



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional

Felipe Drago

PROJETO ABERTO

O pensamento a partir do canteiro de obras

Porto Alegre
Setembro de 2020

Projeto aberto – o pensamento a partir do canteiro de obras

Felipe Drago

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Planejamento Urbano e Regional. Orientador Prof. Dr. Paulo Edison Belo Reyes.

Avaliado em 22 de setembro de 2020

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Nunes

Prof. Dr. João Farias Rovati

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta

Profa. Dra. Daniele Caron

Porto Alegre
Setembro de 2020

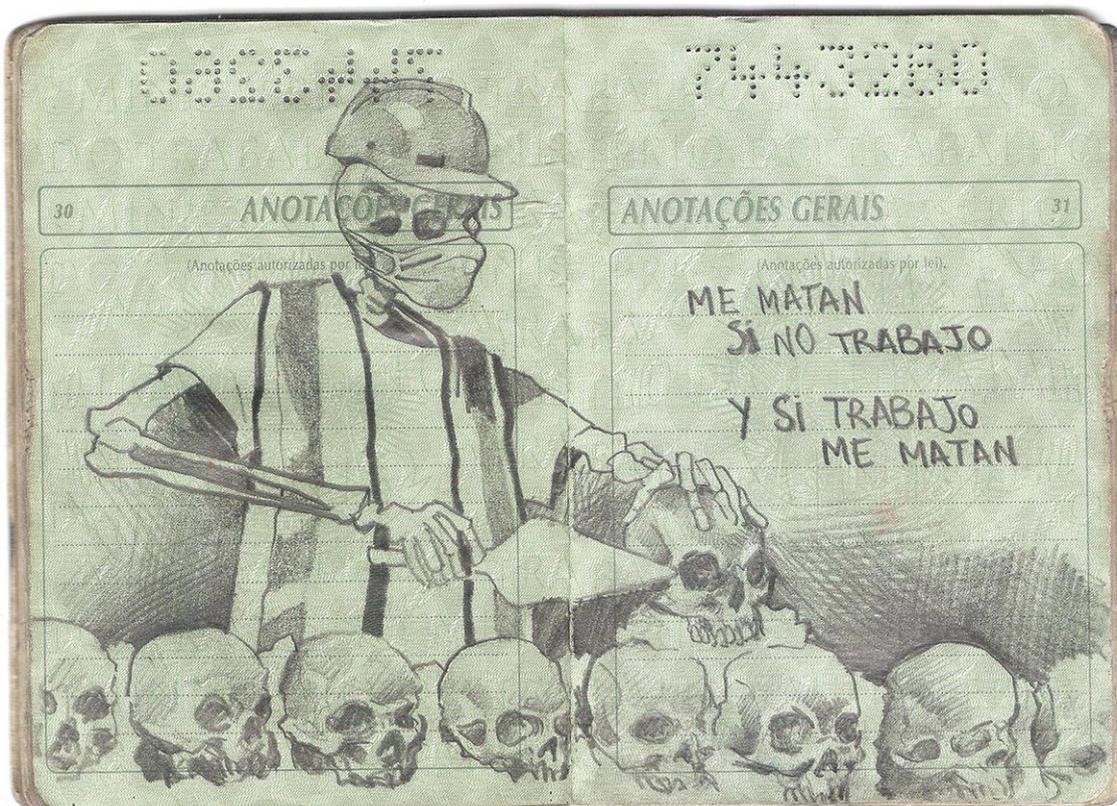
CIP - Catalogação na Publicação

Drago, Felipe
Projeto aberto - o pensamento a partir do canteiro
de obras / Felipe Drago. -- 2020.
215 f.
Orientador: Paulo Edison Belo Reyes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de
Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto
Alegre, BR-RS, 2020.

1. Projeto. 2. Desenho. 3. Canteiro de obras. 4.
Agenciamento. 5. Diagrama. I. Edison Belo Reyes,
Paulo, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).



Jorge Gularte, Carteira de trabalho COVID, 2020.

Grafite sobre carteira de trabalho.

Revista Projeto 2020 / 2020 Project / Proyecto 2020, p. 14-15.

Disponível em: https://issuu.com/ricardogarlet/docs/projeto2020_1_publica_o

Agradecimentos

O período do curso de doutorado (2016-20) correspondeu a um tempo de grandes mudanças em muitos sentidos. Olhando retrospectivamente, posso dizer que uma das tarefas mais difíceis foi manter os pés no chão para realizar o trabalho proposto e, ao mesmo tempo, achar a medida em que foi necessário intervir nas constantes urgências das mais diversas questões coletivas que se colocaram e continuam se acelerando até o fim da primeira revisão deste texto, em princípios de junho de 2020.

Esse ciclo de estudos se encerra, porém, com uma sensação de missão cumprida, em especial por ter conseguido corrigir o rumo diversas vezes e mantê-lo por um longo tempo, graças a muitos encontros felizes. Há muita gente a quem agradecer, portanto.

Primeiro, devo agradecer a todo aparato de ensino gratuito que proporcionou que este trabalho viesse a público. Me refiro em especial à bolsa de estudos provida pela CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR), que foram fundamentais. Também devo agradecer a cada escola pública por onde passei e ao esforço de cada professor que, apesar das dificuldades, exerce seu ofício com dedicação. Não poderia deixar de agradecer, também, à Faculdade de Arquitetura da UFRGS e às diversas iniciativas de extensão, pesquisa e movimento estudantil nas quais fui acolhido e me formei não só como estudante. Pressinto que um grande ciclo se encerra.

Para além disso, me sinto à vontade para fazer alguns agradecimentos nominais. Primeiro, ao prof. João Rovati, meu querido ex-orientador de mestrado e de início de doutorado, cuja dedicação abriu diversas portas para meu trabalho como pesquisador e me ensinou valiosas lições acerca das “medidas das coisas”. Também ao prof. Paulo Reyes, meu querido orientador, que, com muita atenção, amorosidade e vários rabiscos – muitas vezes feitos em guardanapos de bar, como é tradição entre arquitetos – me “fez fugir” do que eu pensava saber, me balizando pela escrita. E, por fim, a um querido companheiro que atende pelo pseudônimo de Tacuabe, que, apesar de distante neste momento, ainda me ensina frequentes lições sobre rebeldia, juventude e necessária esperança. Devo reconhecer que todos vocês foram fundamentais na orientação que está na base do presente trabalho.

Devo agradecer, também, aos professores que compuseram minha banca de qualificação e que, com o rigor necessário, deram preciosas contribuições: à Prof. Cláudia Vicari Zanatta, ao Prof. João Farias Rovati e ao Prof. Rodrigo Guimarães Nunes.

Também agradeço a *todes* que, de alguma forma, dentro de suas urgências e isolamentos, conseguiram contribuir em alguma medida com este percurso. Em especial à Clarissa que suportou momentos elucubrações e manias de estratégia ao cubo nesse período, além dos infinitos diagramas em giz nas paredes – e, com muita paciência, me incentivou a ir mais longe; também à Cris Ribas e ao pessoal da editora Monstro dos Mares, que me deram dicas valiosas e possibilitaram acesso a bibliografias importantíssimas que, na sua maior parte, embora não já estejam lá na sessão de referências, sustentam importantes questões de fundo.

Antes de tudo isso, se a atividade produtiva na academia é possível, não se pode esquecer das que cuidaram de tudo com esforço redobrado nos meus períodos de ausência temporária. Por isso devo agradecer de novo à Clarissa, mas também à Isis e à Rosane, por todas as ondas (ou tsunamis) que vocês seguraram: amo vocês! Nada disso daria certo sem sua dedicação!

E, por fim, à Stela e ao Antônio por tornarem nossos dias mais divertidos e amorosos, além de nos ensinarem muito sobre nós mesmos e sobre o novo mundo que está nascendo (apesar de tudo), muito mais consciente e liberto em alegrias. Obrigado, meus *querides*! Também amo vocês! Vocês redobram meu entusiasmo pelas lutas que valem a pena!

Resumo

Este trabalho consiste no lançamento das bases para uma aproximação do arquiteto ao canteiro de obras em busca de uma aliança no plano da produção do trabalhador coletivo. Guiando-se, principalmente, pelos textos e experiências de Sérgio Ferro, chega-se a uma *diagramática projetual* no engendramento de três “corpos”: os *problemas* de projeto (política produtiva), o *desenho prévio* (um projeto “da” produção) e a relação *canteiro-desenho* (fazer é pensar e vice-versa). As conexões maquinicas desses “corpos” com questões diversas (como forma, força, material, produção, etc.), sempre tendo como centro a didatização-experimentação, agiriam como potenciais disparadores de uma abertura gradual no projeto, criando condições para o estilhaçamento do exercício de poder. Tal estilhaçamento se daria na operação de transversalização, em meio ao objetivo dessa aliança – sendo isso o próprio *projeto aberto*. Para orientar tais conexões, utiliza-se a “filosofia do acontecimento”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari – o que também é útil para reconstituir e abrir alguns conceitos de Sérgio Ferro ao longo do trabalho, tais como a “poética da mão” e o “trabalho livre”.

Palavras-chave: Canteiro de obras. Desenho. Projeto. Poética. Agenciamento. Agenciamento arquitetural. Diagrama. Diagramática projetual.

Abstract

This work lays the foundations to an attempt: finding ways in which the architect can approach the building site in search of an alliance at the level of the production of the collective worker. Guided mainly by the texts and experiences from Sérgio Ferro, one arrives at a diagrammatic way to project, engendering three “bodies”: the project's problems (a productive policy), the previous project (a project “from” production) and the building site-drawing relationship (doing is thinking and vice versa). The machinic connections of these “bodies” present different issues (such as shape, strength, material, production, etc.), always focusing on didacticization / experimentation, would act as potential triggers for a gradual “opening” in the project. This also creates conditions for the shattering of the exercise of power. Such splintering make see the transversalization that might occur amid the aim objective of this alliance - the open project itself. To guide such connections, the “philosophy of the event”, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, became necessary. The research brings to dialogue this philosophy with Sérgio Ferro's concepts, in order to be able to reconstruct them and open them up, such as the “poetics of the hand” and the “free work”.

Key words: Building site. Design. Project. Assemblage. Architectural assemblage. Diagram. Project's diagrammatic.

Sumário

Agradecimentos	06
Resumo	Erro! Indicador não definido.
Abstract	09
Sumário	10
Lista de figuras	12
Introdução	13

CAPÍTULO I

A produção do canteiro	20
1. Mercadoria, fetiche e mais-valor	22
<i>Núcleo: a forma mercadoria / O espírito do enxadrista / O nascimento do animal universal / Mais-valor absoluto e relativo.</i>	
2. Cooperação e manufatura	32
<i>O crescimento das corporações artesanais / Quatro linhas de cooperação (sob o capitalismo) / Uma máquina especial e o trabalhador-órgão / A natureza técnica da manufatura.</i>	
3. Canteiro como manufatura	39
<i>As duas manufaturas da construção / Manufatura serial ou orgânica? / Uma deformação monstruosa / O trabalho em pedaços / Embaixo, alguém respira / A função do mestre / A neutralidade técnica.</i>	

CAPÍTULO II

Canteiro, desenho e projeto	49
4. Canteiro versus desenho.....	51
<i>Uma divisão peculiar do trabalho / O anedotário de Vasari / Os cinco pontos do desenho separado / Desenho como correlato do valor / “Forma de tipo zero”: representação, totalidade e fetiche.</i>	
5. Trabalho vivo e projeto	59
<i>O conceito de capital e de valor / Um estranhamento fundante / O fogo vivo que dá forma à matéria / Uma potência ontológica / A linguagem / Produção imaterial / Duas conclusões para o projeto / Acerca do sujeito da produtividade.</i>	

CAPÍTULO III

Projeto e poética	70
6. Poética da economia e transe.....	73
<i>Sínteses singulares entre projeto e ação política / A definição do conceito de poética da economia / O problema estético da dissociação forma-conteúdo / Processo: o trabalho no interstício / Golpe e autofagia / Grupo de estudo, luta armada e outras linhas de fuga.</i>	
7. Trabalho Livre, uma transversal ambivalente.....	94
<i>Da crítica profunda à epiderme / Germes de an-arquia / Os dois trabalhos livres / Um futuro-anterior / O que pode o trabalhador coletivo no canteiro?</i>	

8. Poética da mão, uma virada na noção de projeto 109

A mudança do lugar de onde se fala / A imagem do projeto / A produção de modo / A livre-necessidade / O giro na concepção de técnica / Fios de uma noção difusa de projeto / Fios soltos da poética da mão.

CAPÍTULO IV

Conceitos básicos para um projeto aberto..... 121

9. Segmentaridades e multiplicidade..... 123

A linha, a árvore e o afeto / Linhas de segmentaridade duras e normalização / Linhas de segmentaridade maleáveis e resistência / Linhas de fuga e a des-organização / Prudência e re-organização / A política do acontecimento.

10. Órgãos da previsibilidade..... 133

As coisas para além do comando / Especialização e experimentação / Materiais, ferramentas e potências coletivas / Hierarquia, repartição didatizante e re-organização coletiva / Previsibilidade distribuída / Acesso aos meios de produção.

11. Saber, poder e pensar 144

Disciplina e controle / Diagrama e disciplina no canteiro / Saber é estratificar (falar e ver) / Poder, força e afeto (afetar e ser afetado) / Singularização e experimentação / O diagrama de Foucault / Pensar é emitir singularidades / Questões em aberto

CAPÍTULO V

A preparação do projeto aberto 163

12. Agenciamento arquitetural 167

Estratificação e experimentação / Eixo 1: a pressuposição recíproca entre agenciamentos maquínico e de enunciação / Canteiro e desenho: agenciamentos disjuntos / Enunciação e coletivização / Eixo 2: territorialização, desterritorialização, reterritorialização / Tetralência do agenciamento arquitetural: do diagrama disciplinar ao afetivo.

13. Vertical, horizontal, transversal 177

Uma travessia molar-molecular / La borde e a transversalidade/ A grade e o enquadramento coletivizante da desregulamentação / Grupo sujeito e grupo sujeitado / A transversalidade à luz do canteiro de obras / Coeficiente de transversalidade e projeto aberto.

14. Diagramática projetual..... 186

Poética, pragmática e diagramática projetual / Protocolos didatizantes e o mestre conexcionista / Grandes Ateliês e a pedagogia do fazer / Zonas de autodidatização-experimentação / O movimento perpétuo do pensar-fazer.

15. Desfechos diagramáticos 196

Três Corpos Re-organizáveis / Quatro questões de singularização / Uma aplicação.

Considerações finais 206

Referências bibliográficas 209

Lista de figuras

Figura 1: Morte e Vida Severina (1960).	79
Figura 2: Casa Boris Fausto (1961)	82
Figura 3: Casa Bernardo Issler (1961).....	82
Figura 4: Sérgio Ferro, mural em Grenoble (s.d.).....	99
Figura 5: Sérgio Ferro, estudo para agenda e calendário do MST (2000).....	99
Figura 6: Michelangelo Buonarroti, San Matteo Evangelista (1506).	105
Figura 7: "Diagrama de Foucault" (DELEUZE, 1988, p. 128).....	158
Figura 8: Eixo horizontal do agenciamento.....	169
Figura 9: Tetravalência do agenciamento arquitetural.....	175
Figura 10: Diagrama de CR independentes/comunicantes (A, B, C) e seus respectivos tempos (Tx, Ty e Tz).....	198
Figura 11: Ag. maquínico de definição da forma.	201
Figura 12 - Ag. maquínico de definição da força.....	201
Figura 13 - Ag. maquínico de definição da produção.....	202
Figura 14 - Ag. maquínico de definição do material.	202
Figura 15 – Ativação do diagrama.....	203
Figura 16 – Ativação didático/experimental.	203
Figura 17 – Reorganização de (B).....	203
Figura 18 – Reorganização de (C).....	204
Figura 19 – Reorganização de (A).....	204
Figura 20 – Panorama conectivo aberto.	204

Introdução

Parte-se, no presente trabalho, de uma analítica do que Sérgio Ferro denominou “modo de produção arquitetural” em direção à reorganização poética da relação entre canteiro e desenho, sintetizada em uma noção própria de poética, a *diagramática projetual*. O percurso que leva de um ponto a outro não é um percurso linear: ele varia entre uma analítica – com um viés que pode, às vezes, parecer “economicista” – e as diversas intervenções provenientes dos campos das artes e da filosofia. Isso faz o sentido do modo de produção, como analisado nos textos de Sérgio, sofrer mutações com a intenção de abrir-se. As mutações sofridas no percurso vão constituindo uma base mais sólida para aprender a trabalhar com a incerteza proporcionada pela condução a um possível afrouxamento do real exercício de poder dentro do canteiro, exercício que Sérgio, na esteira de Marx, qualifica como “comando despótico”.

Tal exercício do poder está umbilicalmente ligado a interesses proprietários e aos lucros que se obtêm na operação da construção, daí a dificuldade de intervenção no sentido aqui buscado: o referido modo de produção arquitetural sustenta a organização capitalista do espaço, inclusive transbordando riqueza a outros setores produtivos. Assim, o diagnóstico feito por Sérgio Ferro passa por afirmar que o desenho, em vez de servir como guia e organização da produção, serve como justificativa à divisão técnica das tarefas, num sentido preciso: serve ao exercício de poder dos estratos superiores da cadeia de comando sobre outros trabalhadores. Nisso se embasa uma distribuição fixa do poder que, às vezes, parece impossível de ser quebrada sem destruir a própria viabilidade da arquitetura – o que, em parte, pode ser tomado como uma percepção correta.

Em qualquer hipótese de desenho – desde o imposto verticalmente até sua versão participativa –, os núcleos conectivos com o canteiro de obras continuam movidos pelo mesmo regime de exploração e comando, variando seus formatos e intensidades. O “desenho separado” (termo criado por Sérgio Ferro) deve responder à produtividade do canteiro: ver e entender o que acontece aí faz aparecer a força de sobredeterminação do canteiro em relação ao desenho, o que faz de qualquer projeto tanto uma prescrição alheia a seu contexto produtivo como uma ferramenta útil ao barramento das relações de solidariedade imediatamente possíveis entre trabalhadores. O desenho, nessas condições, repõe

incansavelmente seu pressuposto: o exercício de poder e a cadeia de comando. A qualquer desenhador cabe, portanto, para entrar no mundo da arquitetura, aceitar o papel de técnico da exploração mais ou menos relutantemente.

Neste trabalho, junto com Sérgio, não se relativiza nem negocia estes termos – mas busca as bases para abrir-se em ação direta, rebelde e responsável contra eles. Para a maioria dos profissionais da área tais termos não são perceptíveis a olho nú, sendo necessário, para começar a ver, romper várias camadas de normalização. Nesse contexto, interessa conduzir uma expropriação de certo modo “violenta” do termo que define a atividade do arquiteto: aqui não se denomina mais este tipo de procedimento como “projeto”, mas como “desenho separado” (ou, como no laboratório experimental francês, *Dessin/Chantier* – “desenho sobre canteiro”, como didaticamente insistiu Sérgio). O desenho separado é como uma instituição vazia que, ocasionalmente, parece servir ao único propósito de repor suas condições de feitura: a separação entre pensar e fazer.

Por outro lado, aqui se chama projeto um desenho que vise a uma associação forma-conteúdo que aponte para fora da relação autoritária canteiro-desenho. Então, a seu tempo, denomina-se *projeto aberto* uma atividade que visa interferir no seu próprio modo de produção – e que, portanto, não deverá se dedicar a criar elucubrações abstratas, mas a “descer” ao canteiro no intuito de transformar o desenho “para” a produção em desenho “da” produção, buscando verificar, na prática, que fazer é pensar¹.

Outra dimensão de interesse aqui é chamar a atenção dos arquitetos que consideram a produção do espaço (tanto privado quanto público) um tema de fundamental importância para a reorganização do ambiente construído e da sua relação com o ambiente natural, mas que ainda veem o projeto como produção apenas imaterial – ou seja, que termina, inevitavelmente, em desenho separado. O axioma mais fundamental desse trabalho talvez esteja localizado no fato de que a construção (tomada pela maioria das instituições sociais como um momento secundário na determinação da forma, do cálculo, do material, etc.) é o momento em que é possível interferir em todos os determinantes de projeto. Isso porque todo engendramento que leva ao espaço construído é um tempo-espaço em que mudanças nas relações de produção do trabalhador coletivo podem influenciar no rumo da produção de arquitetura. Pequenas mudanças feitas de uma semana para outra no modo de produção

¹ Tanto o conceito de *projeto aberto* quanto o de *pensar-fazer* estão sendo trabalhados coletivamente no Grupo de Pesquisa Cidade contemporânea - entre arte e filosofia, coordenado pelo Prof. Paulo Edison Belo Reyes.

podem perdurar por séculos e influenciar definitivamente o desdobramento das relações de trabalho, como disse Marx sobre a manufatura.

O problema de que parte esse trabalho, portanto, é a necessidade de aprender a identificar e a intervir nas oportunidades de mudança do modo de produção arquitetural, caracterizado, na esteira de Sérgio Ferro, como uma espécie de variação arquitetural do modo manufatureiro de produção. A manufatura é um conceito desenvolvido por Karl Marx em *O Capital* para elucidar um modo intermediário entre o que se chama de cooperação simples e a grande indústria, no contexto de um percurso de aceleração da extração do mais-valor relativo (pelo aumento da produtividade do trabalho). Na manufatura, pela primeira vez na história, a exploração do trabalho adquire caráter técnico, ou seja, vira a técnica dos técnicos da exploração, de modo que o canteiro vira objeto da técnica, sempre contando com a submissão formal do trabalhador e de seu ofício.

A não submissão real (ou total) do trabalhador no canteiro (ou seja, sua submissão apenas formal), por conta da característica do trabalho manual que desenvolve, transforma o arranjo de trabalho sensível em um campo de forças de potencial intervenção. O sentido de uma reorientação do trabalho da construção, nesse contexto, seria a retomada do que foi negado ao canteiro manufatureiro por ocasião do comando despótico: o pensar, a criação. Então, parte-se da pergunta: o que pode o trabalhador coletivo? Questiona-se, portanto, sobre o que faz certa coletivização (e não sobre o que ela é); o trabalhador do desenho aliado ao trabalhador do canteiro se tornariam capazes de empreender uma espécie de abertura afetiva de um campo no outro, em prol de uma aliança de projeto, o projeto aberto. Este, por sua vez, inicia-se com o movimento de aliar-se para assumir o canteiro, criando condições para intervir em outros planos da realidade.

O projeto aberto, por isso, dependeria de uma aliança entre arquiteto, mestre e operário (pelo menos) para que se crie um plano de produção do trabalhador coletivo que possa agir guiado por *livres-necessidades*. Esse termo foi cunhado no presente trabalho para redefinir o “trabalho livre” de Sérgio a partir de Spinoza e Deleuze, como processo de singularização do fazer pelo experimento. Tal singularização consiste numa especialização não coercitiva do trabalho, resultante tanto de um modo de *didatização-experimentação* de implantação gradual como da transversalização das relações e atividades. Didatizar e experimentar – primeiro uma, depois outra, necessariamente nessa ordem – formam a sopa primordial na qual as relações são produzidas e, portanto, constituem o núcleo a partir do qual as ações conectam canteiro, desenho e problema de projeto.

O projeto aberto, por outro lado, também pode ser tomado como uma resposta ao recorrente movimento de apagamento do trabalhador, em virtude da repartição autoritária do tempo-espaço. Apesar de o canteiro de obras ser o momento de realização do desenho, ele é sistematicamente escondido por tapumes e invisibilizado tanto como sumiço do trabalhador coletivo quanto de suas marcas, para que se escondam os rastros da exploração. Um movimento de *a-sumir* (parar o sumiço do trabalhador) o canteiro, portanto, consiste no engendramento de *agenciamentos arquiteturais* que assumam a construção como momento produtivo da arquitetura, começando pela demonstração sensível das possibilidades de um estilhaçamento prudente e efetivo do exercício do poder.

A esses problemas responde-se, primeiramente, reorganizando as visibilidades do canteiro a partir de conceitos de Deleuze e Guattari. Aí entram as “linhas de segmentaridade duras” para falar da organização imposta aos trabalhadores. Também entram as “linhas de segmentaridade flexíveis” para chamar a atenção à resistência e à micropolítica, além das “linhas de fuga” para falar da *des-organização* e da *re-organização* (com a intenção de mutar seus *órgãos*: saber fazer em equipes, materiais, ferramentas, hierarquia, logística e gestão). Apostando nas linhas flexíveis contra o que é a regra rígida, buscam-se abrir os tempos-espaços do afeto (forças de afetar e ser afetado) a fim de desenhar outros diagramas. A partir desses mapas dinâmicos, sempre locais e situacionais, pode-se escavar a relação de comando e exploração e colocar aí coisas que são experimentação e repetições diferenciadas do trabalho. Uma *des-organização* inicial teria efeitos de transformação de vários dos modos de prever usualmente através do desenho, visando a uma *re-organização* em direção ao projeto aberto.

Para localizar o núcleo gerador dessa *re-organização*, deve-se criar uma eventual associação do que é didatizante-experimental e coloca-la no centro da ação. Isso serve tanto para que essa relação não venha com ares de resposta pronta, quanto para que se propicie a ela tempo para se desenvolver. O tempo, a repetição, o ritmo e a memória que se criam nessas escavações das segmentaridades do poder poderiam levar a um “basta!” que, escapando em linhas de fuga, faria mudar gradativamente a constituição do trabalhador coletivo em novos diagramas práticos da “produção de si” (nos termos de Sérgio Ferro). Assim a discussão sobre o sujeito evade da armadilha analítica do sujeito fixo: entra na poética ao responder à realidade das potências constituintes trabalhador coletivo, de modo que seu esforço de auto-constituição passa a revelar sua própria política prefigurativa.

