, volumes, texturas, cores, tensões: a todos os componen-

tes da plástica propõem a atribuição de seu retesamento, de sua imobilidade congênita. Arnheim assim define o equilíbrio:

Numa composição equilibrada, todos os fatores de forma, de direção, de localização etc. determinam-se mutuamente, de modo que nenhuma mudança parece possível e que o conjunto assume o caráter de “necessidade” de todas as suas partes. Uma composição desequilibrada tem um aspecto acidental, transitório...<sup>107</sup>

Estranha noção, essa de equilíbrio. Aparentemente ameaçada e instável, como se fosse suspeitada sua manha e fraca base, triângulo torto pesando em vértice. 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 empelicadas, no ato, de traiçoeira “necessidade”. Fácil ver a que finalidade serve. “Nenhuma mudança parece possível” – ou seja, vizinhança de morte. No desenho dito equilibrado, todo rastro de vida é apagado, em amarga repetição do revestimento. Mais, “o conjunto assume o caráter de necessidade”: o que é resultado de violência, da esgarçada do construtor em projetista e executante, vira consequência indesejável 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 M. Jimenez:

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.<sup>108</sup>

Mesmo se recusamos, 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

107 R. Arnheim, “Aspects perceptuels et esthétiques de la réponse-mouvement”, em *Vers une psychologie de l'art*. Paris: Seghers, 1973, p. 86.

108 M. Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris: UGE, 1973, p. 295.

mudança, às promessas da negação determinada, freando a história que quer fechar. Ou oferecendo ao canteiro sua imagem atemporal 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.

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.

No século XIX, a obra banal não rejeita sua incorporação pelo padrão urbano, respeita as convenções globalizantes editadas sob Napoleão III, por exemplo.<sup>109</sup> 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.

A heteronomia do canteiro é sintomaticamente eclipsada pela forma auto-suficiente que o desenho da obra persegue. Auto-suficiência que, em resumo, não é mais que o inchamento simplório das regras gestálticas da “boa” forma: simplicidade, clareza, proximidade e semelhança.<sup>110</sup> Tais regras têm modos variados de manifestação: estão presentes nos volumes nus de Mies van der Rohe ou Gropius; nas combinações modulares do hospital de Veneza de Le Corbusier ou dos conjuntos do Ateliê 5; nos contrastes binários de Niemeyer (PC francês, Olivetti); no esquematismo funcional de L. Kahn; no tecnicismo barroco de K. 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

109 Ver S.A. Kurtz, “Eclectic Classicism”, em *Progressive Architecture*, n. 7, 1970, p. 94.

110 Ver R. Arnheim, *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

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.

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

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.<sup>111</sup> Mas que corta também o que é comunicado daquilo que o envolve — o que abre espaço para muita peripécia. Exemplo: um anúncio qualquer, através dos efeitos do seu campo, empurra para além dele o que possa conturbar sua mensagem. Clareza didática, supressão de ruídos — e, ao mesmo tempo, fermento: o elemento isolado cresce, centra a atenção, chama com eloquência maior.<sup>112</sup> 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

111 Ver M. Schapiro. “Champ et véhicule dans les signes iconiques” em *Critique* n. 315-316, pp. 843-866.

112 Efeitos de contração estudados por J. Piaget; ver “O desenvolvimento da percepção em função da idade”, em *Tratado de psicologia experimental: 6 — A percepção*. Rio de Janeiro: Forense, 1969: “...os elementos escolhidos ou encontrados [pelo olhar] seriam superestimados em relação àqueles que não são”, p. 7.

– 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 vacilações de nossas posições históricas fundamentais – e estas posições. Aparentemente, um dado, é capaz de todas as modulações e astúcias. Referência calada, determina subterraneamente.

[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.<sup>113</sup>

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).

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 Courbert. 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 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.

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 burguesa busca, vincando suas arestas, reforçar seu isolamento periclitante. As maneiras de o fazer são sem número: diferenciação do aparelho, colunas engajadas, espessamento 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 conseqüências 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 significante. É chão do que chamamos harmonia: identidade a si mesma da regra monotonamente 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:

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 expe-

113 R. Arnheim, *Arte e percepção visual*, op. cit., p. 4.

didos. (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 Bettelheim ou outros tipos de cálculo estão por nascer.) Com a fragmentação do trabalho, em particular do fabricante, 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.

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 (transportar, adaptando, nossas observações sobre o volume);
2. o produto da produção (figurando seu inverso: a-temporalidade *vs.* sucessão, totalidade *vs.* seccionamento, necessidade *vs.* 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).

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, marginação... 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”, essas formas desprovidas de significação por si mesmas, é uma das corporificações da forma valor.