Adentrando na questão da potência de diferenciação do trabalhador coletivo, compõe-se a noção de *agenciamento arquitetural* a partir do conceito de “agenciamento” de Deleuze e Guattari. Aqui o objetivo passa por demonstrar as possibilidades da transposição do diagrama disciplinar ao afetivo na composição de um projeto, já tomado como relação outra entre canteiro e desenho. Pelo conceito de transversalidade (ou pelo “coeficiente de transversalidade”, cf. Félix Guattari), pode-se tomar o estilhaçamento do poder a partir da própria cadeia de comando como o enquadramento coletivizante da *des-organização*. Então se pode a buscar novos diagramas de organização, isto é, a reorganização da previsibilidade, do fazer e do pensar para que correspondam a uma proposta singularizante do ato de projetar.

A metodologia utilizada no presente trabalho consiste num experimento muito parecido com o que se defende como política para a *re-organização* singularizante da relação canteiro-desenho. Ela parte da intuição como método problematizante em dois aspectos: primeiro, no aspecto da experiência individual do trabalhador em projetos e canteiros de obra diversos; segundo, passa tateante pela relação entre esses problemas iniciais e a teoria disponível. Apoiase na didatização-experimentação (o que se pode ver? O que é possível pensar sobre isso? O que se pode fazer com isso?) para, então, sedimentar suas camadas num plano próprio (o da escrita), que funciona pela amplificação das conexões entre os diferentes planos da experiência vivida (canteiros, desenhos, teorias, experimentações).

Os quinze ensaios (doravante chamados tópicos da tese) estão organizados em cinco capítulos e foram pensados para serem tomados de diversas maneiras. Talvez à exceção apenas do Capítulo I, pode-se abordar qualquer outro – ou um tópico qualquer – de maneiras diversas e sem prejuízo ao engendramento conceitual da *diagramática* (último tópico). Os conceitos, embora se esclareçam ao longo do texto, atravessam a escrita como um todo: eles estão presentes em suas formas mais ou menos acabadas em quase todos os tópicos. As variações dos temas necessários ao entendimento amplo das questões do trabalho, portanto, são atravessadas por conceitos conectivos com a intenção de tornar o texto um plano aberto, remissivo às suas várias partes constitutivas ou mesmo aos seus não-ditos.

Por tudo isso, começa-se por um trabalho de decifragem de Sérgio Ferro, que tem uma escrita difícil para os que não estão familiarizados com alguns de seus axiomas. Os conceitos de mercadoria, fetiche e mais-valor participam amplamente de suas construções, assim como o conceito de manufatura. Todos eles são fundamentais para, em seguida, caracterizar o canteiro de obras como manufatura serial (ou “orgânica”, cf. os textos originais de Karl Marx) ou heterogênea. Por isso o Capítulo I é dividido em três tópicos: o primeiro discorre acerca do

que é mais básico ao entendimento desses conceitos, o segundo fala da transformação da cooperação simples em manufatura e o terceiro caracteriza o canteiro como manufatura.

No Capítulo II, continua-se o trabalho de abrir alguns conceitos básicos. Para isso elencam-se algumas das razões histórico-conceituais para que Sérgio Ferro utilize a manufatura para melhor compreender o canteiro e sua relação com o desenho e, assim, caracterize certo conceito de projeto. Dando continuidade à numeração do capítulo anterior, este capítulo está dividido entre o quarto e o quinto tópicos. No tópico 4, estuda-se certa contraposição entre canteiro e desenho a partir de alguns eventos que marcam a divisão entre trabalho intelectual e manual a partir do século XV e da extensão de alguns de seus fios até a atualidade. O quinto tópico, por sua vez, puxa fios dos conceitos vistos antes, aproximando o que Sérgio (a partir de Marx) denomina “trabalhador coletivo” e o que Lazzarato e Negri (também a partir de Marx) chamam de “trabalho vivo”. Assim liga-se o trabalhador coletivo a certa política prefigurativa no canteiro de obras (já tomando o projeto como relação canteiro-desenho).

O Capítulo III consiste numa travessia entre a analítica crítica e a poética em Sérgio Ferro. O sexto tópico abre o capítulo retomando o conceito mais conhecido de poética de Sérgio, a “poética da economia”, criada por ele e por seus companheiros de ateliê na década de 1960. No tópico 7, traz-se a concepção de “trabalho livre”, também criada por Sérgio, visto no presente trabalho como uma espécie de distensão da poética da economia em direção às artes. Aqui a crítica profunda dá lugar à superficialidade da pele do trabalhador, na qual habitam germes de *an-arquia*. A partir daí, pode-se perguntar: o que pode o trabalhador coletivo? No tópico 8, por fim, utilizando os conceitos delimitados anteriormente e associando-os a outros escritos de Sérgio, constrói-se uma noção de “poética da mão”, que consiste basicamente no giro do ponto de vista de onde fala o arquiteto: quem antes falava de longe do canteiro agora fala dentro de suas dobras. Constrói-se, aqui, uma noção difusa de projeto, cheia de propositais fios soltos que serão enlaçados adiante.

No Capítulo IV, então, misturam-se conceitos próprios e provenientes tanto de Sérgio quanto de Deluze e Guattari. Aqui o objetivo é abrir mais extensivamente cada uma das questões colocadas por Sérgio, mediando-as com as categorias do pensamento dos outros autores, buscando dar os primeiros passos na criação de um plano de consistência para o projeto aberto. Dessa forma, no tópico 9, fala-se das linhas de segmentaridade duras, flexíveis e linhas de fuga, trabalhando-se palavras como organização, resistência e prudência. No tópico 10, então, fala-se de *órgãos da previsibilidade*, através de considerações acerca do que se

poderia ou não prever em um projeto aberto. Por fim, no tópico 11, abrem-se alguns dos conceitos mais importantes do trabalho, como o saber e o poder, ambos constitutivos do canteiro heterônimo – além, é claro, do pensar, até então reservado aos trabalhadores do desenho, em termos. Aqui abre-se, também, o conceito de diagrama.

O Capítulo V, por fim, é iniciado com uma pequena crônica do arquiteto que se lança ao experimento. A partir dessa crônica, estuda-se, no tópico 12, o conceito de agenciamento de Deleuze a Guattari, do qual se constrói a noção de *agenciamento arquitetural*. Esse agenciamento consiste numa transposição de um diagrama disciplinar do desenho separado para um diagrama afetivo (de forças) que pode ser utilizado no projeto aberto (o que se chamou antes de estilhaçamento do poder). No tópico 13, retoma-se o conceito de transversalidade, especialmente em Guattari, para falar do seu “coeficiente de transversalidade”, fundamental ao projeto aberto. No tópico 14, toma-se o mestre ignorante de Rancière como medida da didatização-experimentação para criar um diagrama experimental instável e adaptável, propositalmente cheio de conexões abertas, para que aí caiba o que é local e sensível: é o plano em que se fabrica uma *diagramática projetual*. No tópico 15, por fim, o diagrama demonstrado não prescreve nenhum procedimento específico, mas pretende trazer estrategicamente o poder de decisão para perto da ação produtiva, criando condições de desenvolvimento do *pensar-fazer* diretamente no plano da produção da arquitetura – o projeto, tomado, em amplo sentido, como pensamento nascido da construção.

Deve-se, enfim, levar em consideração que o trabalho consiste num apanhado de temas que dizem respeito diretamente à construção e à produção da arquitetura dentro de um espectro teórico amplo, mas, ainda assim, limitado. Ele consiste numa abordagem em que rizomas provenientes dos principais problemas que se colocam estendem-se por diversas linhas teóricas e por assuntos variados. Assim, junto do título de cada tópico, encontra-se a lista de assuntos que são tratados na ordem em que aparecem no texto.

CAPÍTULO I

A produção do canteiro

Hoje, mais ainda do que quando Sérgio Ferro escreveu *O canteiro e o desenho* (1975), não são poucos os profissionais que se sentem desorientados a respeito de como proceder eticamente num mundo que acelera seu processo de mercantilização para debaixo da nossa pele.

Desde que o conceito de mercadoria foi “decifrado” mais apropriadamente por Karl Marx, no século XIX, explicar seu processo de formação sempre foi um tanto mais complexo do que operar as tarefas que ele impõe ao mundo dos vivos (tais como produzir mais em menos tempo, comprar, vender, etc.). Porém, o fato de conseguir decifrá-lo impôs tarefas novas, sendo a principal delas “mudar o mundo”, tarefa assumida pelos mais diversos grupos e levada a cabo pelas mais diversas vias. Isso porque o conceito de mercadoria conduz à compreensão de que existe algo muito pouco sensato no modo de produção de nossa época. Esse conceito muitas vezes também pode ajudar a compreender o fato de tal insensatez ter consequências perigosas, na contramão da vida, como o fascismo ou o socialismo de caserna. O Capítulo I, por isso, tem um ponto de partida um tanto comum, mas ainda pouco levado a sério pela maioria dos estudos que dizem respeito diretamente ao projeto em todo seu poder de produção de mundo: a mercadoria.

Mas por que seria útil olhar para a arquitetura – algo que parece tão mais simples que mudar o mundo – a partir de um conceito tão árido como a mercadoria? Pode aparentar pouca razoabilidade questionar a mediação da vida pelo trabalho e pelo dinheiro, coisas tão corriqueiras e integradas ao cotidiano, aparentemente úteis ao bom funcionamento do mundo e, nele, dos projetos. Essa aparente naturalidade, no entanto, pode começar a soar estranha quando se diz que é o trabalho do operário que sustenta um sistema de produtividade imposto

na “construção civil”, que vai desde o desenho feito pelo arquiteto em seu escritório até a venda do imóvel, transbordando valor para uma enorme pirâmide de acumulação de capital. O problema começa a parecer sério, então, quando se percebe que esse fluxo instaura uma cadeia de associações que fazem parecer “normal” a destruição da água, da terra fértil, do ar que se respira e do direito de cada um usar o tempo de vida como deseja: é o ciclo de produção da mercadoria. Nesse contexto se poderia afirmar que “o tempo das soluções fáceis passou”, como se lê na introdução de *As aventuras da mercadoria* (JAPPE, 2006). Será?

Neste Capítulo I, recuperam-se algumas análises marxianas (junto aos textos do próprio Karl Marx), reunindo-as às análises de Moishe Postone (um dos teóricos que se dedica a uma leitura renovadora de Marx) para, em seguida, iniciar uma aproximação dos textos de Sérgio Ferro. Busca-se, com isso, uma compreensão mais extensa dos termos que Sérgio utiliza nos textos reunidos por Pedro Arantes em *Arquitetura e trabalho livre* (2006). Sérgio possui uma escrita de difícil compreensão, codificada, especialmente para quem não se preocupa em conhecer de antemão seus axiomas. Por isso é necessário ater-se a alguns conceitos básicos que ajudam a avançar às suas conclusões, o que auxilia a demonstrá-las com maior clareza.

O roteiro deste Capítulo I, então, consiste primeiramente em definir um conceito de mercadoria, assim como os termos em que tal conceito leva à produção de valor, mais-valor e, finalmente, exploração. Depois, para explicar como acontece a exploração no canteiro de obras, passa-se pela cooperação simples capitalista e pelo processo moldado pela exploração manufatureira, para, junto com Sérgio, situar o processo de trabalho no canteiro de obras como uma manufatura serial – ou, para além dele, ainda na esteira de Marx, como manufatura orgânica.

Os estudos realizados neste capítulo servem de antessala para entrar no pavilhão de sofrimentos e heteronomias do canteiro de obras de nossa época – mas que ainda guarda potenciais alegrias quando olhado por uma perspectiva mais próxima das artes. Aqui se prepara o olhar para o reconhecimento da maneira com que se articula tal canteiro e, além disso, busca-se “preparar o terreno” para construir certo reconhecimento de suas possibilidades de mudança. O objetivo primeiro aqui é, então, explicitar boa parte da teoria mais básica que fundamenta os escritos de Sérgio Ferro. Existe, portanto, certa obrigatoriedade em atravessar um trecho inóspito de desdobramentos teóricos, com o objetivo de compor um primeiro plano: o da produção do canteiro de obras manufatureiro, criado pela necessidade capitalista de comando do trabalhador manual.

1. Mercadoria, fetiche e mais-valor

Núcleo: a forma mercadoria / O espírito do enxadrista / O nascimento do animal universal / Mais-valor absoluto e relativo.

A obra de arquitetura é, antes de tudo, mercadoria. Seu fundamento é o valor. (FERRO, 2003/2006a).

[...] o objeto arquitetônico, assim como a pá ou a arma, é fabricado, circula e é consumido, antes de mais nada, como mercadoria. (FERRO, 1975/2006g).

A análise das lutas mobilizadas em torno da crítica do mais-valor (ou seja, do tempo de trabalho do operário apropriado pelo capitalista dono da fábrica ou da manufatura), desde a época de Marx, revela uma ideia que esteve quase sempre presente entre as interpretações da realidade feitas pela esquerda, talvez por seu alto poder explicativo cru e direto da exploração do trabalhador. Deve-se ter em mente que talvez o conceito de mais-valor criado por Marx para explicar o processo de formação da mercadoria, ao contrário do que se imagina, não tenha perdido seu poder mobilizador em nossa época. Pode-se dizer isso especialmente no canteiro de obras, que, na grande maioria dos casos, continua organizado de forma muito parecida com o século XV.

A forma mercadoria, no entanto, continua uma “ilustre desconhecida” (JAPPE, 2006) para quase todos. Apesar de ter sido concebida como a “célula germinal” do capitalismo (cf. Marx), que a tudo transforma à sua imagem, ela é muito pouco explorada nos modos de ação pelos movimentos de resistência ao capitalismo ou ao neoliberalismo. Por isso será repassado rapidamente neste tópico o modo como tal conceito ainda pode ser fértil nessa luta e, também, como ele afeta diretamente a ideia que se tem de ação na realidade contemporânea.

Tais análises são seguidas de algumas exposições sobre a ideia de valor, valor de troca e de uso, cujas diferenças serão importantes mais adiante. A proposta não é, portanto, explicar a mercadoria em toda sua extensão e complexidade – já que outros autores, tais como Postone e Jappe, em busca desta renovação crítica da sociedade da mercadoria, já o fizeram –,

mas sim retomar alguns dos conceitos que já aparecem renovados e que são úteis para explicar as questões colocadas por Sérgio Ferro.

Em primeiro lugar, deve-se reconhecer que vem sendo feito um esforço de recodificar o conceito de mercadoria no contexto pós-socialismo real desde a década de 1990. Aqui adota-se dois autores primordiais, além de Marx. Moishe Postone (2014) e Anselm Jappe (2006), com grande fôlego e esforço de atualização, retomaram os textos originais de Marx em busca de respostas nesse sentido. Postone e Jappe, cada um à sua maneira, trazem questões originais ao se perguntarem sobre como a forma mercadoria pode subsumir as relações de produção de riqueza e as relações sociais em nossa época. A mercadoria, para eles (e para o próprio Marx, portanto, segundo argumentam), é algo como uma célula germinal, o núcleo do capitalismo. Isso, em si, não é novidade, mas os desdobramentos que fazem os autores a partir dessa ideia inicial se tornam importantes na renovação das ideias em torno de como ler Marx na contemporaneidade.

Em *O Capital*, Marx começa sua crítica às categorias da sociedade capitalista pela mercadoria, o elemento mais simples e abstrato, pressupondo a existência de uma estrutura social que a produz. Essa estrutura também é o resultado da produção de mercadorias, de modo que entre as duas não há relação de causa e consequência (POSTONE, 2014, p. 301-302), mas de sobredeterminação em diversos graus e de separação ou fusão – variando conforme a época histórica.

Como núcleo de um modo de relação social, a mercadoria não existiria *in vitro*, mas sim configuraria o próprio tecido dos atos que constituem o modo de vida que se conhece e que se repetem todos os dias, como uma grande máquina abstrata pela qual tudo passa em algum momento de sua existência. A mercadoria seria, assim, uma forma dominante de relação entre as pessoas que a tudo tensiona para que as outras relações se pareçam com ela: é rígida (como toda forma), mas, em contato com o mundo, consegue operar por debaixo (ou por trás das costas, como prefere dizer Jappe).

Para esses autores, existe um esquema teológico que mede o modo de produzir valor e a realidade da produção de riqueza. Walter Benjamin cria a alegoria da máquina automática de jogar xadrez em sua primeira tese sobre o conceito da história (BENJAMIN, 1991) para falar disso: para que a máquina funcione é preciso que um anão previamente escondido nela a opere – esse anão é a teologia. Löwy lembra que a conclusão filosófica original no conto do

qual a alegoria foi retirada por Benjamin² é que “é absolutamente certo que as operações do autômato são reguladas pelo espírito...” (2005, p. 42). Mas “o espírito de Poe torna-se em Benjamin a teologia [...] sem a qual o materialismo histórico não pode ganhar a partida” (*Idem*). Essa, por conseguinte, parece ser exatamente a relação da crítica da economia política de Marx com a forma mercadoria, pois, como ele mesmo diz, ela é cheia de “argúcias teológicas” (MARX, 2010, p. 92).

Isso começa a ficar mais claro quando se entende a ideia de que, no mercado, não são as pessoas que se relacionam através das mercadorias, mas, ao contrário, as mercadorias utilizam as horas de trabalho das pessoas (e as próprias pessoas) para se relacionarem entre si. Deve-se observar, assim, que são as coisas que governam a relação – elas são os atores principais, não as pessoas: se uma moto vale 20 casacos ou 1000 Kg de banana, somente objetos participaram da relação. Uma relação entre pessoas que assume uma forma fantasmagórica de uma relação entre coisas – ou, em outras palavras, uma relação social entre coisas mediada por pessoas – governa a produção da riqueza material na sociedade capitalista.

Apesar de o esforço de relacionar objetos diferentes ser uma tarefa bastante complexa, pois, às vezes, eles parecem impossíveis de serem comparados por seus valores de uso, o modo como são comparados no capitalismo é o segredo para compreender como se produz a mercadoria: eles devem se equivaler a algo externo à sua relação. No caso de se comparar casacos e bananas, deve haver um terceiro elemento que os torne comparáveis entre si, um elemento externo a essa equivalência direta, um equivalente universal. Tal equivalente só pode ser o trabalho humano que os criou: os objetos são comparáveis, portanto, por seus valores, constituídos exclusivamente por trabalho humano indiferenciado, medido unicamente em sua dimensão de tempo (horas de trabalho).

A ideia de trabalho abstrato (um equivalente, trabalho humano indiferenciado, contado exclusivamente em horas, etc.) é fundamental para compreender a formação da mercadoria, pois, a partir do conceito de trabalho abstrato organiza-se uma ideia de realidade bastante específica do capitalismo: não importa se trabalho como arquiteto, pedreiro, calculista, cozinheiro, etc., todo conteúdo concreto deve ser apagado para que exista a forma trabalho, um equivalente geral de qualquer atividade concreta específica. Fazendo uma analogia, é como se, à margem de todos os animais da floresta, ainda existisse a forma animal, “o” animal, a encarnação individual do reino animal (JAPPE, 2006, p. 39; MARX, 2010, p. 411).

² Löwy se refere ao conto de Edgar Allan Poe chamado *O jogador de xadrez de Maelzel*.

Na sociedade mercantil, então, cada coisa tem uma realidade duplicada: primeiro como trabalho abstrato (contado em horas); e, segundo, como trabalho concreto (útil, que produz o objeto ou o processo sensível). É importante perceber que, por enquanto, o trabalho abstrato (a aberração do animal universal) é o pressuposto da produção do valor (trabalho contado em horas socialmente necessárias para a produção de algo), enquanto o trabalho concreto é o que produz a riqueza útil (a comida, a casa, etc.).

Sintetizando o que se viu até aqui, interessa agora manter em mente que o valor é uma abstração segundo a qual um objeto contém certa quantidade de um referencial homogêneo (trabalho abstrato) e exterior (que não faz parte do objeto), de modo que, em geral, o único fator comum entre as mercadorias é seu conteúdo de horas de trabalho humano passado. Quando Sérgio Ferro fala de valor em muitas passagens que serão vistas nos Capítulos I e II, deve-se ter presente essa definição básica.

No entanto, ainda é preciso ter alguns cuidados, pois tal explicação diz respeito ao valor tomado exclusivamente como valor de troca, contado em horas de trabalho. Ainda não há relação direta do valor com a produção de riqueza. Falta, assim, uma parte da mercadoria: o valor de uso, a parte criada pelo trabalho concreto. Marx contrapõe o trabalho abstrato (retomando: quantidade de horas socialmente necessárias para a produção de objetos, próprio da constituição do valor de troca) ao trabalho concreto (trabalho útil, que transforma o processo ou o objeto em algo sensível, desejável, ou seja, um valor de uso). Daí o duplo caráter do trabalho (concreto e abstrato) constitutivo da mercadoria (MARX, 2010, p. 63-68).

Um passo importante da crítica contemporânea foi ter separado definitivamente o valor do valor de troca, já que ambos eram tratados pelas esquerdas, desde Marx³, senão como sinônimos, como conceitos estritamente imbricados. O valor de uso, ao contrário, para grande parte da esquerda, era tratado como um conceito positivo, isto é, era tomado como algo em que se agarrar diante do cenário fetichista das relações mercantis. Ele parecia guardar ainda algo de revolucionário por estar relacionado ao trabalho concreto e estar conceitualmente contraposto ao valor de troca – e, supostamente, ao valor. Esse debate foi secundário até a época em que a crítica feita por Robert Kurz, em *O adeus ao valor de uso*, chamou atenção pelo tom ao mesmo tempo sagaz e difícil que assumira na época. Nela se lia já no primeiro parágrafo:

³ Ver, por exemplo, o título do terceiro subcapítulo do Capítulo I, sobre a mercadoria: *A forma do valor ou o valor de troca* (MARX, 2010, p. 69) – apesar de ele, logo em seguida, no Capítulo XII, quando explica a manufatura, relativizar essa identidade direta.

Como nós o amamos, o valor de uso! Foi sempre a categoria predileta da esquerda na crítica da economia política. Para o marxismo tradicional, que se iludiu com uma versão positivista da teoria marxiana, trata-se com efeito duma definição positiva, ontológica, em todo o aparelho conceptual d' "O Capital". (KURZ, 2004).

Anos de debates precederam a aparição desse texto⁴. Ninguém mais, então, estaria a salvo por pensar a resistência em termos de valor de uso, já que ele, decididamente, é um dos componentes da forma mercadoria, junto com o valor de troca (os termos em que isso ocorre ficarão especialmente claros quando se estudarem os textos de Sérgio Ferro em sua caracterização da construção como manufatura).

Tais contemporizações sobre o valor de uso e o valor de troca inclusive são fundamentais na definição do conceito de capital: ele “se refere à totalidade alienada constituída pela função mediadora do trabalho no capitalismo.” (POSTONE, 2014, p. 407). Postone observa que “o capital é a forma alienada de ambas as dimensões do trabalho social” (isto é, trabalho concreto e abstrato), que confronta os indivíduos como algo “estranho e totalizante” (*Idem*).

Além disso, sendo a mercadoria constituída de uma abstração (valor) que domina os objetos e os processos que ocorrem no seu campo de forças, ela adquire um status de objeto sensível-suprassensível (“o” animal imaginário, do qual derivam todos os animais, vive agora no mundo real). Ou, como no conceito marxiano, uma abstração real: ao passo em que é sensível (real), pois é útil, palpável e desejável; também é suprassensível (abstrato), pois é veículo do valor (trabalho morto, extinto, passado)⁵.

Voltando à teologia do modo como trouxe Löwy (com Walter Benjamin e sua máquina de jogar xadrez), é fundamental que o objeto concreto, ou seja, o valor de uso, encarne uma abstração que Marx qualificará como análoga à religiosa, além de repleta de “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas.” (MARX, 2010, p. 92).

⁴ Ainda em 1999, o Grupo Krisis (do qual Kurz fazia parte) publicaria o *Manifesto contra o trabalho*, no qual se lia no primeiro parágrafo: “Um cadáver domina a sociedade – o cadáver do trabalho. Todas as potências do globo estão coligadas em defesa desta dominação: o Papa e o Banco Mundial, Tony Blair e Jörg Haider, sindicatos e empresários, ecologistas alemães e socialistas franceses. Todos eles só têm uma palavra na boca: trabalho, trabalho, trabalho”. Além desse, alguns outros textos se tornaram importantes no Brasil, tais como *Ontologia negativa*, *Tábula Rasa* e *Dominação sem sujeito* – reunidos em *Razão sangrenta* (KURZ, 2010) –, além de livros anteriores, como *Últimos combates* (KURZ, 1997) e *O colapso da Modernização* (KURZ, 2000), entre outros.

⁵ O conceito de abstração real é valorizado pela nova crítica, pois sintetiza o debate num termo conceitual que aponta para uma particularidade do modo de socialização capitalista: a “dominação sem sujeito”, nos termos do artigo de Robert Kurz de mesmo nome, publicado pela primeira vez em 1993. A noção de dominação sem sujeito avalia que a luta é mais contra a produção de valor (de troca e de uso) e menos contra os proprietários dos meios de produção, o que traz toda uma discussão sobre o sujeito revolucionário na qual Sérgio Ferro se integra com sua poética da mão. Isso será visto detidamente adiante.

É evidente que o ser humano, por sua atividade, modifica do modo que lhe é útil a forma dos elementos naturais. Modifica, por exemplo, a forma da madeira quando dela faz uma mesa. Não obstante, a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Mas, logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante as outras mercadorias e expande as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse por iniciativa própria. (*Idem*, p. 93).

É porque as exigências da mercadoria são colocadas por uma força fora do alcance de quem produz (ou seja, como trabalho abstrato ou simplesmente valor) que as relações entre os produtores “assumem a forma de uma relação social entre os produtos de trabalho” (*Ibid.*, p. 94): a mesa, ao passo que existe, é considerada expressão de algo que deixou de existir (o fazer a mesa, o trabalho morto coagulado nela, etc.), o que, para um materialista histórico como Marx, trata-se de um modo “fetichista” de aparecer, ao modo do fetiche religioso. Isso também explicaria a eficácia de Benjamin em apresentar sua primeira tese das *Teses sobre a história* desse modo.

Sérgio algumas vezes utiliza a palavra fetiche para falar daquilo que ele chamou de um “modo de produção arquitetural” e das suas variações, seja privado ou estatal, direcionado à burguesia ou à habitação social, indo bastante longe nessa linha de abordagem. Apesar de esse conceito ser central para a renovação da crítica, ele é utilizado pouquíssimas vezes por Sérgio (que parece acompanhar o debate da crítica do valor), aparecendo, em especial, nas suas críticas mais contundentes⁶.

Ancorando seus argumentos em Marx, Sérgio escreve que o fetichismo penetra na “carne” dos objetos (nos seus valores de uso, portanto), de modo que a história das relações de produção se esvai sob a capa das relações plásticas: o que há de fetichista na forma mercadoria é que ela transmite a imagem da relação social entre produtores como uma relação social existente fora deles, entre os objetos. Há, portanto, “uma forma (plástica) da forma mercadoria dos produtos, que assegura, reforça e prolonga sua fetichização sob o capital” (FERRO, 2002/2006c, p. 299). Será visto que essa elaboração teórica terá, para Sérgio, vários desdobramentos em *insights* sobre o trabalho no canteiro que não se resumem à sua conhecida “poética da economia” dos anos 1960 – pelo menos, não à maneira que surgiu originalmente em seus escritos da juventude. Mas isso será assunto do Capítulo III.

⁶ Sérgio demonstra conhecer esse debate, já que cita Kurz em uma entrevista à Lelita Benoit em 2002 (BENOIT, 2002, p. 4), quando fala que “pouco importa a ideologia do arquiteto: nas condições ‘normais’ de produção, ele serve ao capital (ou aos estados ditos socialistas – que o [Robert] Kurz já demonstrou serem variantes do capital)”. Também está relacionado a outros intelectuais, como Roberto Schwarz, que escreveu o posfácio de *Arquitetura e trabalho livre* (coletânea de textos de Sérgio) e também esteve nos principais debates sobre o tema no país desde os anos 1960, além de prefaciá-lo entusiasticamente a edição brasileira de *Razão Sangrenta* (KURZ, 2000).

Partindo do conceito de mercadoria viu-se, então, que conseguimos subsídios para pensar o valor (e, talvez, pensar além do valor de uso e do valor de troca), o trabalho (concreto, que gera valor de uso; e abstrato, que gera valor de troca) e o fetichismo, que traz necessidade de aproximação da teologia, da antropologia (como será visto em seguida) e de conceitos e ideias voltadas à produção de subjetividade.

É interessante recuar um pouco agora para aproveitar a linha de exposição lógica de Marx. Uma aproximação da teoria de Sérgio Ferro com Marx por outro flanco, mais “economicista”, deve partir do objetivo de esclarecer como a exploração do trabalho no canteiro é necessária para sustentar a produção social na qual se insere a cadeia produtiva da construção. O mais-valor (e não a mais-valia), como na tradução dos *Grundrisse* supervisionada por Duayer (MARX, 2011)⁷, é a ferramenta mais apropriada para isso.

Tomando como ponto de partida a decifragem dos textos de Sérgio Ferro (aos quais este trabalho se atém em seguida), o mais-valor é o segundo ponto mais importante (depois da mercadoria) para o entendimento do canteiro moderno, pois é um dos pontos de partida para compreender a “gigantesca e nojenta exploração da força de trabalho” (FERRO, 2002/2006c, p. 304) nos canteiros. Esse conceito não é de difícil apreensão: antes de tudo, deve-se partir do pressuposto de que o valor de uma mercadoria é gerado pelo trabalho humano. Deve-se, então, observar que existe uma parte do trabalho do empregado que é expropriada pelo patrão: o mais-valor.

Para entender melhor, imagina-se uma situação simples: um canteiro de uma empreiteira com “x” operários, um investidor e um empreendedor. Considera-se, então, que uma parte do valor gerado por um dia de trabalho dos operários seja empregada para pagar custos de produção – incluindo os fornecedores e o salário dos próprios operários, entre outros –, o que Marx chama de trabalho necessário. O valor gerado pelo tempo restante – trabalho excedente – é apropriado pela empreiteira e, no final, pelo empreendedor e pelo investidor, que podem ser o próprio empreiteiro, o arquiteto ou ainda um terceiro, etc., dependendo do desenho da operação.

Para baixar o custo de produção e fazer sobrar maior volume de lucro, muitas operações simples devem ser encadeadas, o que torna toda a operação bastante complexa.

⁷ “Literalmente, ‘*Mehrwert*’ significa ‘mais-valor’. Poderia também ser traduzido como ‘valor adicionado’ ou ‘valor excedente’. Uma vez que não é a tradução literal de ‘*Mehrwert*’, o uso de ‘mais-valia’ teria de ser justificado teoricamente. Essa tarefa é impossível, pois, como ‘valia’ nada significa nesse contexto, não há como justificar ‘mais-valia’ do ponto de vista teórico pela simples anteposição do advérbio. Ademais, além de ser uma tradução ilícita, a expressão ‘mais-valia’ converte uma categoria de simples compreensão em algo enigmático, quase uma coisa” (MARX, 2011, p. 23).

Analisando essa operação do ângulo proposto por Sérgio Ferro, em qualquer um de seus textos reunidos em *Arquitetura e trabalho livre* (especialmente a partir de *O canteiro e o desenho* (1975/2006g) e *Sobre “o canteiro e o desenho”* (de 2003/2006a) –, seria possível afirmar que essas operações se dão à custa de um canteiro de obras onde não se permite aos operários nenhuma ação que contradiga o princípio de geração de mais-valor já expresso no desenho arquitetônico. O controle sobre seus movimentos físicos e sobre como empregam cada ferramenta para realizar as tarefas simples impõe uma constante readequação das atividades para que tudo funcione sem resistências.

Antes de tudo, parece haver um objetivo principal: o mais-valor, ou seja, o tempo de vida expropriado do operário, contado em horas (trabalho abstrato, portanto), deve ser entregue gratuitamente àqueles que possuem os meios de produção e o controle da operação. Marx propõe dois tipos de mais-valor: o mais-valor absoluto, ao qual dedica toda a terceira parte do Livro I de *O capital* (MARX, 2010, p. 207-357); e o mais-valor relativo, ao qual dedica a quarta parte (*Idem*, p. 359-571)⁸.

A partir disso, pode-se dizer resumidamente que, em um dia de trabalho de oito horas, por exemplo, certo trabalhador coletivo trabalha seis horas para cobrir os custos de produção e duas são trabalho excedente (que será apropriada pelo seu patrão).

Veja-se o mais-valor absoluto: quando fixados os custos de produção, o aumento do mais-valor obtido pelo capitalista é conseguido pelo simples aumento do número de horas de trabalho do operário. Por esta lógica seria possível obrigá-lo a trabalhar mais duas horas. Trabalhando 10 horas, então, o operário dobraria a quantidade de mais-valor resultante da operação. Este formato, apesar de continuar existindo, é mais difícil de ser mantido legalmente nos canteiros patronais em nossa época, pois o trabalho permanece regulamentado e horas extras são mais caras para o capitalista. Por esses e vários outros motivos (não citados para resumir), o mais-valor absoluto, apesar de não ser muito usual, existe como o mecanismo de exploração mais embrutecedor (e mortal) já utilizado no sistema capitalista.

É mais viável para o capitalista, portanto, pensar de modo a aumentar a produtividade do trabalho: aqui aparece o mais-valor relativo. Em termos gerais, tem-se que, para não alongar a jornada de trabalho, é necessário produzir mais valor de uso com o mesmo tempo de trabalho. Deve-se, então, diminuir a quantidade de trabalho necessário para que haja mais

⁸ Como essa tradução de *O capital* é de 2010, aparece ainda *Mehrwert* como “mais-valia” e não como “mais-valor” (cf. correção na tradução dos *Grundrisse* (MARX, 2011)), como na nota anterior. Utiliza-se, aqui, a tradução dos *Grundrisse*.

tempo de trabalho excedente dentro de uma jornada de trabalho inalterada. O mais-valor relativo aparece quando, para dobrar o lucro do capitalista, ao invés de aumentar duas horas da jornada desses operários, diminuem-se duas horas de trabalho necessário, conservando a jornada de oito horas diárias.

Entendemos aqui por elevação da produtividade do trabalho em geral uma modificação no processo de trabalho por meio do qual se encurta o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de uma mercadoria, conseguindo-se produzir, com a mesma quantidade de trabalho, quantidade maior de valor de uso. (MARX, 2010, p. 365).

É possível fazer algumas contas para demonstrar (incorporando o “Marx contabilista”). Imagina-se que, em uma jornada de oito horas, um operário produza o equivalente a R\$ 1.000,00. Desses, R\$ 800,00 serão destinados a pagar o trabalho necessário, e R\$ 200,00 são o trabalho excedente. Trazendo para a realidade da construção, agora se consideram duas situações convergentes: i) um novo mestre, muito mais eficiente na divisão do trabalho, no patrulhamento do tempo, enfim, nas diversas dimensões do ajuste coercitivo dos operários, foi colocado no lugar do antigo; ii) uma nova tecnologia construtiva reduziu o tempo de trabalho com um acréscimo mínimo da quantidade de investimento inicial (tal como foi com a chegada dos blocos cerâmicos ao canteiro, que fez surgir os “bloqueiros” – trabalhadores especializados no assentamento do bloco – e facilitou a compatibilização dos projetos complementares, reduzindo expressivamente o trabalho necessário). Assim, para a mesma jornada de oito horas, o comando mais cerrado e a nova tecnologia geram R\$ 1.200 por operário (pela redução geral do tempo de obra⁹ e pela diminuição do desperdício).

Nesse caso, um aumento de eficiência de 20% no trabalho dobra a quantidade de mais-valor gerado na produção das alvenarias estruturais.

Por outro lado, se o dono de uma empreiteira consegue dinamizar o canteiro e de algum modo através de elementos pré-fabricados antes dos demais, provavelmente ele não tem como objetivo imediato facilitar o trabalho ou reduzir o custo de vida do trabalhador, mas sim fazer a operação ser mais eficiente (leia-se rentável). Mas, uma vez espalhada, a transformação da produção certamente contribui para diminuir esse custo – o que, obviamente, não deve encobrir o fato de o capitalista estar utilizando trabalho do próprio trabalhador que explora para reduzir seu custo de vida.

⁹ Explicações mais detalhadas podem ser encontradas em Harvey (2013; 2014). Em especial, a conexão entre o “tempo de rotação e seus componentes de período de trabalho, tempo de produção e tempo de circulação, além do funcionamento do capital monetário” (HARVEY, 2014) é importante para compreender melhor o “giro” da construção civil. O Livro II de *O Capital* e o Capítulo 9 de *Para entender o Capital: livro II*, de Harvey (2014), podem auxiliar os que se dedicam a essa tarefa.

No entanto, para que barateie a produção da construção em geral, é necessário que o aumento da produtividade atinja ramos industriais cujos produtos determinam o valor da força de trabalho¹⁰, pois o valor de uma mercadoria é determinado, também, pela quantidade de trabalho acumulada em seus meios de produção. Marx exemplifica isso dizendo que “o valor de uma bota, por exemplo, não é determinado apenas pelo trabalho do sapateiro, mas também pelo valor do couro, da cera, dos fios, etc.” (MARX, 2010, p. 366), todos formados por horas de trabalho humano¹¹.

Assim, quando a maioria dos canteiros adere ao bloco cerâmico, ao invés de aumentar o lucro do capitalista que primeiro o utilizou, haverá uma queda no preço geral da construção, e a redução do preço da força de trabalho será mais ou menos sensível. É uma tendência do capital elevar a força produtiva para baratear a mercadoria e, como consequência, o próprio trabalhador, pois “o valor da mercadoria varia na razão inversa da produtividade do trabalho” (MARX, 2010, p. 366-370). A produção de mercadorias, enfim, barateia a força de trabalho somente na medida em que participa da vida do trabalhador, de modo a reduzir o custo de sua reprodução, ou seja, o custo da totalidade das coisas necessárias à manutenção da vida.

A armadilha do capital é quase irresistível: a melhoria da vida do operário depende da ascensão vertiginosa dos lucros dos empresários da construção. Seja na indústria ou na manufatura contemporânea, a ironia da situação está no fato de ela ser construída com base no trabalho produtivo realizado pelo proletariado e, sem exceção, ser “fonte estrutural de sua própria dominação” (*Ibid.*). Para Marx,

o conceito de trabalho produtivo não compreende apenas uma relação entre atividade e feito útil, entre trabalhador e produto do trabalho, mas também uma relação especificamente social, de origem histórica, que faz do trabalhador um instrumento direto de criar mais-valia. *Ser trabalhador produtivo não é nenhuma felicidade, mas azar.* (MARX, 2010b, p. 578, *grifo meu*).

Voltando ao núcleo da questão, Marx descreve métodos particulares de aumentar o mais-valor relativo (ou seja, reduzir o trabalho necessário) para aumentar o lucro na produção de mercadorias sem reduzir seu preço final. Marx descreve três deles em *O capital*: cooperação, manufatura e indústria. Orientado pelo trabalho de Sérgio Ferro, o próximo tópico se aterá aos dois primeiros, pois são eles – em especial a manufatura, segundo esse

¹⁰ Os produtos que determinam o valor da força de trabalho (ou da reprodução da força de trabalho) são os produtos básicos para a sobrevivência, como moradia, alimentação, vestuário, etc. Para Marx, cada um deles corresponderia um montante do salário, isto é, estaria subsumida no valor total do salário, existindo, assim, uma quantia de dinheiro destinada para a alimentação, outra para o vestuário, outra para a moradia, etc.

¹¹ Como no exemplo dos blocos cerâmicos: eles se espalharam por todos os lados como um fator de diminuição do trabalho necessário, um fator social da produção de mais-valor no canteiro de obras.

autor – que caracterizam o canteiro capitalista. Não há, portanto, um tópico especial para a indústria, pois ela está compondo a explicação sobre a manufatura e a cooperação apenas como ponto de referência.

2. Cooperação e manufatura

O crescimento das corporações artesanais / Quatro linhas de cooperação (sob o capitalismo) / Uma máquina especial e o trabalhador-órgão / A natureza técnica da manufatura.

O encadeamento expositivo do mais-valor relativo em Marx (2010) leva da cooperação simples (Cap. XI), através da manufatura (Cap. XII), até a indústria moderna (Cap. XIII). Segundo esse autor, a única diferença da cooperação simples (ou da corporação de ofício) para sua sucessora, a manufatura, é que o número de pessoas ocupadas pelo mesmo patrão é maior. Portanto, torna-se possível estudar cooperação e manufatura em uma sequência a partir do ponto de vista da organização do trabalho – o que se prolonga, ainda, até a grande indústria, da qual o canteiro apenas puxa fios, mas cuja organização não chega a incorporar.

Nesta seção, busca-se mostrar a lógica geral da cooperação sob o capitalismo, utilizando principalmente os escritos de Marx e, portanto, já se apoiando nos conceitos trabalhados no tópico anterior. Aqui se pega o fio da meada da organização do trabalho que aparece no canteiro de obras – depois de aparecer nas relações sociais fora dele –, que, desde o século XV, o inunda com a lógica de produção de mais-valor.

Antes de haver cooperação nas oficinas capitalistas, os artesãos das corporações, seguindo o exemplo dos comerciantes urbanos no que diz respeito à reunião de forças para negociação de seus produtos por melhores preços, formaram corporações próprias. As corporações artesanais reuniam todos os trabalhadores dedicados ao mesmo ofício que viviam em uma cidade, de modo que tais associações adquiriam relativa força de negociação diante dos outros artesãos e dos poderes públicos. Nessa época, o fato de os mestres e aprendizes terem direitos iguais, comerem da mesma comida e, muito frequentemente, terem ideias muito parecidas sobre os mesmos assuntos, facilitava em grande medida a organização corporativa. A unidade de produção típica da Idade Média, por isso, era a pequena oficina participante da corporação artesanal (HUBERMAN, 1973, p.64).

A cooperação¹² descrita por Marx no Capítulo XI de *O Capital* (MARX, 2010) só inicia quando essas pequenas oficinas começam a crescer em número de aprendizes e, de uma só vez, muitos trabalhadores recebem trabalho em um mesmo espaço. Do mesmo modo, a cooperação começa a ter efeitos fora da oficina quando o processo de trabalho amplia sua escala e fornece produtos em relativa maior quantidade. Assim, a ideia de cooperação simples passa a ser caracterizada em termos de ampliação da oficina do mestre artesão. Marx, então, faz uma série de considerações que auxiliam na compreensão desse novo fato histórico.

Nessa organização do trabalho, o mais-valor produzido “por determinado capital é igual à mais-valia fornecida [*i. e.*, ao mais-valor fornecido] por cada trabalhador multiplicada pelo número de trabalhadores simultaneamente empregados” (MARX, 2010, p. 375). O aumento da quantidade de trabalhadores, portanto, em nada altera, em princípio, a intensidade da exploração do trabalho já existente, pois o volume de recursos que ficava com o empregador cresce apenas por conta do aumento do número de trabalhadores sob seu comando, de modo que ainda não se aplicam os critérios de aumento do mais-valor absoluto e/ou relativo.

O primeiro ponto para entender o processo de cooperação capitalista é observar que a ampliação das oficinas (e do número delas) começa a produzir uma ideia de “trabalhador médio” (MARX, 2010, p. 376-377) em virtude do crescimento da escala e do número de locais que empregam os operários. Para entender melhor essa situação, imagina-se que, quando vários pequenos patrões contratam, por exemplo, duas pessoas, as diferenças entre suas eficiências no trabalho podem afetar diretamente o resultado em termos de objetos ou tarefas feitas ao final do dia. Já com um grande número de trabalhadores, quando seu dia coletivo de trabalho¹³ for dividido pelo número de trabalhadores, aparecerá algo como uma jornada de trabalho média. Se, em cada situação, houvesse uma média de objetos acabados ou tarefas realizadas ao fim de cada dia, seria possível conceber uma jornada de trabalho de um trabalhador médio e sua respectiva capacidade de produção.

O segundo ponto está relacionado ao crescimento da cooperação em torno da produção capitalista em que se opera uma grande economia dos meios de produção. Mesmo não se alterando os métodos de trabalho,

o emprego simultâneo de grande número de trabalhadores opera uma revolução nas condições materiais do processo de trabalho. Construções

¹² *Concours de forces*. Nota do Tradutor. Marx, 2010, p. 378.

¹³ A ideia de coletividade aqui é dada, antes de tudo, pelo fato de todos trabalharem para o mesmo capitalista, *cf.* Marx (2010, p. 376).

onde muitos trabalham, depósitos de matéria prima, etc., recipientes, instrumentos, aparelhos, etc., que servem a muitos simultânea ou alternadamente, em suma, uma parte dos meios de produção é agora utilizada em comum no processo de trabalho. (*Idem*, p. 377).

A economia nos meios de produção barateia as mercadorias, reduzindo o valor da força de trabalho, fazendo da cooperação uma “forma de trabalho em que muitos trabalham juntos, de acordo com um plano, no mesmo processo de produção, ou em processos de produção diferentes, mas conexos” (*Ibid.*, p. 378), e são recompensados pelo trabalho médio. A redução do custo de produção retorna à oficina como barateamento da força de trabalho (por conta do acesso mais fácil a bens indispensáveis à vida). Então, a diferença entre o valor do trabalho médio e a redução do custo da força de trabalho é apropriada pelo patrão, aumentando o volume do mais-valor.

O terceiro ponto diz respeito às implicações sociais do simples aumento de escala e do aparecimento do trabalho médio por conta da cooperação: o trabalhador individual começa a desenvolver uma percepção de que tanto as condições de trabalho como o resultado da produção parecem ser independentes de si próprios. No regime de cooperação, muitas mãos agem simultaneamente numa tarefa indivisa (muitas forças formando uma força comum), como levantar uma carga ou remover um obstáculo. Marx dá vários exemplos dessa situação: o poder de ataque de um esquadrão de cavalaria difere substancialmente da soma das forças individuais de cada cavalariano; um homem não tem força para levantar uma tonelada, dez têm de fazer muita força e cem levantam com um dedo apenas. Segundo Marx,

o efeito do trabalho combinado não poderia ser produzido pelo trabalho individual, e só o seria num espaço de tempo muito mais longo ou numa escala muito reduzida. Não se trata aqui da elevação da força produtiva individual através da cooperação, mas da criação de uma força produtiva nova, a saber, a força coletiva. (MARX, 2010, p. 379).

Marx chama atenção para vários detalhes nesse sentido. A cooperação simples consiste em os trabalhadores realizarem a mesma tarefa simultaneamente, complementando-se mutuamente, como é o caso de levar uma pilha de tijolos através de uma fila de pessoas. Existem outras tarefas cujo processo é complicado, e o tempo para realizá-las é determinado pela natureza da própria tarefa: há momentos críticos, como a hora de colher e armazenar o trigo, o algodão ou de tosquiá-las, quando uma semana a mais pode tornar o produto inútil. Essas tarefas requerem certo número de cooperados realizando diferentes operações simultâneas para encurtar o tempo necessário. O efeito é o de muitas jornadas combinadas num breve e decisivo momento. Marx também fala do efeito da cooperação no aumento do

alcance espacial da ação humana, como em obras de drenagem, construção de diques, irrigação, canais, estradas, ferrovias, etc. Em suma,

a jornada coletiva tem essa maior produtividade, ou por ter elevado a potência mecânica do trabalho; ou por ter ampliado o espaço em que atua o trabalho; ou por ter reduzido este espaço em relação à escala de produção; ou por mobilizar muito trabalho no momento crítico; ou por despertar a emulação entre os indivíduos e animá-los, ou por imprimir às tarefas semelhantes de muitos o cunho da continuidade e da multiformidade; ou por realizar diversas operações ao mesmo tempo; ou por poupar os meios de produção em virtude do seu uso em comum; ou por emprestar ao trabalho individual o caráter de trabalho social médio. (*Idem*, 382).

A ideia geral, portanto, é que a força do homem isolado é mínima, mas as forças mínimas juntas geram uma força maior do que a soma dessas forças. A aglomeração no espaço é a condição para o aproveitamento pleno dessa potência criada no encontro das forças. É sempre bom lembrar que essa é uma ideia apresentada por Marx a partir de um ponto de vista de um operariado que só possui a força de trabalho em um contexto em que só é possível sobreviver vendendo essa força para um patrão¹⁴. O patrão, por conseguinte, deve concentrar uma grande quantidade de meios de produção para que a cooperação nesses termos seja possível, sendo que “a extensão da cooperação ou a escala da produção dependem da amplitude desta concentração” (*Ibid.*, 383).

Junto com o patrão aparece, em toda sua fúria, o tema do comando – o quarto e decisivo ponto de análise que se deve ter em mente para entender a cooperação capitalista:

Antes de tudo, o motivo que impele e o objetivo que determina o processo de produção capitalista [...] é a maior produção possível de mais-valia [*i. e.*, mais-valor], a maior exploração possível da força de trabalho. Com a quantidade dos trabalhadores simultaneamente empregados, cresce sua resistência e, com ela, necessariamente, a pressão do capital para dominar a resistência. [...] Se a direção capitalista é dúplice em seu conteúdo, em virtude da dupla natureza do processo de produção a dirigir que, ao mesmo tempo, é processo de trabalho social para produzir um produto e processo de produzir mais-valia – ela é, quanto à forma, despótica. (MARX, 2010, 384-5).

A cooperação simples continua sendo a forma predominante nos ramos em que o capital opera em grande escala sem que a maquinaria ou a divisão do trabalho desempenhem papel importante. Ela é a forma fundamental do modo de produção capitalista, pois constitui o germe de espécies mais desenvolvidas de cooperação e continua a existir ao lado delas.

¹⁴ A ambivalência de ideias como essa parece ser o que constitui a potência sensível das ideias em Marx. A dialética entre a potência sensível da cooperação, sem mediações, e o modo como ela é mediada pelo capital faz com que Marx apresente a cooperação como situada na origem do capitalismo. O conhecimento do processo histórico de resistência, como as greves, faz com que seja possível utilizar a mesma ideia como princípio da resistência ao capital.

Em termos de organização social, Moishe Postone (2014) chama atenção para o fato de que, no processo de cooperação, a alienação do trabalho ainda não é clara como será na manufatura, pois a força produtiva alienada ainda é constituída essencialmente pelos trabalhadores imediatamente envolvidos. Consequentemente, pode parecer que a transformação das forças produtivas em forças do capital seja apenas uma função da propriedade privada e, abolindo-a, seria possível possuir o conjunto da força social coletiva que eles constituem. Assim, “o caráter capitalista da produção aqui ainda parece extrínseco ao processo de trabalho” (POSTONE, 2014, p. 381). Portanto, o trabalhador empregado pelo capitalista ainda não parece ser parte intrínseca do sistema e, em virtude disso, há muitas possibilidades de resistência e revoltas.

O princípio da produção de mercadorias, assim como o do valor, já estavam dados para a cooperação simples, de modo que a gênese da necessidade de produção por meio do controle despótico já era, de certo modo, anunciada desde o princípio. A grande diferença do período em que vigorava a cooperação simples para o da manufatura é que, no primeiro, ainda não estava presente a submissão do trabalho ao capital (isto é, o patrão ainda não definia como seria feito o trabalho), o que começa a se delinear, em seus traços principais, com a manufatura (e será completada no período em que predomina a grande indústria).

Viu-se antes que a ideia de trabalhador médio proporcionada pela cooperação capitalista facilita certa concepção do aumento da produtividade do trabalho. Também se viu que a economia de meios possibilitada pelo compartilhamento de ferramentas e espaços comuns produz um efeito de barateamento da mercadoria final e da força de trabalho. O arranjo dos fatores de cooperação e a conseqüente complexificação do trabalho nas grandes oficinas (junto de outros fatores não mencionados aqui, para resumir) levam, para além da cooperação simples, à divisão do trabalho.