#### EPIFANIA

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 sobre-determinações que conformam esse desenho que é o nosso tema.<sup>114</sup> Desenvolvamos um pouco.

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

114. Ver J. Laplanche e J. B. Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes,



antigos de batismo de achados duvidosos em templos ou palácios, não legitima seu uso novo – mas põe sombra no uso antigo que a pátina do tempo talvez tenha dourado demais.<sup>115</sup> 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 distante de mais de 10 m; um cilindro, não se sabe porque 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, nomes que quadram melhor que os nobres, é desnecessária e nauseante. Basta olhar em volta e ver.)<sup>116</sup> Ritmos primários (do tipo ½, 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 R. 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”).<sup>117</sup> 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.

⊗ 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, independente-

115 Ver M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, para os quais 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...” p. 53 e p. 66; ver, em particular, o capítulo “Ulisses ou mito e esclarecimento”.

116 Ver A. Lhote, *Traité du paysage et de la figure*. Paris: Grasset, 1970.

117 Ver R. Mucchielli, *Le jeu du monde et le test du village imaginaire*. Paris: PUF, 1960, p. 285.

mente 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:

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.<sup>118</sup>

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:

A dissolução semântica da linguagem num sistema de signos que pratica a lógica ultrapassa o domínio lógico. Ela resulta de uma situação que vê completar-se a expropriação da linguagem e sua transferência ao monopólio.<sup>119</sup>

Ou ainda, em outro local:

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.<sup>120</sup>

É claro, se há “dissolução semântica”, há também redução a uma sintaxe unidimensional; sua invasão não encontra a oposição dos elementos esvaziados. 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

118 P. Francastel, *La figure et le lieu – L'ordre visuel du quattrocento*. Paris: Gallimard, 1967, p. 125.

119 M. Horkheimer, “Conservation de soi” em *Eclipse de la Raison*. Paris: Payot, 1974, p. 220. [Este texto não consta na edição brasileira (N.O.)]

120 M. Horkheimer e T.W. Adorno, *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 23.

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.

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.<sup>121</sup>

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 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.<sup>122</sup>

(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.)<sup>123</sup>

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

121 G.W.F. Hegel. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 87.

122 Ver K. Marx, “Principes d’une critique de l’économie politique (Grundrisse)”, em *Oeuvres*. Paris: Pléiade, T. II, 1968, pp. 208-217.

123 Ver K. Marx, op. cit., nota p. 215.

DESENHO PODE SENÃO RESVALAR SOBRE A CARNE DA  
COISAS

outra face da abstração, a mesma violência do rapto retornando, esses sinais que confirma já vêm de seu primeiro movimento. “Coisa universal onde toda individualidade, toda particularidade é negada e apagada” (definição do valor de troca),<sup>124</sup> 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.)

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 que a superposição daquela separação e deste 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 bruta”<sup>125</sup> e os materiais opacos e vulgares dos edifícios banais declamam outras origens – e, portanto, outras regras. E ainda: apesar de não-tesouros, as usinas aqui entram em coro. Banco, casa, usina, ontem, hoje:

124 Ver K. Marx, op. cit., p. 209.

125 Ver K. Marx. *O capital*, op. cit., v. 1, t. 1, p. 113.

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's Building*, por exemplo): é lá dentro, no poder por todo canto homiziado, na extensão, na homogeneidade homocêntrica alastrada, na infra-estrutura 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.

Mais devagar. Se o desenho interioriza sua causa, exterioriza o que dele foi feito, derramando-se além de seu contorno. Hifen 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 poucos significantes. Ausente, enquanto desenho propriamente dito, das formas que orienta, aparece fugidío 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 G. Durand:

[...] símbolo enquanto signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente uma adequação que lhe escapa, pelo jogo de redundâncias [...] que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação.<sup>126</sup>

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

A moeda é o intermediário concreto que permite aos valores de troca receber uma forma correspondente à sua vocação de universalidade [...]. O tempo de trabalho [...] enquanto objeto universal não pode existir senão de forma simbólica [...]

Um produto particular (mercadoria, material) deve tornar-se suporte

da moeda, ser a propriedade de cada valor de troca. O suporte no qual esse símbolo é representado não é indiferente, porque o que é exigido do símbolo está contido nas particularidades – características conceituais, proporções determinadas – da coisa a simbolizar [...]