O que caracteriza a manufatura, então, segundo Postone (2014, p. 383), é o processo de trabalho ser baseado na divisão das operações do artesanato em: operações, trabalhadores e instrumentos de trabalho especializados – embora o ofício continue sendo a base. Segundo Marx (2010, p. 391-393), a manufatura se origina de dois modos: i) de um lado, surge da combinação de ofícios independentes diversos, que perdem sua independência e se tornam tão especializados que passam a constituir apenas operações parciais do processo de produção de uma única mercadoria; ii) de outro, tem sua origem na cooperação de artífices de determinado ofício, decompondo o ofício em suas diferentes operações particulares, isolando-

as e individualizando-as para tornar cada uma delas uma função exclusiva de um trabalhador especial. Marx lembra que

um artífice que executa, uma após a outra, as diversas operações parciais da produção de uma mercadoria é obrigado ora a mudar de lugar, ora a mudar de ferramenta. A passagem de uma operação para outra interrompe o fluxo de seu trabalho e forma, por assim dizer, lacunas em seu dia de trabalho. Essas lacunas somem quando executa, o dia inteiro, continuamente, uma única operação [...]. (MARX, 2010, p. 395).

Postone (2014, p. 348), sintetizando Marx (2010, p. 403-404), escreve que o princípio da redução do tempo de trabalho necessário (aumento do mais-valor relativo) foi conscientemente elaborado no início do período manufatureiro. O aumento da produtividade foi feito pela divisão do trabalho em partes, antes da introdução da máquina (o que, mais tarde, pela especialização das ferramentas necessárias a cada atividade, facilitou o surgimento da maquinaria¹⁵). Ambos os autores assumem que, no período manufatureiro, existia uma “máquina especial”: o trabalhador coletivo, formado por um número de trabalhadores individuais especializados, de modo que os trabalhadores individuais se tornam “órgãos” deste conjunto (trabalhador-órgão)¹⁶.

Foi visto anteriormente que na cooperação, para além da ideia de trabalho médio e da economia de meios, também há implicações sociais que levam a um necessário comando da produção. O mesmo acontece com a manufatura. Para Marx, “a manufatura produz realmente a virtuosidade do trabalhador mutilado” (*Ibid.*, p. 394); mais adiante, em outra passagem, ele diz que “a continuidade de um trabalho uniforme destrói o impulso e a expansão das forças anímicas, que se recuperam e se estimulam com a troca de atividade” (*Ibid.*, p. 396). Nesse tipo de organização, portanto, cada atividade parcelar do trabalhador mantém o caráter de um ofício manual, permanecendo ligado à força, à habilidade, à velocidade e à perícia de cada um dos trabalhadores. Isso mantém a produção ligada intrinsecamente ao trabalho humano, que, como vimos, é a única fonte de valor da mercadoria.

A manufatura pode ser caracterizada, portanto, como um mecanismo de produção cujas partes são seres humanos. A mercadoria deixa, assim, de ser produto individual de um artífice independente: a partir daí, cada um faz a mesma e única tarefa parcial para se tornar

¹⁵ Marx conta que, só em Birmingham, produziam-se umas quinhentas variedades de martelos, cada um destinado a um processo de produção particular, sendo que muitos deles eram utilizados em operações especializadas do mesmo processo. Assim, interpretando que esse modo de produzir ocorria em escala, ele afirma que esse período “simplifica, aperfeiçoa e diversifica as ferramentas, adaptando-as às funções exclusivas especiais do trabalhador parcial. Com isso, cria uma das condições materiais para a existência da maquinaria, que consiste numa combinação de instrumentos simples” (MARX, 2010, p. 396).

¹⁶ Para o qual Marx só encontra o ápice ao elaborar “A maquinaria e a indústria moderna”, no Capítulo XIII de *O Capital* (MARX, 2010).

produto social de um conjunto de artífices. Desta forma, as tarefas devem ser “destacadas umas das outras, justapostas no espaço, cada uma delas confiada a um artífice diferente e todas executadas ao mesmo tempo pelos trabalhadores cooperantes” (*Ibid.*, p. 392).

Se antes a necessidade de os trabalhadores venderem sua força de trabalho era baseada em sua falta de propriedade, no fato de não possuírem os meios de produção de mercadorias, agora se baseia na natureza técnica do processo de trabalho em si. De acordo com Marx, esta natureza “técnica” é intrinsecamente capitalista. (POSTONE, 2014, p. 385).

O objetivo principal da organização do trabalho na manufatura é a economia de tempo para o aumento da produtividade, fazendo do mais-valor relativo, pela primeira vez, motivo da produção. A regra de que o tempo de trabalho investido na mercadoria não deve exceder o tempo de trabalho socialmente necessário não é apenas imposta de fora pela ação da concorrência, agora ela é uma “lei técnica do próprio processo de produção” (POSTONE, 2014, p. 385-386; MARX, 1983, p. 461)¹⁷. Pela primeira vez, então, o processo de trabalho está “intrinsecamente relacionado ao capital, no sentido de que é materialmente moldado pelo processo de valorização” (POSTONE, 2014, p. 383).

Mas que é que estabelece a conexão entre os trabalhos independentes do criador, do curtidor e do sapateiro? O fato de os respectivos produtos serem mercadorias. E que é que caracteriza a divisão manufatureira do trabalho? Não produzir o trabalhador parcial nenhuma mercadoria. Só o produto coletivo dos trabalhadores parciais transforma-se em mercadorias. (MARX, 2010, p. 409-410).

O processo de trabalho, por ser tecido com o capital, apresenta-se ao trabalhador como comando despótico, pois se estrutura por considerações de produtividade e eficiência realizadas à custa da liberdade de criação e do poder de tomada de decisão dos indivíduos. Esse é precisamente o ponto de partida de Sérgio Ferro nas primeiras páginas de *O canteiro e o desenho* para analisar o trabalho no canteiro de obras: “convém resumir, para o que nos interessa neste momento, que é processo descontínuo, heterogêneo, heterônomo, no qual a totalização do trabalhador coletivo, sua raiz, vem inevitavelmente de fora, do lado do proprietário dos meios de produção” (FERRO, 1975/2006i, p. 106).

¹⁷ A frase não consta da edição d’*O Capital* de 2010.

3. Canteiro como manufatura

As duas manufaturas da construção / Manufatura serial ou orgânica? / Uma deformação monstruosa / O trabalho em pedaços / Embaixo, alguém respira / A função do mestre / A neutralidade técnica.

A forma produtiva particular que a hegemonia do valor assumiu no construir é (foi) a manufatura. (FERRO, 2003/2006a).

O trabalho manufatureiro é coletivo – mas, hoje, um coletivo que tem a cabeça fora dele. (*Idem*).

Nesta parte do texto se busca elucidar os termos utilizados por Sérgio Ferro para classificar o canteiro de obras como uma manufatura que tem suas peculiaridades: por vezes, trata-se de uma manufatura “serial”; em outras, de uma manufatura “heterogênea”. Tais transposições, feitas por Sérgio diretamente dos textos de Marx, fazem parte da publicação que veio à luz pela primeira vez em 1975, em *O canteiro e o desenho*, e foram revisadas entre 2002 e 2003, no texto “*Sobre o canteiro e o desenho*”.

Viu-se antes que a elaboração teórica sobre o conceito de mercadoria auxilia na compreensão dos conceitos de valor (valor de uso, valor de troca e mais-valor, em suas características de absoluto ou relativo) e de trabalho (assumindo características de trabalho concreto ou abstrato, necessário ou excedente, morto ou vivo – que serão desenvolvidos mais adiante), além das noções de trabalho social médio e de divisão do trabalho.

Dando um pequeno passo atrás para acompanhar a elaboração de Sérgio Ferro, comentou-se que o mais-valor auxilia no entendimento de como ocorre a exploração do trabalho no canteiro de obras. Também foi visto que a manufatura consiste no processo de exploração do trabalho moldado sobre a cooperação simples que, no entanto, recoloca-a sob as próprias condições (condições a que chama “técnicas”), isto é, sob a produção de mais-valor, que também produz os seus técnicos da exploração.

Agora parte-se deste ponto: a manufatura, para criar as próprias condições de cooperação, decompõe a atividade do artesão. Em *O canteiro e o desenho* (FERRO, 1975/2006i), seguindo o método de exposição da manufatura de Marx, Sérgio descreve uma sequência de trabalho em um canteiro desde que a areia e a pedra são descarregadas e

amontoadas pelos serventes até aparecerem, “por todos os lados, pintores, marceneiros, eletricitas, encanadores, etc., sempre rodeados por ajudantes e serventes”, sempre organizados em “equipes numerosas, separadas, especializadas, verticalizadas” (*Idem*, p. 112): a divisão do trabalho é avançada, e a hierarquia detalhada.

Segue-se à descrição desse cenário uma lista de ferramentas utilizadas por eles, complementada por observações sobre os equipamentos mais raros de serem encontrados, como betoneiras, elevadores, guinchos, vibradores, serras, etc. Há, ainda, produtos industrializados a que Sérgio denomina “materiais de base” (cimento, aço, isolantes, etc.), outros a que chama de “componentes” (equipamento elétrico, hidráulico, caixilharia, paredes ou lajes pré-fabricadas, etc.), além do “complemento instrumental” (guinchos, betoneiras, etc.), provenientes de outra forma de produção. Finalizando o enquadramento, “um mestre transmite as instruções, organiza a cooperação, fiscaliza, impede atrasos: é, também, feitor¹⁸” (*Ibid.*, p. 113).

Montando o cenário e descrevendo as operações, Sérgio parte diretamente para a afirmação de que o conjunto da produção, assim como cada etapa da obra, é dominado pela manufatura serial (*Ibid.*), conceito que define a produção do espaço mesmo sem ser o “mais avançado” técnica ou historicamente. Ou seja, no que toca à construção, para ele, não existe “indústria da construção”: como em qualquer outra, “a manufatura da construção, feita por equipes internamente hierarquizadas, provoca uma divisão avançada do trabalho – avançada como se diz de um estado patológico” (*Ibid.*, p. 114).

Marx, porém, não fala propriamente em manufatura “serial”, mas em manufatura “orgânica”. Para ele, a manufatura pode ser de dois tipos, que, como se viu, terão papel determinante na construção da explicação posterior a respeito da grande indústria. A manufatura, então, poderia ser dividida em: i) a manufatura heterogênea, quando o artigo se constitui pelo simples ajustamento mecânico de produtos parciais ou independentes e,

¹⁸ O feitor, também chamado encarregado, é alguém que foi cachimbo (liderança em sua equipe de carpinteiros, pedreiros, armadores, etc.) e depois assumiu liderança ampla, passando a comandar grande parte ou toda a obra. Ao que tudo indica, nessa passagem Sérgio utiliza o termo também se referindo ao homem de confiança do administrador na fazenda escravocrata do Brasil Império. Na fazenda do Império – talvez como no canteiro contemporâneo em relação aos trabalhadores hierarquizados como inferiores na pirâmide de responsabilidades –, o feitor “não era escolhido pelo seu grau de crueldade no trato com os escravos, mas por sua competência em desenvolver um código moral de castigos sem que a produção da fazenda fosse estagnada, ainda mais nos dias de ausência do senhor. Portanto, havia uma relação moral, em permanente tensão, é bem verdade, entre o administrador e o feitor, e entre o feitor e os escravos, entendidos como um grupo de trabalhadores e moradores da fazenda com relações sociais além das de trabalho” (COUCEIRO, 2003, p. 45).

portanto, possui um sistema disperso de produção; e ii) a manufatura orgânica, quando o produto deve sua forma a uma sequência de manipulações conexas (MARX, 2010, p. 397).

A manufatura heterogênea é identificada claramente por Sérgio na montagem de elementos pré-fabricados em canteiro, o que, de acordo com os autores aqui utilizados, não caracteriza industrialização. O que é mais importante, porém, é que a manufatura heterogênea é diferente da manufatura serial: é diferente empilhar tijolos ou montar painéis, malaxar o concreto no canteiro ou recebê-lo pronto, etc. (FERRO, 1975/2006i, p. 113). Assim, Sérgio afirma claramente o mesmo que Marx quando este descreve o funcionamento de uma manufatura de relógios em Nuremberg: na oficina de montagem dos relógios ocorre um simples ajuste das peças já fabricadas (MARX, 2010, p. 397-398); da mesma forma, na manufatura heterogênea da construção, a produção dispersa é ajustada no canteiro (FERRO, 1975/2006i, p. 113).

Cabe, no entanto, perguntar por que existe essa diferença na denominação quanto à manufatura serial e orgânica, já que a serial está, no texto original de Marx, subsumida na orgânica. Nesse sentido pode-se ver que Marx dá três exemplos de manufatura orgânica com uma ênfase clara: chamar atenção para aspectos diferentes de um encadeamento que transforma os diversos trabalhos parciais em órgãos e, por isso, reúne-os numa relação de dependência orgânica por, pelo menos, três motivos relacionados à divisão do trabalho.

O primeiro, a serialidade. Os produtos percorrem fases conexas, uma sequência de processos gradativos, a exemplo da manufatura de agulhas, em que o arame passava pelas mãos de 72 trabalhadores parciais, cada um realizando uma operação específica. Assim, combinam-se ofícios dispersos num mesmo espaço, reduzindo o tempo de produção. Marx ressalta que ainda se perde muito tempo no transporte de uma mão a outra, de um processo a outro e, por isso, cada uma das 72 atividades deve estar concentrada o mais próximo possível uma das outras, evitando ao máximo as interrupções. Assim se reduz o efeito de demora da serialidade, pois todas as 72 atividades eram feitas ao mesmo tempo pelo trabalhador coletivo, no mesmo espaço (MARX, 2010, p. 399).

O segundo, a proporção. Nesse exemplo, Marx chama atenção para o fato de que operações diferentes precisam de tempos desiguais e fornecem quantidades desiguais de produtos parciais. Por isso, são necessárias quantidades diferentes de trabalhadores em grupos para que o fluxo de trabalho se dê sem perdas, como no caso de uma manufatura de tipos de imprensa, onde são necessários quatro fundidores (cada um funde 2.000 tipos por hora) e dois quebradores (cada um destaca 4.000 por hora) para um polidor (que poli 8.000

por hora). Cria-se, assim, pela experiência, uma relação proporcional fixa para o tamanho dos órgãos, isto é, para cada função particular. A partir daí, só se pode ampliar a atividade com múltiplos desses números. Além disso, para aumentar o número, é necessária uma relação numérica que faça valer a pena a atividade de superintendência, de transporte dos produtos parciais, etc. (*Idem*, p. 401).

O terceiro, a interdependência. Ao falar da manufatura das garrafas de vidro, Marx chama atenção para o fato de que o trabalho do próprio grupo pode ser heterogêneo. Na fabricação de garrafas de vidro, existiam três fases diversas: primeiramente alguém deve preparar a composição misturando areia, cal, etc., e fundir uma massa líquida; depois deve-se manipular essa massa (o encarregado de fazer a garrafa, o soprador, um apanhador, um carregador e um arrumador); e, na fase final, outros devem afastar as garrafas dos fornos, selecionar, acondicionar, etc. Cada um dos fornos, com seus quatro ou seis grupos, constitui uma vidraria e a estruturação de cada grupo se fundamenta diretamente na divisão do trabalho. O que liga seus trabalhos continua sendo a cooperação simples, que utiliza meios de produção compartilhados para aumentar o mais-valor. O mais importante nesse exemplo é que os trabalhadores só podem atuar unidos: faltando um dos órgãos, o organismo fica paralisado (*Ibid.*, p. 401-402).

Da nomenclatura utilizada por Sérgio (manufatura serial), pode-se entender, portanto, que ele associa o trabalho no canteiro de obras mais ao exemplo dos agulheiros (primeiro exemplo de Marx) do que aos outros. A diferença da produção de agulhas para a produção no canteiro de obras parece ser, em termos genéricos, apenas uma: “na produção do espaço, a manufatura é móvel, não seus produtos” (FERRO, 1975/2006i, p. 113). Em suma, parece que a descrição do primeiro exemplo retrata o trabalho no canteiro, mas não são as agulhas que mudam de mão em mão até estarem prontas, são as equipes de trabalho que se sucedem no mesmo espaço até finalizarem o trabalho prescrito. A construção, portanto, é uma manufatura peculiar:

O ideal sempre aspirado pela manufatura da construção é o da unidade do serviço e da separação cuidadosa das equipes. Os desencontros sem conta, perceptíveis em quase todos os canteiros, têm origem, em parte, nessa tendência ao ilhamento dos vários passos que o compõem: os colocadores de portas e peças que deterioram o revestimento, o qual, por sua vez, bloqueia as esperas deixadas por eletricitistas e encanadores, os quais são obrigados a reabrir as paredes erguidas pelos pedreiros [...]. (FERRO, 1975/2006i, p. 115).

No canteiro, em vez de o processo ser acelerado pela simultaneidade de todas as etapas de produção, diminuindo o tempo de transporte de uma mão a outra, a diminuição do

tempo se dá pela pressão de uma equipe especializada sobre a outra: aqui elas se espremem não mais só no espaço, mas no tempo e, supervisionadas pelo mestre, encontram meios pouco ortodoxos de acelerar o trabalho. A serialidade no canteiro, ao contrário da fábrica de agulhas, não vem acompanhada de simultaneidade.

No canteiro, cada etapa deve ser executada de uma só vez e pressupõe outra anterior acabada: a simultaneidade raramente é permitida (salvo se a intenção da simultaneidade é acelerar a sucessão – é comum, por exemplo, fazer intervir uma equipe antes que a outra tenha esgotado seu tempo previsto e, portanto, sua tarefa. Assim a segunda é apressada pela primeira, cujo tempo, também contado, já corre. Dupla vantagem: redução do tempo global e criação de hostilidade entre equipes.). (*Idem*).

Apesar de a ideia de serialidade ser uma boa síntese sobre a organização do trabalho no canteiro, pode-se entender que este ainda poderia ser tratado diretamente como manufatura orgânica, com algumas ressalvas. Isso ocorre porque, para além da serialidade, as noções de proporção e interdependência poderiam ser trazidas para perto do que acontece numa obra e adaptadas sem prejuízo ao original em várias situações que, mesmo que não pareçam centrais à primeira vista, certamente se tornam férteis para analisar situações em que varia a intensidade do comando e de seu possível estilhaçamento (ideia desenvolvida nos próximos capítulos).

Por outro lado, isso também aumentaria diversidade de análises possíveis, pois proporcionaria ver mais nuances a partir do próprio Marx: o que significa dizer que o canteiro de obras é uma manufatura orgânica moldada pela exploração do trabalho? No que consiste a especificidade da exploração sob esse regime? A partir daqui, aborda-se o núcleo da crítica de Sérgio ao modo de produção arquitetural para que, no Capítulo III, seja possível reconhecer algumas propostas dela decorrentes.

Tomando o processo constitutivo da manufatura sob essa luz, é preciso ter presente que o número de trabalhadores que cada capitalista tem que empregar é prescrito pela divisão do trabalho. No organismo coletivo de produção, o trabalhador é submetido ao comando, à disciplina e a uma graduação hierárquica. A manufatura, enfim, molda o processo de trabalho de modo que

se apodera da força individual de trabalho em suas raízes. Deforma o trabalhador monstruosamente, levando-o, artificialmente, a desenvolver uma habilidade parcial, à custa da repressão de um mundo de instintos e capacidades produtivas [...]. Não só o trabalho é dividido e suas diferentes frações são distribuídas entre os indivíduos, mas o próprio indivíduo é mutilado e transformado no aparelho automático de um trabalho parcial [...]. (MARX, 2010, p. 415).

Para Marx, no sistema de cooperação simples, se o trabalhador vendia sua força de trabalho porque não tinha os meios materiais para a produção de mercadorias, na manufatura o faz porque sua força de trabalho só é útil se for vendida. Incapacitado de fazer um trabalho parecido com o trabalho manufatureiro de forma independente, ele só consegue trabalhar como acessório da oficina do capitalista, de modo que “o enriquecimento do trabalhador coletivo e, por isso, do capital em forças produtivas sociais, realiza-se à custa do empobrecimento do trabalhador em forças produtivas individuais” (*Idem*, p. 416-417).

Se o canteiro pode ser caracterizado, em termos, como uma manufatura orgânica, é porque ele consiste em uma máquina composta de trabalhadores individuais, que são organizados em uma série de microrregimes literalmente nômades de exploração do trabalho (equipes), que funciona mudando constantemente tudo de lugar, num processo técnico e não reflexivo que se repete em vários níveis. Ferro (1975/2006i) escreve, a partir do ponto de vista do canteiro, algumas passagens que mostram a força necessária para estabelecer tal caráter mecânico do trabalho. Para ele, a sucessão, o isolamento dos processos particulares e a especialização dos estágios necessários ao funcionamento disciplinar da força de trabalho revelam as necessidades ocultas pelos tapumes: a violência é necessária à disciplina e, portanto, o trabalhador deve colocar seu corpo individual à disposição dela, de modo que o corpo do trabalhador coletivo é produzido num regime disciplinar¹⁹. O trabalho no canteiro capitalista necessita obrigatoriamente impor um ritmo e uma cadência sobredeterminados pela produtividade. Para Sérgio, o processo de trabalho no canteiro é

objeto à procura de corpo, o modo e a cadência de sua incorporação são dados como que celestes, despejados das alturas dos artistas, dos proprietários, dos sábios. Como barra, interpõem-se entre operário e operário, entre equipe e equipe, entre sujeito e sua força de trabalho. (*Idem*, p. 117).

E continua a seguir:

A desagregação, exigida pelo comando, de toda organicidade na base (organicidade que suporia responsabilidade autônoma) reduz a cacos estranhos uns aos outros os momentos de trabalho, cujo princípio, contraditoriamente, é subjetivo. (*Ibid.*).

O trabalho objetivo de organização da construção deve estar relacionado a um processo de subjetivação muito específico: o da produção do trabalhador. Isso não é um modo

¹⁹ Leem-se, em Marx, passagens como: “para todo período manufatureiro estendem-se queixas sobre a falta de disciplina do trabalhador” e “uma vez que a habilidade manual constituía o fundamento da manufatura e que o mecanismo que ela operava não possuía nenhuma estrutura material independente dos trabalhadores, lutava o capital constantemente contra a insubordinação do trabalhador” (MARX, 2010, p. 423).

novo de ver a produção. Marx já se colocava desta forma, inclusive recuperando passagens de autores como A. Ferguson, J. D. Tuckett e Adam Smith, para quem lampejos de consciência – como a ideia de que vida de trabalho corrompe o desejo, destrói a energia do corpo e torna as pessoas incapazes de agir com vigor em qualquer outra tarefa que não seja aquela para a qual foram adestradas – poderiam ser encontradas sintetizadas em frases como “ignorância como mãe da indústria e da superstição” (MARX, 2010, p. 416). É especialmente lúcida uma citação de Adam Smith feita por Marx, que prova que os liberais já tinham noção de que a divisão capitalista do trabalho é fonte de embrutecimento:

A compreensão da maior parte das pessoas, diz Adam Smith, se forma necessariamente através de suas ocupações ordinárias. Um homem que despende toda sua vida na execução de algumas operações simples [...] não tem oportunidade de exercitar sua inteligência. [...] Geralmente ele se torna tão estúpido e ignorante quanto se pode tornar uma criatura humana. (SMITH *apud* MARX, 2010, p. 417)

No entanto, na construção, como em qualquer outra manufatura, “os trabalhadores continuam a usar as ferramentas e não o contrário” (POSTONE, 2014, p. 389). Como ainda não são as máquinas-ferramentas que usam os trabalhadores (como é característica da indústria²⁰), são possíveis processos de subjetivação que, do ponto de vista da produção capitalista, precisam estar colocados na medida certa. Isso quer dizer que as disposições características da submissão apenas formal do trabalho (que constituem o trabalhador individual e coletivo) não devem ser destruídas, mas também não devem estar no comando das atitudes do trabalhador.

Sobre esse ponto, deve-se destacar a inspirada seção de *O canteiro e o desenho* que Sérgio denomina *A mão*. Nas palavras de Sérgio, “as valas, os buracos, a lama e a terra remexida agressivamente evocam sensações difusas e divergentes de rancor e memória. Descobrir como desenterrar raízes ou mortos” (FERRO, 1975/2006i, p. 144). As sensações difusas trazidas pela terra escavada poderiam derivar do fato de que, no início de cada obra a experiência antevê os mortos: eles finalmente estarão escondidos por toda parte quando as diversas camadas do trabalho manufatureiro estiverem imobilizadas sob da aparente ordem do objeto arquitetônico. Ao fim, tudo estará executado como prescrito – isto é, tudo estará morto e enterrado (conforme o plano) no momento em que se conseguir transformar toda a agitação visível dos trabalhadores manuais em trabalho morto. Finalmente, junto com eles, sumirão seus rastros. Remexer os estratos e encontrar raízes ou mortos seria achar os rastros

²⁰ Ver as primeiras páginas do Capítulo XIII de *O capital*, nas quais Marx constrói o conceito de máquina-ferramenta.

de outros tempos, o que poderia ter efeito inquietante para quem é sistematicamente apagado nessas estratificações.

Aqui pode-se começar a delinear um segundo ponto de valor inaugural na obra de Sérgio Ferro. Um ponto gerador de questões muito diferentes das derivações da classificação marxiana da manufatura e sua transposição ao canteiro é criado quando ele consegue desenterrar das profundezas dos estratos terrestres as paixões tristes que dominam o trabalho manufatureiro. É nesse sentido que, a partir de Sérgio, se verifica algo novo na literatura acerca do canteiro de obras contemporâneo: “no interior do autômato a que uma ambígua literatura reduz o operário da construção, (...), alguém respira” (*Idem*).

(Cedo no canteiro – antes do horário contabilizado –, a distribuição de tarefas. A um qualquer cabe, suponhamos, a execução de um muro: dimensões, posições, técnica predeterminados. Reunidas as condições de trabalho – argamassa, tijolos, fios, prumo, pá, colher, desempenadeira, etc. –, começa a operação. Esquemas motores elementares: prensão, rotação, levantar, espalhar, recolher, etc. Nos gestos a sabedoria de um caminho já muito trilhado. A monotonia rapidamente já não exige mais que atenção senãoide. Na mão a viscosidade da argamassa, a resistência quebradiça do tijolo, o arranhar dos grãos de areia; no ouvido os sons ambíguos ásperos-molhados, as batidas para o ajustamento; no corpo, os movimentos repetidos, quase rítmicos, as variações de peso, a gesticulação conhecida. Pouco a pouco, algum prazer transferido, uma “perversão” escapa furtiva, calor de reencontro. A distância das representações deixa adormecida a cesura, pensa em outra coisa. Pelo braço entram vibrações mudas: nenhuma palavra tenta ainda dar conta de uma perda que instala nomeando. Logo há transbordamento, excesso, luxúria descabida. De tempo em tempo, o recuo para apreciação, a correção; a cabeça se inclina olhando, em aconchego de repouso grato pelo acerto: o objeto de prazer tem alguma coisa de corpo próprio. Por baixo da casca lúdica, de longe, sobem cantigas de infância ou uma frase associada...). (*Ibid.*, p. 148).

Eis que, sob a massa informe do trabalhador coletivo e do trabalho médio, existem vestígios de alguém que vive, cuja mão atrai presenças latentes que reavivam seu desejo de criação por ocasião de cada oportunidade de trabalho heterônimo. Mas, se a liberação dessa energia o aproxima da anarquia, ou seja, “solta o operário construtor para as delícias oceânicas do caos” (*Ibid.*, p. 147), é para logo capturá-lo enriquecido e desprevenido.

([...] No fim do dia, o mestre faz ponto azedo e balanço: se apropria sem mais (obrigado, Rô). Alguma coisa se foi, vai saber o quê. No dia seguinte, tanto melhor se os cantos forem de guerra, comentando o gosto da perda: as pulsões agressivas podem ser mais produtivas. Se o assobio ensolarado suceder a cara amarrada, talvez o muro avance mais depressa. O mestre grunhe. No corpo mal alimentado, o cansaço, a mão queimada pelo cimento, o pulmão ressecado em anúncio de silicose, ganham consideração quase terna: são os sinais presentes únicos do perdido. Mas, mesmo assim, nalgum ponto do dia, o atrito da pá contra uma junta, ou um tijolo bem aninhado, ou o jeito desavergonhado da argamassa se entumecer sob as

batidas nalgum ponto do dia, é seguro, alguma coisa fez sinal, talvez volte amanhã.). (*Ibid.*).

Aparece, então, a figura do mestre de obras – a quem Sérgio (nem tão metaforicamente, como já se viu) qualifica como “feitor” no início do texto. Todos os dias o mestre anota, de manhã e de tarde, as horas de trabalho efetuadas, atrasos, ausências, produtividades, prêmios, etc. As normas atreladas ao pagamento do salário provocam a insegurança indispensável para o bom funcionamento do regime. O trabalhador é chamado à produção em função de uma hora abstrata, mas deve uma hora qualificada e concreta, igual a cada um dos trabalhadores que constituem o trabalhador coletivo da manufatura. No entanto, ao se percorrer o processo de montagem de um canteiro, não se localizará o momento de acordo coletivo que faz possível a cooperação. É que, justamente, ele não acontece, pois “a totalização do trabalhador coletivo é função particular, função do mestre” (*Ibid.*, p. 116).

Também é o mestre que cria o momento e o jogo administrado de sucessão e de disputa entre equipes para fazer sumir os “poros” da produção. Para desenvolver esse argumento, Sérgio retoma um esquema de G. Pastrand, no qual cinco operários fazem uma concretagem. A base de tudo é que, ao fim da execução do planejamento, não deve haver nenhum espaço para a compreensão, para a crítica e, muito menos, para alguma revolta. Como o tempo não tolera nenhum movimento inútil, o corpo deve ser enquadrado com censura repressora, para que os movimentos se mantenham no horizonte da produtividade (*Ibid.*, p. 118-121). Assim, se os poros, espremidos pelo ritmo, desarranjam, os programadores devem continuar a tentar tapá-los com a cooperação do mestre que, se “por deslize de compreensão, ensaiar benevolência, os planos, orçamentos e cronogramas o denunciarão por seu desvio” (*Ibid.*, p. 120): “para o crescimento do ‘rendimento’, da mais-valia relativa, os poros devem ser ocupados, o separado adensado” (*Ibid.*, p. 137).

O mestre é responsável por estar atento tanto às equipes que devem se suceder no tempo, quanto à proporção de trabalhadores que são requeridos em cada atividade e à interdependência dos trabalhos, que só funcionam na sucessão correta. A manufatura orgânica, aqui, também mostra toda sua normatividade, utilizando-se da serialidade da produção de agulhas, da proporcionalidade da tipografia e da interdependência da produção de garrafas de vidro, como na descrição das formas de manufatura do texto de Marx.

No entanto, apesar de ser a autoridade num canteiro, o mestre é elo secundário na cadeia de exercício do poder, pois é o leitor dos planos. Num balanço sobre o que seria possível dizer a partir de seu ponto de vista, Sérgio afirma que o canteiro é heterônomo, isto é,

sua determinação vem de “fora”. O objeto a construir, o modo de fazer e a distribuição do tempo-espaço são impostos. Sérgio procede a um balanço dessa questão em vários pontos, dos quais é pinçada, aqui, uma questão em especial: a ideia de neutralidade técnica. Toda a ordem do canteiro depende, em grande medida, de sua aceitação.

A organização do trabalho, em geral, se esconde sob a aparência da neutralidade técnica no processo de produção. Mas, no canteiro e do projeto ao posto de trabalho, é difícil fazer-se aceitar diferente do que é: violência que é condição para reprodução aumentada do capital. (*Ibid.*, p. 141).

Como se viu no tópico anterior, quando o processo de cooperação simples (por única condição de ser empregado do mesmo capitalista) se torna manufatura, o que antes era saber do artesão agora será decomposto e reapresentado ao trabalhador como técnica de produção. Ou seja, a partir da manufatura (processo moldado pela produtividade capitalista e não pela organização autônoma do trabalhador), a produção adquire caráter técnico. A técnica, então, na modernidade, adquire um viés de técnica de exploração e de submissão, o que não parece nada neutro de muitos pontos de vista.

No entanto, a não submissão real do trabalhador no canteiro faz com que o processo de subjetivação da obediência não se complete (ele nunca acaba de se submeter); sua mão resiste ao produzir a obra e a si mesmo de uma só vez. O núcleo da produção ainda depende em larga medida do *savoir-faire* (saber fazer) operário. Aí o exercício da autoridade, algo que pode ocasionalmente parecer detalhe da organização do trabalho, aparece no canteiro como força constitutiva, cujo objetivo é evitar qualquer modificação do desenho. A autoridade técnica munida do conjunto de desenhos expressa em formas, funções, materiais, etc., antes de qualquer outra, é fundamental para revestir uma obra de uma aura alienante protetora e para forçar ao extremo o despotismo da direção no regime de comando (FERRO, 2003/2006a, p. 381).

CAPÍTULO II

Canteiro, desenho e projeto

No Capítulo I, introduziu-se uma necessidade de atenção especial ao modo de produção manufatureiro, cujo aparecimento histórico tem efeitos radicais na maneira como se produz a riqueza. No presente trabalho, o debate se desenvolve, especialmente, no contexto da manufatura orgânica, cujas características descritivas e conceituais são adaptáveis à maioria de todos os canteiros que hoje funcionam no planeta. No que toca a regimes mistos entre manufatura e indústria, o conceito de manufatura heterogênea cumpre o papel de trazer ao debate as tentativas quase sempre frustradas de industrializar o canteiro de obras.

Dando continuidade à “decifragem” dos textos de Sérgio Ferro, utilizam-se basicamente os mesmos autores de apoio do Capítulo I, buscando abrir parcialmente algumas novas janelas na teoria apresentada até aqui para receber contribuições de outras matrizes teóricas (tendência que se confirma no Capítulo III, quando a proposta é estudar as noções de poética presentes em sua obra, para ampliá-las).

O Capítulo II parte da premissa de que mudanças no regime de organização do canteiro de obras trazem consequências radicais para o modo como se desenha – e, muito além disso, para o ofício de arquitetura. Aqui se busca consolidar a ideia de que é necessário mudar o modo como se organiza o canteiro de obras para que se possa utilizar o projeto como um acontecimento mobilizador, fiado de microacontecimentos, ou seja, um tempo-espaco no qual se tenha realmente possibilidades de criar algo coletivamente – e não apenas como repetição vazia dos pressupostos possíveis, na esteira do que Sérgio (citando Mauss) chama de “forma de tipo zero” – ou seja, como o mais belo e melhor acabado jogo de volumes, associado a democráticos processos “participativos” e “criativos”, fundamentados na mais crua opressão de classe.

Para além dessa ideia central, neste capítulo existem duas contribuições básicas que se devem levar para o restante do trabalho. A primeira é que, talvez por conta de seu trabalho com a pintura, Sérgio escreve com uma sensibilidade epidérmica quando evidencia que, por debaixo da couraça do corpo produtivo ou do trabalhador coletivo, existe alguém que respira – ainda que com dificuldade pelo peso da opressão. Há indícios, por isso, de que a incorporação do que Sérgio, na esteira de Marx, define como “comando despótico” no processo de subjetivação do trabalhador coletivo – precondição de existência do canteiro contemporâneo – não pode ser desmontado dentro de uma discussão que se atenha a algum tipo de “economicismo”, mas sim por meio de uma discussão que fique próxima da ideia de gradativa reorganização da produção da vida por meio da desmontagem da produção de valor.

A segunda questão que se deve manter em mente a partir daqui é que, numa teoria sensível ao campo de forças real (ou seja, às estratégias que poderiam possibilitar alguma mudança no canteiro), é necessário voltar-se para uma parte pouco desenvolvida da teoria marxiana: a reorientação do saber fazer (como utilizado por Sérgio Ferro) a partir de uma estratégia do “trabalho vivo”, isto é, do trabalhador como energia viva e autonomizante de transformação do mundo. Então, em tempos-espacos locais, seria possível ocorrer um processo de superação da crítica da manufatura, fazendo aparecer o tema da constituição do trabalhador coletivo (ou seu engendramento enquanto “potência”: afinal, o que pode o trabalhador coletivo?). Essa nova abordagem parece necessitar de um viés mais “polifônico” do que a apresentada por Sérgio, especialmente para que se eliminem algumas suspeitas de economicismo que podem envolver a questão do projeto, do canteiro ou do desenho.

Este capítulo, por isso, consiste num percurso explicativo da relação entre canteiro, desenho e projeto, que toma como base *O canteiro e o desenho*, de 1975, tendo em vista que são evidentes suas reverberações em praticamente todos os textos posteriores de Sérgio Ferro. Em pelo menos três gerações de arquitetos houveram vendavais causados por esse texto, o que tem tornado, para alguns, cada vez mais claro que o desenho separado do canteiro consiste em privilégio na tomada de decisão dentro de uma cadeia de comando e exploração. Este capítulo tem por objetivo, por isso, para além de apresentar tal relação, identificar zonas de relação não coercitivas e de construção de *livres-necessidades*, com o objetivo de puxar linhas para a construção do que se denomina, daqui em diante, *projeto aberto*.

4. Canteiro versus desenho

Uma divisão peculiar do trabalho / O anedotário de Vasari / Os cinco pontos do desenho separado / Desenho como correlato do valor / “Forma de tipo zero”: representação, totalidade e fetiche.

A função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida (em condições não marginais). (FERRO, 1975/2006i).

Fundamentalmente, o desenho é instrumento de quem não espera participação lúcida do operário – mesmo se o canteiro não a dispensa. (*Idem*).

O desenho é um componente da direção despótica. (FERRO, 2003/2006a).

Até aqui se viu uma série de elaborações teóricas e conceituais que foram trazidas do canteiro de obras ao desenho. O intuito desse percurso prévio foi, primeiramente, elucidar os principais elementos para ler Sérgio Ferro a partir de uma base conceitual mais clara. Na sequência, buscou-se colocar tal percurso de um modo que tornasse evidente uma questão muito específica: é eticamente inviável manter uma atividade de elaboração intelectual (o desenho) que não mire com olhar, pelo menos crítico (é o mínimo que se pode esperar), o cenário de violência do trabalho manual, que se mantém muito pouco alterado em séculos.

O primeiro ponto, portanto, é elucidar as razões da divisão do trabalho entre canteiro e desenho. A economia política nasce no período em que vigorava a manufatura, antes da indústria. Utilizando-se os instrumentos conceituais criados por Marx, pode-se observar que o trabalho manufatureiro, do ponto de vista da sua divisão, foi engendrado dentro dos objetivos da extração de mais-valor relativo – ou seja, produzir mais mercadorias em menos tempo com uma quantidade de trabalho fixa (MARX, 2010, p. 420-421). Entendendo que Marx (assim como Postone) concebe a divisão do trabalho a partir da composição do trabalhador coletivo, seria possível dizer que tal força, nessa época, nasce com características direcionadas para os fins do capital.

A história manufatura mostra como uma divisão peculiar do trabalho, criada através de tentativas e experiências e, de certo modo, sem haver controle consciente, pode atingir em poucas semanas formas de trabalho que duram longos períodos, às vezes séculos. (MARX,

2010, p. 419). Do ponto de vista da organização do trabalho, seria possível dizer que a história da arquitetura localiza certo evento como ponto inaugural do período manufatureiro nos canteiros de obra, período que se estende, com algumas variações, até nossos dias.

O projeto de Filippo di Brunelleschi para a cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore é reconhecido por grande parte dos historiadores da arquitetura como acontecimento que dá origem ao modo da atividade produtiva da construção em nosso tempo. Construída em celebração à derrota dos “unhas azuis”^{21; 22}, foi concluída em 1436.

Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Robert Klein, Nicolaus Prevsner, Pierre Francastel, Erwin Panofski, Antony Blunt, quase todos os historiadores de 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 da fonte comum de todos, Vasari, dele se ocupar longamente. Ocultação de hábito. (FERRO, 1975/2006i, p. 193).

Apesar de suas falhas, o livro de Vasari (1998) é uma das poucas fontes para compreender as mudanças que ocorreram no canteiro de obras no século XV. Suas fontes principais são histórias contadas por seus biografados, para as quais não são utilizados registros documentais de nenhum tipo. Sérgio, por conta da atmosfera de exaltação da “vida dos grandes arquitetos, escultores e pintores”, qualifica sua obra mais como um anedotário: “[...] no seu entusiasmo por Brunelleschi, [Vasari] conta anedotas que propõe imitação a seus leitores” (FERRO, 1975/2006i, p. 193). Algumas dessas histórias, no entanto, têm a capacidade de situar o desenho da cúpula dessa catedral como elemento de dominação do canteiro de obras pela primeira vez na história, além de trazer elementos de representação – a perspectiva, em especial – como elementos necessariamente ligados a essa dominação.

A perspectiva [...]. 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 [...]. Para provar sua eficácia nessa função, Brunelleschi não hesita, por exemplo, em simular doença, fazendo o detestado Ghiberti perder a direção da obra por desconhecer as manhas de

²¹ Sérgio avalia que esse ponto é mais simbólico do que o próprio projeto da cúpula de Brunelleschi na mudança de época: a igreja foi concebida como monumento comemorativo da derrota dos *compi* e dos “unhas azuis”, uma revolta contra fabricantes de tecidos em Florença. Os “unhas azuis” compunham uma das equipes de fabricação de tecidos: passavam o dia mergulhados num líquido azul infecto. Revoltam-se pedindo melhorias, perdem a batalha e voltam ao mergulho na *Arte dela Lana*, que financiou a construção da cúpula. Segundo Sérgio, de lá pra cá são 600 anos de repetições mais ou menos literais desse esquema, sendo uma das mais vergonhosas a construção da igreja Sacre Coeur, em comemoração à derrota sangrenta da Comuna de Paris (FERRO *apud* BUZZAR, 2019, p. 21).

²² Sérgio dá outra versão sobre essa origem no *Em vez de prefácio*, no livro de Miguel Buzzar sobre Rodrigo Lefèvre, no qual reconstitui resumidamente uma arqueologia das lutas nos canteiros e delimita um período de transição que durou entre os séculos XII e XIV, colocando, então, o ponto origem verificável da divisão entre trabalho material e imaterial há aproximados 800 anos (*Idem*).

seu desenho. A perspectiva entra na arquitetura e, imediatamente, se põe em guerra. (*Idem*).

Brunelleschi, além de se mostrar astuto com o comando da obra, também tem suas manhas para evitar rebeldias operárias: “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” (*Ibid.*, p. 194). Ou ainda, já aprendendo a espremer os “poros” do tempo de trabalho, “instala no alto da cúpula uma cantina (‘fordizada’ na acepção de Gramsci), evitando que os operários desçam para comer, beber, se reunir e conversar (conhecemos a meta: a mais-valia relativa)” (*Ibid.*).

Sérgio, tomando sob um ponto de vista diverso o trabalho dos historiadores da arte antes citados, marca nesse ponto uma possível origem do “desenho separado” – sintetizado por Pedro Arantes como “sistema de informação e de transmissão de ordens exterior que se sobrepõe aos trabalhadores no canteiro de obras”. (ARANTES, 2010, p. 101)²³.

É importante analisar mais atentamente os argumentos de Sérgio, organizados em alguns pontos específicos. Primeiramente, durante o período romântico do primeiro gótico, no século XIII, o arquiteto era considerado, grosso modo, como um dos principais operários. Paulo Bicca, lembrando as palavras de John Ruskin, argumenta que

um dos grandes méritos do gótico, em oposição a um dos maiores deméritos do Renascimento e de todo o Classicismo, é que a participação coletiva e criativa de todos se dava como condição necessária à própria realização da arquitetura. Nessa produção gótica, (...), o direito à palavra era concedido inclusive àqueles que gaguejavam. Ou seja, (...), mesmo aqueles que não são capazes de se expressar da maneira mais pura do ponto de vista da retórica e da gramática, têm direito à palavra na produção da arquitetura gótica, na qual se reconhecia em cada um o que de humano trazia consigo. E, portanto, diz Ruskin, essa arquitetura era expressão de tudo aquilo que o trabalho humano, nas suas mais imperfeitas formas de manifestação, tinha a contribuir para a produção daquela obra coletiva, cuja maior grandeza talvez fosse justamente o fato de ela ser fruto desse trabalho coletivo, e não do gênio. (BICCA, 2006).

O desenvolvimento do gótico acarreta, porém, uma “complicação” das tarefas e sua consequente especialização. O operário, que antes podia tanto fazer uma parede de pedra quanto os frisos ou capitéis historiados, precisou especializar-se no talho ou na escultura, por exemplo (FERRO, 2003/2006a, p. 331-332). Isso aconteceu, na acepção de Sérgio, porque o

²³ A noção de desenho separado foi largamente desenvolvida por ele em dois momentos: primeiro em seu *O canteiro e o desenho* (FERRO, 1975/2006i), depois em uma revisão desse texto, *Sobre “o canteiro e o desenho”* (FERRO, 2003/2006a).

arquiteto começou a dedicar um tempo maior ao desenho, gerando, ele mesmo, mais complicações:

Ora, no início do século XIII, muitas das grandes catedrais, complexas e maravilhosas, já estavam construídas. Podemos pensar, então, que a complicação crescente do gótico, a divisão e a especialização das tarefas [...] devem ser associadas à “multiplicação dos desenhos”. (*Idem*, p. 332).

Em segundo lugar, a profusão de desenhos, sua complexificação e refinamento bastaram para levar o arquiteto para fora do perímetro de circunscrição dos tapumes e para que realidades mudassem. O canteiro “perde seu fim em si”: agora se dirige a um lado de fora, o pensamento que o guia não é seu. Sérgio lembra que o desenho da fachada da catedral de Estrasburgo, exposta no Louvre, possui um detalhamento riquíssimo, com centenas de pequenos braços de metal que fixam colunatas. Mas tal detalhamento é contrário à lógica dos materiais utilizados, fazendo com que a fachada tenha que ser constantemente restaurada. Nesse caso, “o saber fazer dos trabalhadores de pedra – se tivessem direito à palavra – teria afastado o abuso do desenho” (FERRO, 2003/2006a, p. 332-333).

Um terceiro ponto importante diz respeito à inexorável debandada do arquiteto de dentro do canteiro ainda durante o período do *Flamboyant* (gótico tardio) que ocorreu por pressão econômica: entre os séculos XI e XII, aconteceu aquilo que os historiadores chamam de “um ‘renascimento’ no comércio do Mediterrâneo sul” (HUBERMAN, 1973, p. 30), marcado pelo aumento da urbanização e pela criação das universidades. Sérgio, a partir da leitura de dois historiadores (Pirene e Le Goff), fala desse período como uma espécie de “*new deal medieval*”, no qual massas consideráveis de dinheiro começavam a se acumular e, aproveitando o êxodo rural, podiam começar a servir nas oficinas ao capital comercial (e, logo depois, ao capital manufatureiro). Esses acúmulos de recursos se davam

entre alguns mestres de obras que, além dos artesãos e dos aprendizes, exploravam os recém-chegados em fuga do estreito mundo feudal e em busca de “liberdade” urbana, ou entre comerciantes que tiravam proveito do desenvolvimento provocado por essas atividades (os operários comiam, moravam, vestiam-se, etc.). (*Idem*).

Outro ponto que merece destaque é o fato de os historiadores fazerem uma justificativa sistêmica sobre a magnitude das catedrais do período entre os séculos XII e XIII, atribuindo sua forma à influência discursiva da escolástica das universidades e a certa acepção religiosa, aliado ao fato de que, para a grande maioria analfabeta e cristã, as catedrais eram os locais da vida oralizada, da educação básica, da catequização e de inúmeras atividades comunitárias, como argumentam longamente Le Goff (2005, p. 49-153) e Pirenne (1989).

Sérgio sugere, sem negar tais afirmativas, que o fato de as catedrais serem desproporcionalmente grandes para as pequenas cidades medievais não seguia tanto o tamanho da fé, mas, em boa parte, seu tamanho era resultado do lucro que davam na construção (FERRO, 2003/2006a, p. 333). Já nesse período, os construtores começam a perceber que a atividade era extremamente lucrativa e que, pagando menos e fazendo trabalhar mais (fora do costume das corporações), tal vantagem era aumentada (bastava comparar o preço de custo com o de venda). Rapidamente se generalizou o hábito de “quebrar a autonomia do canteiro, dividir e especializar tarefas, misturar trabalhadores qualificados com imigrantes recém-chegados” (*Idem*), fato que se repetiu nos canteiros das fortificações e catedrais, reformulando as operações de produção e proporcionando o surgimento do gótico tardio.

Por fim, o último tópico que merece atenção é o fato de que, desde então, apesar de estar subsumido no negócio da construção, “o canteiro abafado é quem escreve o roteiro” (FERRO, 1988/2006g, p. 214). Aqui a constatação principal é que, mesmo oprimido, o trabalhador, as técnicas e as ferramentas existentes no canteiro condicionam o desenvolvimento técnico da construção, transferindo-o ao desenho. O desenho, querendo apagar o canteiro, mente sobre sua constituição. Isso encontra eco em todo o período pós-Brunelleschi e, não por acaso, encontra uma nova expressão no modernismo.

Sérgio, num texto sobre o desenho do convento de La Tourette, de Le Corbusier, aprofunda e refina essas ideias. O brutalismo quis, enfaticamente, fundar o desenho na verdade construtiva, de modo que seria a própria encarnação do reencontro de arte e técnica a partir da realidade do canteiro de obras. A racionalidade sugerida pelo desenho, no entanto, provocou várias crises no ateliê de Le Corbusier, pois “a programação exigente e exata sugerida esconde uma manufatura bagunçadíssima” (*Ibid.*, p. 215-218). A constatação, afinal, é que “o jogo sábio dos volumes sob a luz ocupa o lugar do fazer deixado na sombra” (FERRO, 2002/2006c, p. 301) e, apesar de esse fazer estar nas sombras, é dele que depende o desenho na arquitetura.

A relação entre desenho e canteiro parece, contudo, não ter sido resultado de alguma conspiração ou de algo premeditado, mas sim do engendramento de uma época histórica, de suas invenções, de sua ética. Mesmo assim o sistema de exploração e violência pode fazer aflorar doses consideráveis de astúcia e malícia que, exatamente como nas formas de trabalho de que fala Marx (e ligadas a elas), perpetuam-se por séculos. Exatamente como nos canteiros contemporâneos, Brunelleschi já escondia seus desenhos dos operários. Por isso e por outros

fatores que serão vistos, Sérgio argumenta que nada fundamental mudou no plano da construção, exceto pelo gradativo desaparecimento das tradições de cooperação simples e pelo aprofundamento da violência resultante do trabalho heterônomo.

Começa, em contrapartida, a longa história do desprezo com que os tratados de arquitetura descrevem o operário, sua incapacidade, seu mau gosto instável, sua falta de *virtú*. Esta é reservada ao herói nascente – o gênio artista, cheio de astúcias e façanhas, de ousadias capciosas: as “vidas” de Vasari são férteis em notícias sensacionalistas que ilustram esses comportamentos espertos. (FERRO, 2003/2006a, p. 334).

Por outro lado, do ponto de vista do canteiro,

sem dúvida, por curiosidade deslocada ou dificuldade diante do embrutecimento requerido, alguns seguem a “lógica” (generosidade das palavras) dos encadeamentos de etapas, das esperas, dos cuidados de previsão, etc. Mas a maioria [...] não acompanha os porquês do que faz. Não por incapacidade, insistimos [...], mas por justo desinteresse, [...] e porque a compreensão global, por um *a priori* instaurador do sistema, é coisa que não lhe cabe. (FERRO, 1975/2006i, p. 110).