As propriedades que a mercadoria possui como valor de troca, e às quais suas qualidades naturais não são adequadas, exprimem o que temos o direito de exigir das mercadorias que são por excelência a matéria da moeda.<sup>127</sup>

O produto é mercadoria. Sua forma, de início, sobre isso nada nos fala. A troca transfere sua universalidade enquanto encarnação do trabalho abstrato para um produto particular, o suporte da moeda. 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 de torná-lo tangível em cada mercadoria – a não ser mediatamente, na moeda fetichizada – 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.

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, da aparição de si mesmo que sempre indica fazendo a “experiência que o (isto) é um universal”. 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 positi-

127 K. Marx, “Principes d’une Critique de l’Économie Politique (Grundrisse)”, em *Oeuvres*. Paris: Pléiade, t.II, 1968, pp. 221 e 226-227.

126 G. Durand, *Imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988, p.19.

vidade bruta. Sutilezas, mas importantes: esse desenho que se esconde mal, “ser que é em si mesmo imediatamente um não ser”, 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.

Façamos um desvio – talvez nos enrolemos menos tomando caminhos indiretos. Utilizemos, em parcial e tosca analogia, os esquemas da lingüística – autorizados por Saussure, de quem invertemos uma metáfora.<sup>128</sup>

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, os trabalhadores diferenciados são, ao mesmo tempo, confinados em oposições múltiplas; o separado é 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 mediamente 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.

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.)

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). 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 seqüências e séries alternativas regulares (em sintagmas e paradigmas). Tais e tais tarefas e peças devem se suceder numa 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.

A língua é uma forma e não uma substância.<sup>129</sup>

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 (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. 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 este 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.

A analogia poderia continuar: as solidariedades sintagmáticas e as regularidades associativas (paradigmáticas) ultrapassam os limites da unidade e estruturam o campo todo do discurso; do mesmo modo, há solidariedades espaciais ou de etapas inteiras da construção (estrutura, equipamento, vedação) que recordam as sintagmáticas – como há grupos alternativos (de regras que sustentam a harmonia e o equilíbrio, de modelos estruturais) que recordam as possibilidades paradigmáticas gerais etc. Mas, de qualquer modo, a um certo momento é preciso abandoná-la. Temos de reconhecer

que a arbitrariedade (o correlato da diferença sistemática em lingüística) não pode ser, sem mais, equiparada à violência (o correlato da separação conflitante no canteiro). A arbitrariedade em lingüística 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) 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.

Ora, essa quebra da analogia nos apóia, 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. 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.

O ouro, suporte da moeda, pode ser visto como símbolo, mas é mais que signo; o desenho, que é essencialmente signo, tem menos problemas enquanto 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, como fetiche, imobilizado, é usado como que para negar o que mostra, a cicatriz do valor – o que redetermina seus primeiros momentos.

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-valia e o aprimoramento do desenho visa 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 da mais-valia 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 enquanto valor de troca, de sua transitividade, 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.

No conflito entre o peso da percepção não desejada e a força do contradesejo, chegou a um compromisso [...] <sup>130</sup>

#### LUSCO-FUSCO ENTRE LUSCO E FUSCO

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.

Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Robert Klein, Nicolaus Pevsner, Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Anthony Blunt, <sup>131</sup> 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. Curiosamente, só Tafuri fala, e de passagem, do canteiro – apesar de a fonte comum a todos, Vasari, dele se ocupar longamente. <sup>132</sup> Ocultação de hábito.

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

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, arma contra os operários que, impedidos de examinar o projeto, não podem mais colaborar inteligentemente – e contra os outros arquitetos. Para provar sua eficácia nessa função, Brunelleschi não hesita, por exemplo, em encenar doença, fazendo o detestado Ghiberti perder a direção da obra por desconhecer as manhas de seu desenho. A perspectiva entra na arquitetura e, imediatamente, se põe em guerra.

É conhecida a primeira experiência de Brunelleschi com a perspectiva. Desenha uma cena de Florença composta unicamente por edifícios (o Batistê-

<sup>130</sup> Sigmund Freud, “Le Fétichisme”, em *Objets du Fétichisme. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 2, 1970, p. 21.

<sup>131</sup> M. Tafuri (*L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, 1972), B. Zevi (*Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994), R. Klein (*A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998), N. Pevsner (*Perspectiva da arquitetura européia*. Lisboa: Ulissea, 1943), P. Francastel (*Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Denoël/Gonthier, 1970), E. Panofsky (*Perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993), A. Blunt (*Teoria artística na Itália, 1450-1600*. São Paulo: CosacNaify, 2001).

<sup>132</sup> Ver G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. G.C. Sansoni, 1915.

rio). 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. A ilusão, garante Manetti, a todos maravilha.<sup>133</sup> Pergunta: é o “real” que Brunelleschi representa, ou, em vez, 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.