Por fim, vê-se que, para Sérgio, o desenho na época capitalista possui uma raiz isomórfica: “o valor enquanto valor de troca” (*Idem*, p. 183). Por efeito da produção sob a ilógica do valor, não se desenha o processo de construção, nem o trabalho concreto ou, quem sabe, as ferramentas que cada uma das atividades requisita. Em arquitetura se apresenta, isso sim, um desenho que não corresponde aos processos de construção ou à variedade dos tempos de trabalho. O desenho, por isso, não acontece como momento do processo construtivo. Ele apresenta, a partir de fora, uma série de sobreposições de objetos acabados (projeto arquitetônico, hidrossanitário, elétrico, etc.), que devem ser construídos à risca.

Acompanhem o encadeamento da coisa toda. Para dominar o corpo produtivo²⁴, instaurar a manufatura, o desenho se separa, se coloca à parte. Ele desdobra a separação deslocando-se do efetivamente construído para confundir a força de trabalho, enfraquecer seu saber e seu saber fazer. Por consequência, desenha construções artificiais que não correspondem à realidade do corpo produtivo. Este não deve deixar nenhum vestígio de intervenção em nome próprio na obra-mercadoria, nenhum vestígio do tempo de elaboração no objeto que finge ter valor por si mesmo. Senão o efeito do fetiche se esvai – e é a ruína. (FERRO, 2003/2006a, p. 376).

O desenho, sob a forma de produção manufatureira, “é desenho para a produção, ‘para’ – e não ‘da’”. Não foi retirado dela como momento seu [...]. Ao contrário, a viola” (FERRO, 1975/2006i, p. 193). Disso decorre a ideia de Sérgio de que arquitetura se qualifica

²⁴ O corpo produtivo, nos termos de Marx, produz-se na mediação entre o social (trabalho abstrato, cujo objetivo principal é o valor, como vimos) e o biológico (trabalho socialmente necessário para atender às necessidades básicas reprodutivas).

como obra construída e não apenas como desenho, como será visto mais detidamente adiante. Desse modo, o problema fundante do desenho é uma questão que atravessa a economia política, a filosofia, etc., mas é apenas solucionado (parcialmente) nas artes²⁵.

A noção de representação que traz o desenho é dispensável. Mais que isso, o desenho está para o canteiro como o fetiche está para o processo de produção da mercadoria. Seu correlato na crítica da economia política ou da antropologia, portanto, se aproximaria muito da ideia de totemismo: o desenho-totem é matéria de teologia – ou talvez seja o enxadrista escondido sob a máquina (como em W. Benjamin²⁶) – e, por isso, no canteiro, todos devem se desdobrar em atitudes produtivas em sua reverência.

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 [...]. 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. É como universal que se achega de início a este outro universal, o valor. (*Idem*, p. 184).

Sérgio argumenta que o desenho é uma instituição vazia, querendo dizer com isso que o desenho que permitirá a coagulação do trabalho fragmentado numa totalidade pode ser qualquer coisa: ele deve ser descritivo, prescritivo, tecnicamente correto, funcional, belo; deve ter trama, modenatura, ritmo, repetição, unidade, etc., além de lhe ser permitido tiques formais desesperadamente vazios (FERRO, 2003/2006a, p. 397). Sérgio conceitua o desenho aproximando-o, portanto, de uma “forma (institucional) de tipo zero” (FERRO, 1975/2006i, p. 108-109; FERRO, 2003/2006a, p. 397). A “forma de tipo zero” é um conceito criado por Lévi-Strauss (que, algum tempo antes, utilizou um texto que se parece à citação a seguir para definir o maná²⁷): as formas de tipo zero seriam instituições que

não teriam nenhuma propriedade intrínseca, exceto a de introduzir as condições prévias de existência de um sistema social a que pertencem e ao qual sua presença – em si mesma desprovida de significado – permite se colocar como totalidade. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 175).

²⁵ Será visto, no Capítulo IV, que Sérgio também cria um esquema que revela como as artes reagem às modificações do modo de produção de modo independente, servindo de referência para elaboração de diagramas transversais, isto é, passando por saberes e modos provindos de outras áreas do conhecimento e reunindo-os.

²⁶ Ver tópico 1: Walter Benjamin cria a alegoria da máquina automática de jogar xadrez em sua primeira tese sobre o conceito da história (BENJAMIN, 1991): para que tal máquina funcione é preciso que um anão previamente escondido nela a opere – esse anão é a teologia.

²⁷ É inusitada, também, a maneira como Jappe (2006) compara o maná das sociedades “primitivas” da Melanésia com o valor. O maná seria caracterizado como “uma força imaterial, sobrenatural e impessoal, uma espécie de fluido invisível ou de aura” que “concentra-se em certas pessoas ou coisas e pode ser transmitido a outros objetos” (p. 217). Da mesma forma, traça paralelismos em que o valor corresponderia ao maná, e o capital corresponderia ao totem, seguindo Marx: “trata-se de mais uma confirmação da afirmação marxiana de que o capitalismo faz parte da pré-história do homem” (*Idem*).

Para Sérgio, a função do desenho no canteiro, enfim, “é introduzir ligadura, comunicação e estrutura” (FERRO, 1975/2006i, p. 109) na montagem dos órgãos de um corpo sem cabeça: o canteiro, definitivamente, não é o lugar onde se tomam as decisões sobre o desenho, é máquina sem enxadrista. O desenho é, também, forma técnica que permite o comando despótico para a fiscalização e unificação das tarefas do trabalho quase totalmente fragmentário no canteiro. O heterogêneo ou o qualitativo ficam, desse modo, mediados por abstrações que nada dizem respeito aos processos sensíveis, mas que falam muito sobre um processo insistente de destruição das qualidades dos ofícios e de disciplinarização dos corpos dos trabalhadores.

Um ponto importante no aprofundamento da separação entre canteiro e desenho é o surgimento da técnica de administração que aparece no meio industrial e acaba interferindo em outros processos não diretamente ligados à indústria. Durante o período de subordinação formal do trabalhador (trabalho manufatureiro), os restos do antigo *métier* ainda são indispensáveis. No entanto, na manufatura, onde predomina o saber fazer do artesão, qualquer ferramenta que retire seu poder de greve, por exemplo, seria bem-vinda. Nesse sentido, em ações mecanizáveis, “as máquinas são as armas contra o trabalho ‘especial’ utilizado como arma.” (FERRO, 2015, p. 21). Muito desse *métier*, no entanto, permanece necessário e insubstituível, mesmo com o avanço do cálculo, da previsão detalhada das tecnologias BIM²⁸, da criação de novos materiais, etc.: tudo isso sempre depende, em alguma medida, do saber fazer operário para ser executado.

No entanto, quando separadas do canteiro, as tarefas de criação de tecnologias e processos para o aumento da produtividade capitalista insistem em negar tal diagnóstico e acabam caindo na armadilha de reforçar o canteiro como espaço heterônimo, induzindo a

inflar o comando, a centralizar as decisões, que se tornam cada vez mais exteriores à produção do real – cuja mórbida caricatura diz-se “organização científica do trabalho”. Este modelo de gestão alastra-se rapidamente e transborda o setor industrial. Constitui o novo *habitus*, o novo paradigma da administração social. Conduz à dissecação classificatória, à predominância da estreiteza do entendimento, à autossuficiência dos projetos, à instrumentalização conceitual. [...] (*Idem*, p. 22).

²⁸ *Building Information Model* (Modelagem da Informação da Construção ou Modelo da Informação da Construção). Não se trata de um modelo virtual de uma construção, mas de uma construção virtual equivalente a uma construção real, utilizada para manter um projeto atualizado em tempo real frente a mudanças. Uma modificação no modelo tridimensional é automaticamente replicada nas plantas, seções e elevações, gerando uma documentação bastante confiável e com muito menos trabalho.

Isso nos deixa às portas de uma realidade que é pura guerra de independência do desenho em relação ao canteiro, apesar de o canteiro, como *locus* do modo de produção, ainda ser o principal determinante das possibilidades do desenho.

Essa é uma guerra, enfim, que busca, antes de tudo, a produção de valor. Ela se fundamenta na desesperada necessidade subordinação real do trabalho no canteiro e usa os modos criados pela indústria. Tais modos, como a já citada organização científica do trabalho, ajudam a alinhar seus objetivos finais para o desenvolvimento de uma ciência da exploração humana que possa se associar às técnicas de comando operantes no canteiro de obras: a isso serve o “desenho separado” (FERRO, 1975/2006g).

5. Trabalho vivo e projeto

O conceito de capital e de valor / Um estranhamento fundante / O fogo vivo que dá forma à matéria / Uma potência ontológica / A linguagem / Produção imaterial / Duas conclusões para o projeto / Acerca do sujeito da produtividade.

Tendo-se visto, até aqui, a relação entre a produção do trabalhador coletivo (nunca sob total engajamento na produção por conta das características da manufatura) e a produção do desenho separado (a que Sérgio Ferro, na esteira de Marcel Mauss, qualificou como “forma de tipo zero”, resultado da separação entre canteiro e desenho), procede-se agora a uma abertura transitiva analítico-poética, com o objetivo de começar a encaminhar a discussão rumo a uma política prefigurativa da produção do projeto.

Tal necessidade parece ser pontuada pelo próprio Sérgio quando, em 2003, ao constatar que pouco havia mudado na relação entre canteiro e desenho desde suas anotações de 1975 (*O canteiro e o desenho*), lança uma questão mais abertamente estratégica, que chama de uma “questão primeira”: “a manufatura – destruí-la, conservá-la, modificá-la?” (FERRO, 2003/2006a, p. 402). Enfim, a pergunta que surge diante de tal constatação se refere à ação política: então, *o que fazer* com o que se tem?

Nesse sentido, aqui se buscam contribuições para abrir algumas das principais ideias de Sérgio Ferro, aproximando o trabalhador coletivo do conceito trabalho vivo, de Maurizio

Lazzarato e Antonio Negri, no contexto do debate do *operaísmo* italiano²⁹. A partir dessa aproximação, as respostas que aqui se ensaia a tal pergunta já não terão um tom generalizante como tem a análise da manufatura, nem o tom epidérmico do operário sob o regime de comando, embora considere ambos. Tais respostas, então, virão mais no sentido de pensar como reorganizar o modo de produção arquitetural através do que Sérgio chama “trabalho livre”³⁰, aproveitando os poros da disciplinarização manufatureira dos corpos para semear projetos pela poética da mão.

A ideia central quando se analisa o modo arquitetural de produção é que, embora apenas se utilize o desenho como prescrição para o canteiro, existe uma relação de causalidade direta do canteiro com o desenho (nessa ordem): analisando períodos históricos – como o que corresponde ao gótico, o das greves operárias ou o da introdução do aço e do concreto na construção, por exemplo –, Sérgio afirma que, em geral, parece ser o canteiro que causa as principais mudanças no desenho e não o contrário. O que importa, então, é que, observando seus argumentos é possível admitir um alto grau de sobredeterminação do trabalho manual do canteiro sobre o trabalho “intelectual” do desenho.

A primeira questão, portanto, é: caso exista uma relação de sobredeterminação, seu sentido poderia ser movido ou invertido em algum momento pela sobreposição de alguma outra força presente, porém mais fraca, ou ausente até certo momento? Parte-se, então, do pressuposto de que a ideia de revelar as políticas no canteiro e no desenho consiste justamente em revelar essas forças de algum modo, ou melhor, em inventar uma topologia que dê conta delas e, conseqüentemente, do sentido do projeto.

Realizar um esforço consciente para produzir forças de abertura do modo de produção arquitetural seria útil no contexto de uma eventual aliança entre arquitetos, trabalhadores da construção, pelo menos, em algumas ocasiões incluindo os usuários. Tal aliança poderia ser capaz de disparar fagulhas para a produção de modos diversos, isto é, de arranjos laborais que partam de uma ação coletivizante de projeto e que não ignorem as forças singulares dos canteiros, mas que, ao contrário, sublinhem-nas e integrem a produção. A partir dessa aliança, as repercussões poderiam ter mais ou menos influência sobre esse modo de produção, talvez

²⁹ Para Sandro Mezzadra, o *operaísmo* – também conhecido por “marxismo autonomista” – é uma corrente política e teórica do pensamento marxista que surgiu na Itália no começo dos anos 1960. Começou com uma leitura original de Marx no contexto das lutas radicais dos trabalhadores, as quais levaram à invenção de novos conceitos teóricos e a uma nova metodologia política (a copesquisa, ou investigação militante). Mais tarde foram criadas novas chaves conceituais, como *general intellect* (intelecto geral de massa), trabalho imaterial, capitalismo cognitivo, autonomia da migração e multidão, que têm influenciado marxistas e pós-marxistas em estudos culturais e pós-coloniais. Verbete *Italy, operatism and post-operatism* (MEZZADRA, 2009). Tradução disponível em: <http://uninomade.net/tenda/o-que-e-operaismo-italiano/>. Último acesso: maio/2020.

³⁰ Ver tópico 7: “Trabalho livre”, uma transversal ambivalente.

disparando mudanças mais amplas a partir de mudanças ocorridas em alguns canteiros singulares.

Que forças, então, seriam capazes de influenciar a emergência dessas produções de modo? No próximo capítulo, será visto mais detidamente como Sérgio responde a essa pergunta sem negar radicalmente a manufatura, mas tentando orientar a produção do trabalhador coletivo através daquilo que está a seu alcance: um projeto que busca modificar seu modo de operar na prática do canteiro. Sérgio busca, para tanto, constituir um modo de projetar no qual se possa pensar concretamente para além do capital e do valor, através de sua configuração de forças, para que o projeto seja manifestação do trabalhador coletivo e, portanto, desenho “da” produção a partir do vivido em obra. Mas, afinal, no que consiste pensar concretamente para além do capital aqui? Olhe-se, então, para o capital.

O capital consiste em “uma mediação social automovente, que torna a sociedade moderna intrinsecamente dinâmica e molda a forma do processo de produção” (POSTONE, 2014, p. 301). Do ponto de vista do valor, o capital “é uma categoria de movimento, de expansão; é uma categoria dinâmica, ‘valor em movimento’” (*Idem*, p. 308). Para Postone, Marx confere ao capital um atributo de “agência”, pois “exerce sobre as pessoas um modo de compulsão e refreamento abstratos. [...] Ele descreve essa forma social subjetivo-objetiva como um processo contínuo e incessante de autoexpansão do valor” (*Ibid.*) O valor é como um demiurgo³¹ do capital, pois

gera grandes ciclos de produção e consumo, criação e destruição. [...] Não tem forma fixa, definitiva [...]. O valor, então, é desdobrado por Marx como o núcleo de uma forma de mediação social que constitui a objetividade e a subjetividade sociais e é intrinsecamente dinâmica. [...] (*Ibid.*).

O capital, portanto,

como valor que se autovaloriza, [...] aparece como processo puro. Ao lidar com a categoria capital, lida-se com uma categoria central de uma sociedade que passa a ser caracterizada por um movimento direcional constante, sem telos externo determinado, uma sociedade impulsionada pela *produção pela produção*, por um processo que existe pelo processo. (*Ibid.*, p. 308-309, *grifo original*).

Postone utiliza o conceito de valor para explicar o capital como um fim em si, um processo automovente cujo sentido primeiro é sua autoprodução. Apesar de acompanhar esses argumentos explicativos iniciais de Marx, Postone argumenta que essa dedução do valor,

³¹ O demiurgo é uma ideia de Platão (Atenas, 348/347 a.C.), para quem ele seria “um artífice do mundo”, que o cria a partir de uma matéria informe a que chama “matriz do mundo”. Nesse sentido, o valor seria a causa (ou o artífice) do capital.

presente no capítulo de abertura de *O Capital*, não constitui a completude de seus argumentos: “o valor não é uma categoria subjetiva, mas sim uma mediação social objetivada constituída pelo trabalho e medida pelo consumo de tempo de trabalho” (*Ibid.*, p. 311). Somente numa acepção estritamente platônica, portanto, o valor seria uma espécie de matriz do mundo. Nesse caso, ele seria responsável pela noção de totalidade da produção do modo dominante de produção.

No entanto, mesmo afastando-se da acepção platônica, não é difícil averiguar uma forte influência da forma valor nas formas de individuação e diferenciação coletivas mais comuns no canteiro e no desenho. Por isso se torna necessário admitir a incorporação de “externalidades internas” nas relações, das dobras do “fora” produzindo o “dentro”³² – ou seja, nesse caso, dos determinantes externos da produção do trabalhador coletivo. A produção de modo (ou a diferenciação interna gradual do modo de produção pela política do encontro), parece poder ser constituída em ampla relação com o mundo do fora, da mediação social objetivada. Assim a questão central se desloca em direção à capacidade de um sistema em resistir às sobredeterminações de um fora destrutivo das próprias relações de criação.

Pensar para além do valor, então, passa necessariamente por trazer a criação de volta para dentro do canteiro, mesmo que ela seja sistematicamente suprimida pela dinâmica do capital. Talvez seja com essa intenção que Sérgio, nas poucas vezes que em utiliza o termo projeto para se referir ao pensamento acerca do futuro da construção, parece defini-lo pelas práticas ligadas à constituição de matrizes que, apesar de assombradas pelo valor, guardam germes de *livres-necessidades*, como será visto nos próximos capítulos. Então, as relações concretas que produzem o projeto guardam a potência de constituir tempos-espacos propícios à reorganização das relações entre canteiro e desenho, seja por conta das características da manufatura, seja pela (incontrolável e incontornável) “externalidade” dos pressupostos da produção capitalista do espaço.

Em geral, a produção de capitalistas e de trabalhadores assalariados é um processo fundamental da valorização do valor. O quiproquó, no entanto, é que é extremamente problemática uma política prefigurativa “em geral” que revele as potências de uma atividade. Isso requer experiência singular, ou seja, experimentação. Uma política prefigurativa da “produção de si” (FERRO, 2003/2006a, p. 404) pressupõe uma reorganização concreta do fazer do trabalhador coletivo em algum tempo-espaço. A atividade de projeto, assim, poderia ser “desfigurada” em algum grau, pois se apresentariam componentes estranhos à sua operação –

³² A relação fora-dentro, assim como a dobra, será problematizada no tópico 11.

ou, ainda, seus velhos componentes se tornariam, a partir de certo ponto, irreconhecíveis (como será visto no próximo capítulo).

Pode-se dizer que, desse ponto em diante, Sérgio já entrou em um espaço estranho à maior parte da crítica marxista tradicional que circula no meio arquitetural. Certo estranhamento será fundamental daqui em diante, pois criará condições para a constituição de algo como uma transformação do “modo de produção arquitetural” em “produção de modo arquitetural”. Essa mudança será a base à construção da poética da mão, uma abertura do ângulo que alcança o olhar ao problema de projeto. Para chegar aí, deve-se tomar o trabalho em canteiro como um tempo-espaço que certamente não pode fugir de um processo de subjetivação capitalístico, mas que, junto dele, produz coisas que não podem ser totalmente subsumidas nele.

Uma aproximação de Lazzarato e Negri nesse ponto é útil para entender que tal modo de colocar a questão abre fissuras no real. Aí o processo de subjetivação já não pode ser apresentado como determinação absoluta a partir do comando e, por isso, tais fissuras podem vir a consistir em tempos-espaços de criação de condições de possibilidade de outros modos de ação e organização política (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 81). O direcionamento da atenção desses autores aos modos de organização decorre do fato de que a eles interessava fundamentar a realidade da “autonomia operária” (movimento italiano ocorrido entre os anos 1960-70). Por isso, era importante encontrar em Marx uma referência fundacional para uma teoria do desenvolvimento autônomo da subjetividade proletária.

Por conta desse interesse em intervir no mapa das forças políticas, contrariaram, em termos, a premissa marxiana de que o trabalho na indústria se contrapõe ao “tempo conquistado para a atividade livre, espiritual e social dos indivíduos” (MARX, 2010b, p. 602) a partir do diagnóstico da predominância do trabalho imaterial. Essa tese aparece na coletânea *Trabalho imaterial...* (LAZZARATO; NEGRI, 2001), na qual os autores argumentam que não há contraposição entre tempo de trabalho (atividade humana instrumentalizada pela produção de valor) e tempo livre (em que há possibilidade de ação e organização contra o capital): em suma, no que toca ao pensamento acerca da sua “autonomia operária”, há o atravessamento da vida pelo capital como um todo.

Para Lazzarato e Negri, as origens da discussão do conceito de força de trabalho de modo constituinte (e não só em termos negativos ou positivos) não é algo que se possa considerar novo. Esse conceito já surge da maneira como o próprio Marx conceitua o duplo caráter da força de trabalho, dividindo-o em trabalho morto e trabalho vivo. O trabalho morto

é trabalho passado, objetivado, materializado nas máquinas, nas ferramentas de trabalho, nas matérias primas, etc. Em síntese, é a estrutura constituída pelo trabalho alienado. Para Marx “o próprio trabalho objetivado aparece, por sua vez, em relação ao *trabalho vivo*, como *matéria-prima e instrumento de trabalho*.” (MARX, 2011, p. 369, *grifo original*).

Já o trabalho vivo é o trabalho como “processo e ato”, “trabalho não objetivado” (MARX, 2011, p. 368), “dispêndio produtivo de cérebro, músculos, nervos, mãos, etc.” (MARX, 2010, p. 66), no momento em que está sendo realizado pelo trabalhador. Na economia política, ele é a própria ação do trabalhador no momento em que produz a mercadoria. Uma máquina, uma ferramenta ou a matéria prima são acionadas ou manipuladas por trabalhadores: assim o trabalho morto deixa de estar morto na matéria, quando passa a ser um elemento do trabalho vivo. A leitura de Marx por Hamroui ajuda a aprofundar essa compreensão ao aumentar o vínculo dos dois aspectos.

Segundo Marx, os elementos materiais do processo de produção constituem o “corpo” do qual o trabalho vivo é a “alma”, capaz de “despertá-lo de dentre os mortos”. Entretanto, essa “ressurreição” não é de modo algum o efeito de uma determinação que transcende o objeto (a matéria) do processo de trabalho. Ela resulta, ainda segundo Marx, do processo imanente e temporalmente determinado de “informação” – ou conformação que provém do interior – da matéria, pela atividade de trabalho. Para Marx [...], o trabalho “é um *fogo vivo* que dá forma à matéria, ele é o que nela existe de perecível e de temporal, é a informação do objeto pelo tempo *vivo*”. (HAMROUI, 2014, p. 45, *grifos originais*).

Marx, no entanto, não desenvolve o conceito de trabalho vivo exclusivamente como meio de conectar o valor com a ação humana e de, em geral, aquele sobredeterminar este – muito pelo contrário. Um dos grandes trunfos da noção de trabalho vivo marxiano é tentar delimitar um processo de subjetivação característico de uma época histórica: antes de o capital se estabelecer como relação dominante, tanto a história, quanto a política, a arte ou a ciência, etc. não se relacionavam diretamente à produção material (riqueza). Mas, a partir de sua predominância, a maioria (senão todos) desses processos tendem a ser atravessados e, no limite, postos a serviço da produção de mercadorias.

Partindo daí, Lazzarato e Negri elaboram alguns de seus argumentos centrais que passam pela noção de que, na época em que escrevem, é impossível distinguir trabalho e ação política. Isso ocorre não porque o trabalho se tornou necessariamente um tempo-espço de construção da política, mas sim porque

nos encontramos diante do desaparecimento da relação política [...] no funcionamento coercitivo da economia, da transformação da violência em estrutura, em disciplina. É nesse momento que a economia política forja os

próprios conceitos de trabalho e de valor enquanto “mistificação” da relação política na objetividade do econômico. (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 81)

Postone (2014, p. 293), confluindo com esses autores, aponta que o problema não consiste em retomar uma diferenciação entre a vida política e o trabalho: a atividade econômica, historicamente, não pode ser considerada um incidente ou algo que se deve apenas considerar de forma secundária quando se age politicamente (como nas hipóteses de Hanna Arendt e Habermas, por exemplo). Ao contrário, nessas circunstâncias, as razões dos trabalhadores para agirem politicamente não devem ser procuradas fora do trabalho, mas em todo lugar. Postone, por isso, esforça-se para encontrar os lugares de cada um deles no intuito de demonstrar que não se trata de conceber uma mudança social como a vitória do trabalho vivo sobre o trabalho morto, mas de uma codeterminação entre trabalho vivo e morto.

A análise de Marx abre espaço para uma crítica fundamental do capitalismo que não resulta nem numa visão romântica de “desdiferenciação” [entre tempo de trabalho e de não trabalho], nem na aceitação, nem na aceitação da “gaiola de ferro do trabalho industrial moderno” [...]. Pelo contrário, ela pode oferecer uma crítica da forma de crescimento da produção tecnologicamente avançada e da compulsão sistêmica exercida pelo capitalismo sobre as decisões políticas – e o faz de uma forma que aponte além dessas formas. (POSTONE, 2014, p. 294).

A maior parte das polêmicas sobre o conceito de trabalho vivo talvez gire em torno do fato de que Marx não o tenha desenvolvido – o que, aliás, é uma das teses centrais de Lazzarato e Negri na obra em questão. No entanto, se o trabalho vivo é subjetividade não determinada e capaz de toda determinação, é “porque o conceito de trabalho vivo é acima de tudo uma potência ontológica que, antes de produzir mercadorias, produz relações políticas” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 82). Isso os deixa bem posicionados para assumir um Marx pouco tradicional. Analisar o trabalho vivo como criação codeterminada pelos processos de subjetivação – em uma noção metaeconômica de produção, portanto – dá-se por uma lógica diferente da que o analisa como unidirecionalmente subordinado à lógica de valorização do valor. Comando, exploração e alienação não constituem um único plano (ou dimensão) do processo de subjetivação, mas o integram em medidas diversas, em mapas diferentes da realidade.

De outro modo, como “Marx poderia desmascarar a sociedade capitalista, enquanto os outros circulavam ignorantes com sua falsa consciência?” (*Idem*, p. 86). Essa primeira pergunta induz a outras: como é possível a existência da crítica se a linguagem e a consciência não experimentarem momentos que vão além da determinação da consciência por um ser social reificado? Ou, ao contrário, é possível dizer que, caso se olhasse somente para os

componentes do trabalho vivo que contribuem para a destruição do capital, como a denegação, a resistência, a sabotagem, a greve, etc., então todos pertenceriam a algum tipo de classe revolucionária? Chocar essas ideias se torna útil para evidenciar que existe, em Marx, segundo Lazzarato e Negri, uma ausência de mediação entre sujeito e estrutura, um quiproquó que os separa da mesma forma que separa superestrutura e estrutura, deixando um tipo de vazio entre elas.

Essa conexão é trabalhada pelos autores na Itália do fim do século passado através da crítica ao ciclo da produção imaterial e do trabalho autônomo pós-fordista, que constitui não só um considerável filão de produtividade (como forma renovada de exploração pela inovação e participação do consumidor na formatação do produto) como também produção de mercadorias por meio da linguagem e um retorno às formas de exploração pré-fordistas. Para eles, Hans-Jürgen Krahl assume esse vazio entre sujeito e estrutura como o espaço da linguagem: ela serve à constituição de formas de consciência. As relações linguísticas são, portanto, “condições genéticas de uma consciência de classe” (*Ibid.*, p. 85-87).

Assim, segundo o prefácio de Giuseppe Coco no mesmo livro, os autores propõem uma desabstratização do conceito de classe a partir da oposição do *rising* (da sua necessária e objetiva emergência) ao presente constitutivo do *making* (da sua constituição subjetiva): “a classe operária não emerge e não luta porque existe”, mas, ao contrário, “existe porque luta, se forma nos concretos acontecimentos nos quais ela se nega como força de trabalho, afirmando sua autonomia” (*Ibid.*, p. 17). Trata-se, portanto, de buscar uma conexão do poder de crítica marxiano, assim como das derivações do conceito de alienação do trabalho, com a potência constituinte de outros modos de existência do sujeito, perpassado as múltiplas atividades presentes na realidade do trabalhador (incluindo aí as atividades dos “não trabalhadores” ou dos necessários momentos de trabalho reprodutivo).

Tais autores trazem elementos fundamentais para entender como se mover dentro de uma questão colocada por Sérgio Ferro. Talvez certa tendência a algum grau do que Lazzarato e Negri chamam de economicismo da parte da maioria dos marxistas seja responsável pelo fato de Sérgio ter demorado para centrar seus esforços numa espécie de vislumbre ou lampejo inventivo. Suas muito prudentes incursões por esses territórios sempre pareceram ter correlatos experimentais (canteiros experimentais) ou intenções nesse sentido, como na poética da economia. Suas conclusões são bastante animadoras, como será visto, apesar de as perspectivas nas quais as insere não o serem.

Outro ponto especialmente fértil nessa aproximação é pensar o trabalho que cabe ao arquiteto. A ideia de produção imaterial provinda da obra de Lazzarato e Negri é útil para atualizar a noção de desenho separado de Sérgio. Ela faz ressoar os modos como os arquitetos “autônomos” praticam desenho separado contemporâneo – embasados em processos de consultas de mercado e de participação de “laços fracos” (consumidores, usuários, etc.). Uma quantidade cada vez maior de arquitetos são superexplorados e, exatamente como os operários, sofrem com o fechamento dos poros do trabalho, em grande medida autoimposto. Cada vez mais, trabalho e a vida já não são mais dois tempos-espacos distintos e, de muitas formas, arquitetos trabalham sempre: o (auto)controle indireto é exercitado sobre a totalidade da sua vida, desde a formação acadêmica até seu último dia de trabalho.

Assim, se o comando despótico proveniente do regime patronal organiza rigidamente o trabalho no canteiro, no escritório se vive a biopolítica. Nessa situação, do mesmo modo que a forma canônica do salário é substituída pela renda, “ao controle contínuo e direto dos tempos e dos ritmos do trabalho, substitui-se o controle descontínuo organizado das encomendas, dos vendedores e do produto” (*Ibid.*, p. 93).

Entre o trabalho autônomo e o artesanato da época fordista e pré-fordista e o trabalho autônomo [...] e o artesanato pós-fordista há uma socialização-intensificação dos níveis de cooperação, dos saberes, das subjetividades dos trabalhadores, dos dispositivos tecnológicos e organizativos que redeterminam completamente os termos da questão. (*Ibid.*)

Aqui se torna impossível definir o trabalho como atividade fora da dimensão coletiva e da vida, pois a exploração se apoia, sobretudo, em uma intensificação dos níveis de cooperação entre as diversas especialidades e, sobretudo, habilidades: “isso quer dizer que são colocadas no trabalho, antes de tudo, aquelas genéricas necessidades laborativas (relacionais, comunicativas, organizativas) que, com um conceito foucaultiano, poder-se-ia definir como ‘biopolítica’” (*Ibid.*, p. 94).

Sendo o trabalho e a vida um mesmo tempo-espaco de formulação de projetos (em sentido amplo), aumentam as possibilidades de relações para além das segmentaridades e estratificações que separam canteiro e desenho. Algumas mudanças simples na organização dessa relação poderiam abrir campos experimentais que hoje são territórios exclusivos da formulação de ordens de comando, quer dizer, são exclusivos da ação relacional, comunicativa e organizativa dos técnicos da exploração, sejam eles arquitetos, mestres de obra, administradores, etc.

Se o comando capitalista fecha cada um dos componentes do projeto em torno de si (o canteiro, o desenho, o problema a resolver, etc.), esses sistemas fechados poderiam ser imediata e gradualmente reabertos se revertidos numa relação de aliança construída a partir de distribuições distintas dos trânsitos entre canteiro e desenho (ver tópico 13 deste trabalho). Aí a interdependência, uma das características da organização manufatureira do trabalho, ao invés de ser apresentada como fator de organização técnica do trabalho, poderia ser revertida em produção de modos diversos de se estar em um projeto. A relação proporcionada pelo encontro entre os trabalhadores de diversas especialidades, então, teria condições de formular muitos diagramas de criação de projeto diferentes.

Entra-se, então, num plano no qual a poética propõe novos mapas de relações entre canteiro e desenho, procurando reunificá-los e reorganizar seus pressupostos ao primar por meios em que a disciplinarização não opera livremente. Assim, já na primeira olhada, não se encontram mais só aqueles trabalhadores produtivos que antes serviam como um controverso “sujeito revolucionário”. Nesse sentido, um último folego explicativo é necessário antes de adentrar à poética.

Postone, indo contra entendimentos tradicionais no marxismo, vê em Marx um proletariado que é elemento constitutivo essencial das relações de dominação e alienação através de sua ação (ação definida como o próprio trabalho produtivo). Desse modo, a classe trabalhadora, “em vez de corporificar uma futura sociedade, é a base necessária para a sociedade atual, sob a qual sofre; está amarrada à ordem existente de modo a torná-la história” (POSTONE, 2014, 414). Postone deixa patente, portanto, seu entendimento sobre a função do proletariado: pode-se caracterizá-lo como uma classe que está longe de constituir forças com tendências a comunizar (ou seja, está claro que não está apto a apontar um futuro pós-capitalista), pois se caracteriza como uma classe “da” produção capitalista.

A partir dessa noção, então, seria possível contemporizar que tal classificação dos trabalhadores, em vez de proporcionar que se puxe fios de um possível futuro comunizante, tem uma função totalizante, o que talvez prejudique a construção de convergências sensíveis em torno da diversidade de pautas possíveis deste campo que agora se abre. Por isso é necessário falar em “autoabolição do proletariado e do trabalho que executa como condição de emancipação” (*Idem*). Autoabolição, no seu sentido mais amplo, poderia ser tomada como a superação tanto das contradições quanto da condição de classe, sempre pelos próprios meios.

Os meios, enfim, são o problema real. O esforço que precisa ser empreendido, por isso, é o de tornar o projeto um tempo-espaço de produção de um trabalhador coletivo criador, focado em possibilidades de transversalização canteiro-desenho.

Por esse mesmo motivo é, também, digno de nota a ideia de que “a possível negação histórica do capitalismo implícita na crítica de Marx não pode ser entendida como a reapropriação pelo proletariado do que foi constituído” (*Ibid.*) – ou seja, pela abolição da propriedade privada ou outro tipo intermediário de socialização dos meios de produção. Ao contrário,

o eixo lógico da exposição de Marx claramente implica que sua negação histórica deve ser concebida como a reapropriação, pelas pessoas, de capacidades sociais que não estão fundamentadas na classe trabalhadora e foram constituídas historicamente sob forma alienada como capital. Tal reapropriação só seria possível se a base estrutural desse processo de alienação – o valor, logo, o trabalho proletário – fosse abolida. A emergência histórica dessa possibilidade depende, por outro lado, da contradição subjacente à sociedade capitalista. (*Ibid.*, p. 415).

A contradição de que fala Postone na última frase é apresentada de várias maneiras no decorrer de seu texto: é uma contradição “entre o que é historicamente específico nessa sociedade e o que aponta para fora dela” (POSTONE, 2014, p. 416). É uma contradição que permite pensar que “as forças gerais da humanidade [...] *devem* ser usadas para extrair o máximo possível de tempo excedente de trabalho [...] – embora, cada vez mais, *possam* ser usadas para aumentar diretamente a riqueza social e transformar a divisão parcelar do trabalho” (*Idem*, *grifo original*). É, também, uma contradição que existe numa “lacuna gerada estruturalmente entre *o que é* e *o que poderia ser*, que permite a possível transformação histórica do capitalismo” [...], ao passo que “fornece as bases imanentes para a possibilidade da própria crítica”, sendo que “essa crítica tem sua raiz *não no que é*, mas *no que se tornou possível*” (*Ibid.*, p. 418, *grifo meu*) – entre outras passagens.

A explicação da contradição, portanto, está armada sobre uma condição de possibilidade: ela depende de algo ainda não dado, mas já posto virtualmente. Apesar de abstrata, tal formulação fornece pistas sobre quais linhas o autor quer puxar. Sua conclusão é que o trabalho não deve ser tomado como algo positivo, nem o trabalhador como um sujeito histórico da revolução. E mais, o trabalho não deve ter primazia ontológica sobre a vida social. Então, se o sujeito não é o trabalhador ou a classe, onde se deve procurar esse sujeito? Sobre essa pergunta, Postone, com sua prudência habitual, evade-se. O presente trabalho, no entanto, busca delimitar melhor esse debate na ocasião em que se discute a noção de “trabalho livre” de Sérgio Ferro, no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

Projeto e poética

Nos Capítulos I e II, apoiando-se principalmente nos escritos de Karl Marx e Moishe Postone, analisou-se os conceitos mais básicos que fundamentam o trabalho de Sérgio Ferro e abriu-se algumas novas janelas teóricas, aproximando novos autores (como Maurizio Lazzarato e Antonio Negri). A partir disso, foi possível rever alguns conceitos de Sérgio para aumentar seu alcance, buscando, com isso, criar uma zona especial de proximidade ou de solidariedade entre trabalhadores do canteiro e do desenho, já ensaiando as primeiras tonalidades para definir um conceito prévio de *projeto aberto*.

Neste Capítulo III, auxiliando no trabalho de decodificação, aparecem dois novos grupos de autores: os que auxiliam na tarefa de contar uma breve história do grupo Arquitetura Nova, tais como Pedro Arantes, Miguel Buzzar e Ana Paula Koury, por exemplo; e os que ajudam no desenvolvimento conceitual, tal como Baruch de Spinoza e Gilles Deleuze, entre outros. Este capítulo está, portanto, focado em propostas que embasam diferentes potências de organização coletiva com o objetivo de soltar fios do tecido uniformizante do fazer na manufatura da construção.

Aqui se busca, com Sérgio e para além de Sérgio, pensar questões específicas colocadas pela sua obra, tais como a fundante poética da economia, bastante pesquisada e trabalhada por autores diversos. Mas também se procura reconstituir alguns conceitos menos sistematizados pelos pesquisadores e, às vezes, até secundarizados pela sua pouca operatividade imediata: o trabalho livre e a poética da mão, ambos bastante úteis para pensar a relação produtiva entre canteiro e desenho na contemporaneidade.

No sexto tópico, partindo da ideia de que todo pensamento é marcado pelo seu contexto de produção, procede-se a uma breve incursão histórico-filosófica nas condições de existência da poética da economia e nos seus desdobramentos no pensamento de Sérgio

Ferro. Para isso, traça-se uma linha mais ou menos contínua no que toca à renovação dos modos de projetar a partir desta matriz de pensamento: do desenvolvimento técnico e tipológico (no início dos anos 1960) às condições de produção e reprodução do trabalhador coletivo (no período da ditadura em diante). Por isso, o capítulo inicia avaliando, no período entre o final da década de 1950 e o golpe civil-militar de 1964, questões convergentes que partiam do teatro, do cinema, da pintura, da arquitetura, em uma conjuntura de resistência pela esquerda ao desenvolvimentismo e ao populismo. O período é extremamente atribulado, mas também é fértil em questões que rondam até hoje a maioria dos arquitetos que se propõem a pensar projeto de modos não convencionais.

No tópico 7, então, mostra-se um corte entre os agenciamentos concretos possíveis na época da formulação da poética da economia e os da época posterior (que se inaugura com a ditadura). Com certo aprisionamento de alguns determinantes da poética da economia em sua época histórica, os outros dois conceitos – o trabalho livre e a poética da mão – acabam se mostrando potentes para outros agenciamentos, até hoje ainda pouco explorados. Talvez seguindo a tradição marxista de uma dialética negativa (na qual tese e antítese se desdobram uma sobre a outra, adiando ao máximo qualquer síntese que lembre positivismo universalizante), Sérgio parece falar do conceito de trabalho livre como algo propositalmente ambíguo, conservando a tensão entre o trabalho capitalista (na manufatura orgânica, origem de qualquer canteiro em nossa época) e frestas por onde se vislumbram modos não capitalistas (encontradas na pintura, na escultura – e no devir do canteiro de obras).

Se o trabalho livre precisa reunir amotinados e fazê-los ver outros modos por uma gradativa e paciente construção, a poética da mão impele imediatamente à batalha, à ação direta, pois ela implica uma reviravolta do modo de agir já durante o projeto. Os textos que tratam desse assunto, no entanto, não são claros: a aparição desse conceito é difusa, sendo necessário consultar várias bibliografias para remontá-lo. Inicialmente, ele parece ter origem em três grandes linhas críticas vistas na obra de Sérgio (como se viu no capítulo anterior): i) o desenho separado (ou, nos termos colocados por ele a partir de Lévi-Strauss, uma “forma de tipo zero”); ii) o canteiro de obras manufatureiro como ambiente de exploração de um trabalho que necessita de um comando especial, pois ainda lhe resta algo de liberdade no fazer diário; e iii) um canteiro no qual o desenho serve como codificação do comando a partir de fora. Por isso, no tópico 8, discute-se a utilidade do conceito de poética da mão para montar uma máquina abstrata que, conectando-se de muitas formas a essa liberdade residual, propõe operar o projeto como uma espécie de resíduo de uma máquina conectiva que produz diversidade, diferenciação, devir, etc.

O objetivo do Capítulo III é, portanto, reunir a teoria disponível e rearranjá-la num conjunto em que se mostra uma poética madura de Sérgio, conseqüente e rebelde, profundamente relacionada à constituição de outros modos de projetar, a que se denomina aqui *projeto aberto*.

6. Poética da economia e transe

Sínteses singulares entre projeto e ação política / A definição do conceito de poética da economia / O problema estético da dissociação forma-conteúdo / Processo: o trabalho no interstício / Golpe e autofagia / Grupo de estudo, luta armada e outras linhas de fuga.

Toda poética, como expressão atual/virtual dos modos de produção da obra e de suas reverberações, adquire especificidades que só podem ser apreendidas quando analisadas em seu contexto histórico. Neste tópico se vê a poética da economia – criada pelo grupo Arquitetura Nova na década de 1960, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro –, expressão que parece marcada por uma dissociação tensa e involuntária entre trabalho e militância política. Tal dissociação decorre da extensão de linhas provindas de outras áreas, enfeixadas em um novo arranjo: os fios provenientes do teatro, da pintura e do cinema são arranjados na arquitetura em uma composição que tende a dissociar o que nas outras áreas é expressão de alinhamento entre conteúdo e forma. Essa dissociação parece ter tido efeito na concepção estética e processual da Arquitetura Nova, conforme se apresenta neste tópico.

Segundo Ana Paula Koury, as primeiras experiências do grupo Arquitetura Nova no início dos anos 1960 teriam servido “para testar quais eram as formas de produção mais adequadas ao estágio de industrialização do país” (KOURY, 2016). Para ela, talvez a principal contribuição do grupo nessa época tenha sido “criticar a aposta no desenvolvimento das forças produtivas e apontar em outra direção, adotando uma tecnologia adequada ao país” (*Idem*). Desse modo, um lastro de problemáticas “poderia ser expresso como uma preocupação com o desenvolvimento da industrialização e racionalização da construção em vista do déficit habitacional do país” (ROCHA, 2006). Sem dúvida, essas questões fazem parte da composição das linhas gerais mais “duras” da poética da economia.

Também são dessa época algumas pistas importantes seguidas por Sérgio Ferro sobre como atividades mantidas em atraso em relação à indústria – em especial a manufatura da construção – são fonte compensatória de trabalho morto e fonte inesgotável de trabalho produtivo (isto é, que produz valor porque é trabalho humano quantificado e mais-valor porque é explorado), que sustenta a acumulação industrial e compensa a “lei da queda

tendencial da taxa de lucro”³³ em outros setores da economia (como indústria de alimentos, de roupas, de meios de transporte, etc). Isso ocorre porque, na construção, ao contrário da grande indústria, o trabalho operário sempre é componente principal nos lucros. Além disso, levando em conta que o valor é produzido pelo trabalho, a abundância de trabalhadores assalariados neste setor, de forma complexa, faz transbordar valor para outros setores econômicos onde isso não ocorre. Uma conjunção de muitos elementos, enfim, constitui um pano de fundo para outros elementos, aí sim, próprios da poética.

Para começar a entender a poética da economia, é necessário evocar elementos não tão “duros” (mais maleáveis), dentro dos quais se coloca a influência das artes. Nesse caso, foram determinantes tanto o Teatro Novo, quanto a Pintura Nova e, segundo Arantes (2002), principalmente, o Cinema Novo. Para uma compreensão mais abrangente da poética novista, deve-se, portanto, olhar as principais problemáticas como partes constitutivas do movimento das forças e do clima político do período entre os anos 1960 e 1964. Depois disso outro período se abre, como também será visto aqui.

Antes de tudo, para ter presente as diversas dimensões do novismo na arquitetura, são necessárias algumas observações. Em primeiro lugar, não é necessário contar detalhadamente a história de formação e desenvolvimento do grupo Arquitetura Nova, já apresentada por Pedro Fiori Arantes em *Arquitetura Nova* (ARANTES, 2002), no prefácio de *Arquitetura e trabalho livre* (ARANTES, 2006) e por Ana Paula Koury em *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro* (KOURY, 2003), além de também ser retomada em *No horizonte do possível* (ROCHA, 2006), todos presentes nas referências do presente trabalho³⁴. Busca-se aqui, isto sim, pensar as principais questões que teriam levado à concepção de uma síntese poética própria, levando em conta seu contexto e conjuntura específicos, sendo necessário, por isso, resgatar alguns dos fatos históricos que teriam proporcionado sua criação.

³³ Com o aumento da produtividade do trabalho na indústria, cada produto é concretizado através de mais trabalho morto (meios de produção em geral que formam o capital constante) e menos trabalho vivo (capital variável), do que decorre, primeiro, o achatamento dos salários. O capital constante, no entanto, não aumenta durante a produção e, ainda, o capital variável (que produz mais-valor) diminui por conta do contínuo desenvolvimento tecnológico aplicado ao processo de trabalho. Quanto mais mecanizada ou automatizada a produção em geral (quanto mais desenvolvidas as forças produtivas), mais o lucro tende a zero – do que decorreriam as constantes crises do capitalismo. No seu “Em vez de prefácio”, no livro de Buzzar (2019), Sérgio anota, à página 18, que esse assunto foi analisado com pertinência por A. G. Frank, com o qual se reuniu algumas vezes no comitê editorial da revista *Teoria e Prática*, na década de 1970.

³⁴ Além dos já citados, podem-se também encontrar textos que se dedicam a histórias e biografias pessoais como: BUZZAR (2001), GORNI (2003), GUIMARÃES (2006), CONTIER (2009, p. 115-126) e GARCIA (2012).

Em segundo lugar, trabalha-se a ideia de que uma poética no grupo não é uma linha extensível na forma de uma escola, como são a “escola paulista”, dos seguidores de Vilanova Artigas, ou a “escola carioca”, dos de Oscar Niemeyer. Ela é a expressão de um modo de criação próprio e aparece uma única vez em um texto de Sérgio e Rodrigo, publicado pelo Grêmio dos Estudantes da FAUUSP em 1963. Nele os autores adotam uma posição decisiva: deslocam o debate da arquitetura para as relações de produção, afirmando que as contradições entre as exigências da produção e as necessidades do povo não seriam superadas pela promessa de industrialização da construção, como queria Artigas, de quem eram, até então, considerados discípulos³⁵.

Essa posição vai seguir muito parecida durante toda a trajetória dos arquitetos, inclusive em seus trabalhos posteriores à separação do grupo. No entanto, depois do golpe de 1964, especialmente Sérgio mudará alguns posicionamentos dentro dessa questão principal; posicionamentos que criarão condições de possibilidade para a formulação de outras poéticas, como a poética da mão, quando acontece uma virada na noção de projeto, como será visto adiante.

Existe um problema fundamental para entender o contexto de diferenciação política e estética do grupo, que pode ser dividido em dois feixes distintos de questões. Esses feixes dizem respeito a diversos modos de síntese entre projeto³⁶ e ação política. Seus intentos sempre passam por algo como tentar tecer o trabalho em arquitetura com a militância ou o ativismo político.

Quando se fala a partir do ponto de vista do Cinema, do Teatro e da Pintura Nova, essa divisão trabalho-militância parece despertar pouco interesse, pois os distintos modos de conexão da concepção com a prática tendem a aparecer como seu próprio processo de transformação. Defende-se, no entanto, que essa divisão ocorre de um modo diferente na atividade da arquitetura: projetar é uma atividade que depende de um canteiro de obras formatado para explorar trabalho humano, para o qual o trabalho do arquiteto, desde a invenção do desenho técnico, é um componente de estratificação e verticalização na montagem do comando despótico manufactureiro.

³⁵ Sérgio diz que o trabalho de Artigas deu origem a duas correntes muito distintas, em duas épocas politicamente quase opostas. A primeira delas, que começa a projetar no período de euforia desenvolvimentista dos anos 1950, teria como principais expoentes Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Carlos Milan, entre outros. A segunda, que começa a projetar no período de radicalização política da década de 1960 – na qual se incluem Sérgio, Rodrigo e Flávio – toma “outra direção” (FERRO, 1986/2006h, p. 261; ARANTES, 2002, p. 50; KOURY, 2016).

³⁶ Quando se fala do projeto possível no contexto do grupo Arquitetura Nova, sempre se deve pensar nas relações diversas entre canteiro e desenho, nunca apenas no desenho, conforme funciona o senso comum entre arquitetos.

Séculos de operação naturalizaram a dissociação entre desenho e atividade produtiva no canteiro. No entanto, seria mesmo possível um arquiteto não ter arrepios com a situação do trabalho no canteiro? Até aqui muitos nos acompanham. No entanto, a pergunta seguinte faz a maioria dos profissionais sair pela tangente: como desmontar este esquema de exploração, já que dele depende amplos setores da economia? Qualquer impulso de mudança direta enfrentará esse dilema.

Desse ponto de vista se pode tomar o campo de trabalho em arquitetura por um diagrama no qual trabalho e militância ainda estão dissociados em tão alto grau que, por vezes, aparecem como dois impulsos distintos: canteiro e desenho são, na maioria do tempo, duas áreas com questões e estratégias próprias de realização. Com razão, parecem atividades tão diferentes entre si que uma aproximação descuidada provoca violências mútuas e constantes, na maioria das vezes paralisantes para os “arquitetos críticos” menos habilidosos.

No entanto essa dissociação parece ser também sua principal força, pois, aproximar dois sistemas separados – em que elementos de um fazem violência no outro, às vezes curto-circuitando as passagens de um a outro – obriga a habitar os interstícios (ou onde haja espaço para pensar). É nesse encontro com o que é contingente nos dois sistemas, com o que força a pensar e com o que faz violência ao pensamento, que a poética busca o sentido a ser expresso, como afirma Sérgio Ferro. Nesse contexto se pode dizer que o canteiro de obras persiste historicamente como um “lado de fora” em relação ao tempo-espaço do ateliê, para o qual o canteiro é, em grande medida, tempo-espaço opaco, invisível em seu funcionamento. O mesmo se pode dizer do canteiro, a cujos trabalhadores não cabem as tarefas de ateliê.

Assim, por mais que sempre apareçam em algum grau misturados, também no caso do grupo Arquitetura Nova, trabalho em projeto e militância política sempre parecerão como feixes de questões diferentes, ambos fundamentais para visualizar o processo constituinte da poética da economia. Pode-se mapeá-los, inicialmente, assim: i) trabalho e militância no ateliê; ii) trabalho e militância no canteiro e; iii) o meio entre os dois, onde as questões realmente são passíveis de experimentação e elaboração. Nesse novo arranjo de razão poética, permanece essa divisão, mas os arquitetos começam desenvolver uma atividade intersticial. Então surgem as primeiras experiências que buscam didatizar o tecido do canteiro através do estudo da teoria marxiana da manufatura, atualizando-a no projeto e na construção.