Outras anedotas nos aproximam mais do canteiro. Assim, diante de uma greve por aumento de salários (já extremamente diversificados), 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 pela mais-valia absoluta). 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: a mais-valia relativa).

Em outras obras, a volta ao antigo, totalmente despida de pretensões, literárias ou eruditas, é orientada com rigor. Rigor não arqueológico, mas na 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.<sup>134</sup> A submissão dos trabalhadores passa por sua decomposição forçada. Estrutura modular (“a beleza é estrutura; a matéria, por sua natureza, informe”: M. Ficino), regularidade das tramas (S. Lorenzo, S. 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 construção):<sup>135</sup> 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, o do olho do mestre.

133 Ver R. Klein, op. cit., pp. 280-283.

134 Ver M. Tafuri, op. cit., pp. 15-29.

135 Ver A. Scobeltzine, op. cit.

Retroprojeção de esquemas ainda não válidos? Não nos esqueçamos que quem financia o Duomo é a *Arte della Lana*. O que é? Causa principal da revolta dos Ciompi,<sup>136</sup> conhece e aplica com extrema brutalidade os princípios da manufatura.<sup>137</sup> 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,<sup>138</sup> da exploração dos *ongles bleus*: a reorganização do canteiro encontra, através do mesmo empresário, modelo e estímulo. O trabalho, até então relativamente livre e autônomo, enquadrado e disciplinado, desliza em simplificação progressiva. Resultado: os salários, que haviam subido depois da peste negra,<sup>139</sup> no meio do século seguinte caem à metade. E, logo, qualquer ensaio de organização operária sofre impiedosa perseguição.<sup>140</sup> Instalação da manufatura no canteiro, separação do desenho para dominá-lo, ascensão da mais-valia (absoluta e relativa), 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.

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:

1. do princípio da divisão das equipes de trabalho (que ocasionaria, por exemplo, várias discontinuidades formais a serem claramente respeitadas na obra);

136 1378; ver E. Mollart e P. Wolf, *Ongles Bleus, Jacques et Ciompi, Les révolutions populaires en Europe aux XIV et XV siècles*. Paris: Calman-Lévy, 1970, pp. 143-163.

137 Ver J. Gimpel, *La révolution industrielle du moyen age*. Paris: Seuil, 1975, pp. 93-112.

138 Ver K. Marx e F. Engels, *A ideologia alemã*. São Paulo: Ed. Moraes, 1989, p. 70.

139 Ver P. Jaccard, *História social do trabalho*. Lisboa: Horizonte, 1974.

140 Ver H. Pirenne, “As cidades como centros econômico” em *História econômica e social da Idade Média*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966, pp. 175-184.

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 convêm);
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).

(Deveria, naturalmente, seguir mais outras orientações do mesmo gênero. Mas estas são suficientes para o que queremos mostrar no momento.)

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

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 manufatureiro 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: criados dedicados, são dispensados de coerência.

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. É o que não poderia ser revelado de cara, esta 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.

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”, 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:

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.<sup>141</sup>

Também não discutiremos aqui como, em contrapartida, toda a obra que 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, mas parte autêntica da amarga e contraditória resposta ao trágico acordar do nosso tempo

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.<sup>142</sup>

141 M. Marnat, *Michel-Ange*. Paris: Gallimard, 1974, pp. 240-241.

142 *Rime*, n. 247.



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

O que ressalta de todas as análises feitas e das entrevistas é, de uma maneira massiva e espetacular, eu diria mesmo exibida, a importância do sentimento de impotência.<sup>143</sup>

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 prépotência, 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 alibi da inconsciência ou da ideologia – e sua única saída passa pelo autoritarismo?

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;
6. etc. etc.

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

Fundamentalmente, 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 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,

143 F. Lugassy, “Caracteristiques Psychologiques des Architectes”, em *Les Espaces de L'Architecture et des Architectes*. Cahiers de l'École d'Architecture de Nancy, n. 1, 1973, p. 3.

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.

Ver-se é impraticável – ou só 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, 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... etc.

Assim, desenho = uno, coeso. Ou seja, enquadramento, harmonização e tudo 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* do capitalista), ou repisa, repete, retoma a estremecida até... até que o repisar, o repetir, o retomar a denuncie sem mais perdão.

## POSFÁCIO

Este texto não teve prefácio: seria redundância introduzir uma introdução. Nem apresentação: não há conveniência (de tipo diverso) em comprometer alguém com ele. Nem dedicatória: os que a merecem, meus dois companheiros de arquitetura, 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. Creio que gostaríamos, os três, de ainda oferecê-lo aos trabalhadores da construção, não o tivesse eu tornado tão obtuso e banguela.

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