O primeiro fio puxado desse entre sistemas diz respeito à questão do trabalho em projeto. Ele seria definido pela participação de Sérgio e Rodrigo, ainda como estudantes, em algumas construções em Brasília e, depois, junto com Flávio, por sua então recente atividade

de professor da FAUUSP³⁷ e seus novos canteiros abertos pelos projetos de “casas burguesas” entre 1961 e 1963. Deste período marcado por experimentalismos, é possível ler um texto preocupado com as posições políticas, no qual eles buscam se colocar como arquitetos e professores que eram: *Proposta inicial para um debate - possibilidades de atuação* (FERRO, 1963/2006m). Esse texto, um dos principais guias deste subcapítulo, possui a única descrição da poética da economia (escrita por eles), que será vista em tempo.

Por outro lado, olhando pelas lentes do trabalho no canteiro de obras, as iniciativas delineadoras da poética da economia poderiam ser confundidas com uma abordagem sociotécnica toyotista por uma produção mais flexível – ou mesmo taylorista, isto é, que ressalta a necessidade de menos comando e mais liberdade de auto-organização –, criando uma zona de opacidade em relação ao trabalhador real e subsumindo-o em um abstrato corpo produtivo. A operatividade da poética parece, no entanto, apontar para um tipo de liberdade em que o pensamento se conjuga com a prática, apesar dos poucos meios que lhe eram disponíveis.

A julgar por um segundo grupo de questões, relacionado diretamente à militância ou ao ativismo político desses arquitetos, deve-se dizer que eles se envolviam em diversas dinâmicas nas quais o projeto como trabalho instrumental quase não cabia: o ateliê compartilhado pelos três havia se convertido em ponto de encontro numa época de grande atividade cultural e intelectual³⁸. Sérgio era, inclusive, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, alguns anos mais tarde, acabaria se envolvendo diretamente com ações da Aliança Libertadora Nacional (ALN).

Deve-se olhar a trajetória de criação da poética da economia a partir dessa disjunção e de suas sínteses singularizantes na ação do grupo. Seus limites históricos estão localizados entre um período que se inicia no fim da década de 1950, quando Sérgio e Rodrigo, ainda estudantes e muito jovens, tiveram a oportunidade de projetar e acompanhar a construção de dois prédios em Brasília. Se encerra com o golpe civil-militar de 1964, quando o desenho, especialmente para Sérgio, parece entrar definitivamente entrar em “transe”.

A construção de Brasília, portanto, havia lhes ensinado a lição sobre a brutalidade do canteiro de obras já na década de 1950, com trabalho análogo ao escravo, em péssimas condições e com controle rigoroso. A violência não era só aquela da manufatura, mas

³⁷ No ano de 1962, a FAUUSP passou por uma reestruturação do ensino, quando foram contratados 16 professores. Entre eles estavam os recém-formados Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro (GUIMARÃES, 2006, p. 54).

³⁸ Nessa época, inclusive, um dos motivos pelos quais a ditadura passaria a desfilar tanques de guerra pelas ruas seria para prevenir certo “terrorismo cultural da esquerda” (SCHWARZ, 2014, p. 15).

“suplementar”: “canteiros e acampamentos cercados por ‘forças da ordem’, jornadas intermináveis de trabalho, alimentação precária. [...], suicídios numerosos, operários se jogando sob caminhões, disenteria quase cotidiana, cercados, sem poder sair” (FERRO, 2003/2006a, p. 305). Também os acidentes com morte eram muito frequentes, tendo havido até uma chacina por conta de reclamações sobre a comida, quando trabalhadores foram metralhados no alojamento da construtora Pacheco Fernandes³⁹. Sobre isso, Sérgio afirma que “fala-se sempre da ruptura de 1964 como o momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que esta violência já estava nos canteiros de Brasília” (*Idem*, p. 312).

A tendência de associação da militância com o trabalho em arquitetura (e, principalmente, a tendência dessa fusão em amalgamar grandes porcentagens relativas de militância ou de ativismo contra a divisão do trabalho calcada na violência) não ocorre, portanto, exclusivamente por conta dos fatos relacionados às interdições políticas pós-1964 – que realmente geraram um tipo específico de radicalização. Essa tendência vem de antes, como extensão de fios originários dos anos 1950, desde quando Sérgio acompanhava seu pai, empreendedor imobiliário, e fazia seus projetos em Brasília. Desde cedo, portanto, fica clara a plena consciência de Sérgio sobre o “risco” envolvido na construção, quando afirma que ele adquire ao menos dois sentidos: o de desenho e o de perigo de morte – indissociáveis um do outro no caso de Brasília, pois lá o desenho cheirava à morte.

Influenciados pelo que haviam visto e sentido, Rodrigo e Sérgio, durante o projeto dos edifícios Goiás e São Paulo (terminados em 1961 na nova capital do país), começam a desconfiar das intenções dos técnicos que buscavam “melhorias sociais”, o que incluía eles mesmos. Esse fato novo merece ser sublinhado porque, até então, a maioria dos militantes do PCB junto com a maioria esmagadora dos arquitetos, considerava as ciências e as técnicas como ideologicamente neutras e seu desenvolvimento como intrinsecamente positivo: para o PCB de Sérgio⁴⁰, assim como para o mestre Artigas (também militante do PCB), o socialismo seria mais facilmente implantado quanto mais desenvolvidas estivessem as forças produtivas capitalistas (ARANTES, 2002, p. 112). A divisão do trabalho, portanto, não passava de um detalhe incômodo no cenário político.

Arantes conclui que, ao que tudo indica, Sérgio aderiu à crítica da divisão do trabalho por influência da Revolução Cultural e de Mao Tsé-Tung, cujas tendências críticas teriam alterado a perspectiva marxista para alguns militantes do “partidão” (PCB). Teria havido,

³⁹ As condições de trabalho e a chacina, em especial, foram tema do documentário “Conterrâneos velhos de guerra”, de 1990, dirigido por Vladimir Carvalho.

⁴⁰ Mais tarde Sérgio abandonaria o PCB junto com Carlos Marighella (o assunto será tratado novamente a seguir).

então, uma primeira onda de radicalização antes do corte da ditadura, quando o desconforto com certa ideia de canteiro de obras e a efervescência política da época começariam a repor cumulativamente a ambivalência entre o trabalho em projeto e a militância contra a opressão no canteiro.

Seria necessário, para compor o cenário, destacar também a dinâmica do já referido ateliê nessa época. Ele foi mantido pelos três companheiros desde 1961 e era, para além de um escritório, um núcleo político e de produção artística e crítica. Sérgio lembra que o local era frequentado por pessoas de filosofia, teatro, música, literatura, etc. Era um lugar onde tudo se cruzava, num projeto de criação de “consciência nacional, de uma cultura nossa, que não fosse importada. Era um período de fertilidade extraordinária”⁴¹.

Sérgio comenta em entrevista que, enquanto Rodrigo era o mais técnico nos projetos, desenhando os projetos complementares, calculando, etc., ele era mais teórico. Flávio, por sua vez, já possuía uma trajetória relativamente sólida na cenografia desde 1956. Havia trabalhado no Teatro de Arena (principal grupo de teatro experimental de São Paulo) em 1959 e se tornou um dos nomes mais importantes da cenografia paulista nos anos 1960. A trajetória de Flávio proporcionou, no teatro brasileiro, algo como uma “desnaturalização do cenário realista do drama burguês e a produção do novo espaço cênico para o teatro épico e brechtiano” (ARANTES, 2002, p. 60).

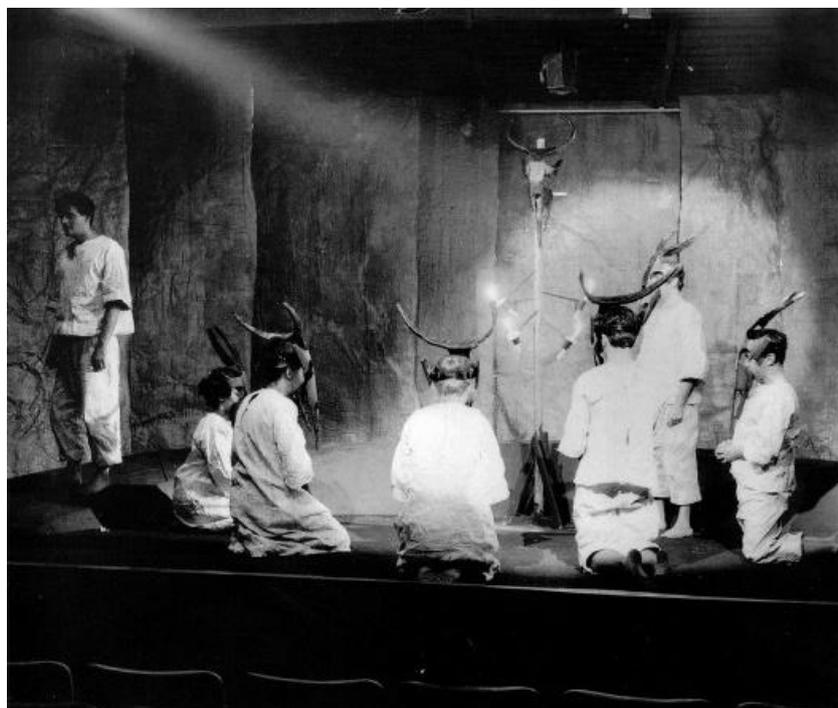


Figura 1: *Morte e Vida Severina* (1960).

⁴¹ Entrevista a Carlos Castelo Branco, revista *Caros Amigos*, nº 49, 2001, p. 44-45.

Foi assistindo *Morte e Vida Severina*, em 1960, com cenografia de Flávio, que Sérgio diz ter tido a confirmação do que deveria ser feito em arquitetura:

materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela invenção lúcida convinham mais ao nosso tempo [e lugar] do que a contrafação de modelos metropolitanos. (FERRO *apud* ARANTES, 2002, p. 60).

Do teatro também vinham outras referências: no mesmo ano (1960), Vianinha e Chico de Assis abandonaram o Teatro de Arena e montaram o espetáculo *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, destinado às plateias populares (dando origem ao Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE em dezembro de 1961⁴²). Fizeram isso por entender que a experiência no Teatro de Arena, já naquele momento, chegara a um limite: não era possível falar do povo dentro de um teatro burguês para uma plateia igualmente burguesa. Era necessário ir para a rua, para os sindicatos, para as ligas camponesas, etc. Eles, assim, se tornaram referência na aproximação do povo na época pré-golpe, pois fizeram dos meios de produção e circulação da obra a questão principal (NUNES, 2012 p. 43) e proporcionaram caminhos que levariam, uma década depois, ao método do Teatro do Oprimido, embasado em Paulo Freire.

Além da inspiração cenográfica de Flávio e dos CPCs, os estudos de Arantes (2002, p. 71) confirmam que o grupo Arquitetura Nova teve sua principal influência provinda do cinema. Foi através de uma relação estreita com os problemas estéticos e políticos colocados pelo Cinema Novo, em especial com o que Glauber Rocha chamou “*eztetyka da fome*” (conforme sua grafia particular), que o grupo criou a poética da economia.

Apreendia-se o principal desse período do Cinema Novo pela violência pedagógica da fome: “nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entenderam. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional” (ROCHA, 2004). Personagens descarnadas comendo terra, roubando, matando e fugindo para comer, morando em casas sujas e escuras: o Cinema Novo assumiu uma relação criadora com a carência de recursos, da qual extraía sua força da expressão. Esse miserabilismo opunha-se, na ocasião, “à tendência do digestivo [...]: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais” (*Idem*).

⁴² Os CPCs, junto com o Movimento de Educação de Base, criado pela Igreja Católica, entre outras iniciativas locais, como o Movimento de Cultura Popular, criado pela prefeitura do Recife, possibilitaram falar em Movimentos de Educação Popular nos termos de Kreutz (1979).

A tarefa a que se propunha o Cinema Novo era também sua definição: lutar pela liberdade de criação, utilizando-se de questões de combate que eram urgentes nessa época, expressas especialmente pela miséria e pela fome, mas não só por elas:

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual [...], a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (*Ibid.*).

No período entre 1961-1964, por meio de uma série de filmes – especialmente *Vida Secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Os Fuzis* (Ruy Guerra), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), entre de outros –, o Cinema Novo fazia as vezes de uma espécie de “consciência crítica brasileira pouco afeita ao desenvolvimentismo” (ARANTES, 2002, p. 71). A crítica ao desenvolvimentismo através dessa estética será elemento fundante da poética da economia.

A “poética da economia” pretende adotar na arquitetura uma perspectiva semelhante à da “estética da fome”. Por trás da precariedade assumida, que os levou sem medo a aceitar a pecha de “miserabilistas”, há *posição*: reconhecer as condições em que a grande maioria da população é obrigada a enfrentar o problema da habitação, extraindo daí uma solução material para a casa popular e uma resposta expressiva e crítica ao subdesenvolvimento. (ARANTES, 2002, p. 72, *grifo original*).

Obviamente uma ideia na cabeça e uma colher de pedreiro na mão não teriam o mesmo efeito crítico ou possibilidade de massificação para o projeto do que tinha uma ideia na cabeça e uma câmera na mão para o cinema – e todos, mais ou menos, já sabiam disso na época. O trabalho em arquitetura parecia começar a criar um sentimento de interdição se comparado com a expressão direta do fazer artístico em outras áreas, pois não era possível simplesmente saltar por cima do desenho para dentro do canteiro de obras para produzir “à força viva”. No entanto essa sensibilidade estava latente no modo de expressão da Pintura Nova, da qual faziam parte Sérgio e Flávio e, portanto, estava em alguma medida presente no ambiente do grupo:

Os problemas que a Pintura Nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque esquerda-direita, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a “má-fé” a hipocrisia social, a angústia generalizada etc. Ela pretende ‘captar a incrível irracionalidade do nosso tempo’. Por isso, ‘inexiste a preocupação com a unidade, a correção, a elegância da linguagem’, ao contrário, ‘vale tudo’ — conforme o título do texto-manifesto: ‘A nova pintura arma-se de todos os instrumentos disponíveis, [...] importa, empresta, rouba e cria o seu vocabulário com a

liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua'. (ARANTES, 2002, p. 55).

Para além disso, as dúvidas eram tantas que não havia nada mais “angustiante e penoso do que a definição dos caminhos” (FERRO, 1963/2006m, p. 33). Esse período coincidiu com as primeiras experiências dos dois arquitetos na cidade de São Paulo: as casas do Sumaré, do Itaim e do Butantã (FERRO; LEFÈVRE; IMPÉRIO, 1965/2006l) entre 1961-62. Esta última, também conhecida como Casa Boris Fausto, de 1961, foi uma aposta nas possibilidades da industrialização da construção⁴³, para a qual a força de trabalho se adaptou bem, mas “o produto industrializado não correspondeu às amostras, forçando inúmeros expedientes corretivos” (*Idem*, p. 43).

Já na casa em Cotia, também conhecida como Casa Bernardo Issler, também de 1961, Sérgio se ocupou da “racionalização das técnicas populares” (ARANTES, 2002, p. 72) ou – o que, nesse caso, dá no mesmo – utilizou projetualmente “técnicas populares e tradicionais” (FERRO; LEFÈVRE; IMPÉRIO, 1965/2006l, p. 44). Influenciado pelas abóbadas da Casa Simon Fausto (também de 1961, projetada por Flávio Império), Sérgio buscou estimular a atividade criadora viva, muitas vezes por meio do improviso, evitando o desenho muito elaborado. A casa consistia numa abóbada construída com tijolos furados, que havia sido erguida por um único homem em poucos dias. Pronta a abóbada, ela era a cobertura e as paredes externas ao mesmo tempo.

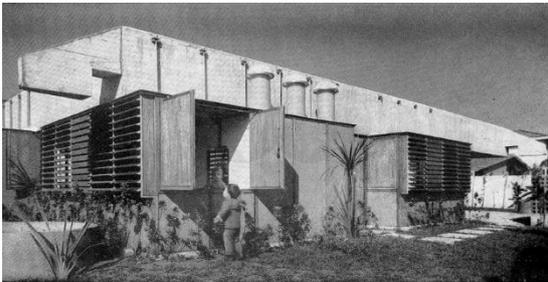


Figura 2: Casa Boris Fausto (1961)



Figura 3: Casa Bernardo Issler (1961)

A abóbada é uma inovação na grande cobertura de Artigas: ela reúne estrutura, cobertura e vedação simultaneamente, criando um espaço interno totalmente livre. Ao mesmo tempo, pretende ser muito mais barata, pois, além de feita com materiais simples, não realiza o esforço estrutural exagerado das coberturas de concreto, cortadas por grandes vigas e repletas de aço. O projeto da estrutura era uma fórmula matemática numa folhinha

⁴³ As tentativas de industrialização da construção são colocadas pelo grupo como heterogeneização da manufatura da construção, cf. o tópico sobre manufatura no Capítulo I.

demonstrando não ser preciso colocar ferro. A forma de madeira já era a estrutura da casa. (ARANTES, 2002, p. 76-77).

Ambas as casas funcionaram como pontos de apoio para o desenvolvimento de um discurso que buscava se referir mais ao desenho “da” produção do que ao desenho do objeto, ou, dito de outro modo, eram objetos arquitetônicos pensados a partir da teoria e da experiência e desenhados com ideias mais convergentes com seu modo de produção: a manufatura (heterogênea), no primeiro caso; e a serial (ou orgânica), no segundo. Para Sérgio,

elas saíram diretamente do XIVº capítulo, da Quarta Seção do 1º Livro (*Division du travail et manufacture*), sob a perspectiva dos capítulos IX e X da primeira seção do 3º Livro (*Loi de la baisse tendencielle du taux de profit*), todos de O capital, de K. Marx, para aterrissar como possível em Cotia e no Butantã, em São Paulo. (FERRO *apud* BUZZAR, 2019, p. 19).

Se o conceito de manufatura de Marx fazia parte do esforço geral de criação de alternativas dos arquitetos, então deve-se entender tais obras nesse contexto. Obviamente, parte-se do conceito de manufatura e da separação que ela exige entre canteiro e desenho, conforme se viu nos Capítulos I e II. Primeiramente deve-se considerar que elas foram produzidas intencionalmente como resposta projetual relacionada a um conteúdo crítico e propositivo.

A atualização da teoria marxiana para dentro do ofício do projeto mostrou caminhos próprios a seguir. Assim, a casa Boris Fausto, exemplo de manufatura heterogênea, a seu tempo, era questão central na estética do grupo Arquitetura Nova. No entanto, ela teve menor influência se comparada ao impacto que teve a casa Bernardo Issler no período que se seguiu à sua construção, principalmente em termos da elaboração teórica e dos desígnios de projeto⁴⁴. Esta última, por ter sido pensada através do modo absolutamente predominante em construção, a manufatura serial, afasta-se mais do que a primeira dos determinantes reais da alienação. Isso ocorre, principalmente, porque a ausência de elementos provenientes da grande indústria (como o concreto usinado, o aço, os pré-moldados, etc.) na casa Bernardo Issler diminui, em “tempo real”, o grau de alienação do trabalho⁴⁵.

⁴⁴ Concordando, mas fazendo essa ressalva a Arantes, que define ambas as casas como experiências que igualmente definiram os rumos da Arquitetura Nova (ARANTES, 2002, p. 72).

⁴⁵ Alienação, lembrando, apesar de relacionar-se em algum grau ao ofício do artesão durante o período manufatureiro, é característica da indústria, *cf.* discutido no Capítulo I. Quando, na casa Boris Fausto, os arquitetos buscam deliberadamente a produção de uma manufatura heterogênea visando fazer uma experiência reprodutível em larga escala, para além dos problemas de obra, posicionam-se politicamente em uma zona na qual o processo de autonomização da técnica cede espaço à produção industrializada, aumentando o grau de alienação do processo como um todo.

No entanto, apesar de essas duas experiências terem um alinhamento crítico-propositivo espantoso, para chegarmos ao conceito de poética da economia é necessário ressaltar que todas as experiências residenciais são igualmente necessárias para compreender as linhas que produzem a poética. Isso está expresso no texto de 1963, quando, a partir da exposição das diversas experiências (e não só das duas casas aqui mostradas), os três companheiros de projetos, enfim, escrevem sua definição da poética da economia.

Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a “poética da economia”, do absolutamente indispensável, da eliminação de todo supérfluo, da “economia” de meios para a formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases da nossa realidade histórica. (FERRO, 1963/2006m, p. 36).

A realidade histórica a que se refere o autor, obviamente, é a da produção da mercadoria, da violência, da alienação, da exploração e do comando no canteiro, como se viu. Mas também é a realidade da transversalização e do experimento de fonte miserabilista, da estética da fome, do Cinema Novo, dos cenários de Flávio, da crítica do desenvolvimentismo e do populismo, da burocracia do PCB, da realidade do ensino de arquitetura, entre outras coisas que talvez a história ainda não tenha recuperado.

A poética da economia nada tem a ver, portanto, com alguma ideia de “austeridade” ou algum outro tipo de moral presente no receituário da crítica europeia aos países subdesenvolvidos. Ela é resultado de experimentos que envolvem especificamente a noção de exploração e de comando manufatureiros com a miséria real dos meios, típica do Brasil dessa época. Essa poética, enfim, como as outras iniciativas a partir das quais se desenvolve (teatro, pintura e cinema), traz questões realmente novas e próprias da época. Entre elas, talvez a de maior alcance para as “humanidades” seja o que Nunes (2012, p. 42), na ocasião do seu ensaio sobre *Terra em transe*, definiu como um “*insight* da indissociabilidade política entre forma e conteúdo”. No caso da Arquitetura Nova, outras duas questões aparecem associadas a isso (e entre si): a estética e uma forte noção de processo.

Inicialmente, na discussão do grupo Arquitetura Nova, a questão da forma de constituição do objeto arquitetônico ganha um debate cujas razões vão além da arquitetura. Sérgio, depois de muitos anos podendo avaliar as experiências mais significativas realizadas nessa época⁴⁶, pôde afirmar que “falar em formalismo como se fosse sinal de forma sem conteúdo é absurdo” (FERRO, 2003/2006a, p. 315). Qualquer forma arquitetônica – estando

⁴⁶ Outras experiências que podem ser lembradas são a casa Heládio Capisano, de 1960, além de dois edifícios construídos em Brasília (os quais Sérgio reiteradamente diz detestar), o plano para a cidade de Cotia (SP), de 1964, entre outros. Para mais, ver Koury (2003), entre outros.

relacionada à poética da economia ou não –, em suma, é constituída tanto de formas construídas quanto de conteúdos que deixam nessa construção as suas marcas, exatamente como as duas casas e seus respectivos modos de produção, por exemplo. O problema é que algumas vezes a relação não é direta ou clara (e, inclusive, será visto que essa noção está incompleta para a discussão a que se propõe, pois parece faltar uma noção de expressão para delimitar uma operatividade poética).

A casa Bernardo Issler parece ser o exemplo melhor acabado dessa ideia de indissociabilidade política forma-conteúdo na Arquitetura Nova. Nela os arquitetos buscam criticar uma disjunção entre o que se diz (discurso humanista) e o que se faz (canteiro violento) no movimento moderno, procurando revelar uma lacuna entre o que se diz fazer e o que realmente se faz em arquitetura. Nessa experiência, a forma (a expressão sensível da arquitetura, ou seja, o conjunto de projeto e obra) pretende alinhar-se ao conteúdo (a expressão virtual, o pensamento criador). Dito de outro modo, a forma deveria corresponder ao seu modo de produção, buscando certa coerência “inventiva” entre as ideias de projeto que a designam e o seu modo de ser produzida.

Mais que isso, forma e conteúdo se produziram juntos, completando-se na expressão de uma proposição de projeto: *forma* (o que se pode *ver* desenhado ou construído) + *conteúdo* (o que se pode *dizer* tanto do/no desenho quanto da/na obra) = *proposição de projeto*.

Uma proposição de projeto, então, se torna uma relação complexa entre os tempos do desenho e da construção e se estabelece num diagrama temporal que nunca está claro por onde começa. O que se deve fazer primeiro: desenhar ou construir? Como afinal se começa um experimento projetual em que se busca mudar o modo de produção? Este é um dos problemas que o presente trabalho se coloca como central: ele está desenhado mais objetivamente no que se chamou aqui de *diagramática projetual*, tema dos tópicos 14 e 15.

O questionamento que traz até aqui, enfim, tem um longo percurso prévio. Ele começa no diagnóstico de que o desenho modernista se baseia em uma expressão virtual (mais precisamente seus discursos) com base “humanista”, mas sua expressão sensível (a forma como não intervém na produção das relações entre canteiro e desenho) parece ser o absoluto avesso disso. Essa disjunção expressa o que Sérgio Ferro caracteriza como uma “falsificação da

forma”, atribuída por ele tanto ao movimento moderno quanto às suas derivações chamadas pós-modernas⁴⁷.

Para Sérgio, o que parece claro é que muitas vezes o discurso que se associa à proposição de projeto não corresponde à sua forma de desenvolvimento e à sua construção. Essa descontinuidade é muito própria da maneira convencional de projetar: o discurso se dirige para fora, para o cliente, para o usuário, para o público, etc., de modo que o conteúdo que aparece nos manifestos e nas declarações públicas é o contrário do conteúdo que se produz ao desenhar. Este último é efeito da organização do canteiro de obras, pois o que fala a essa organização são as prescrições. Assim, sempre se tenta ocultar o canteiro e mostrar partes do desenho que possam minimamente corresponder ao discurso possível em uma época ou em um grupo qualquer (FERRO, 2003/2006a, p. 315).

Por outro lado, cria-se uma estética própria na poética da economia quando a coerência se ancora no comprometimento prático e responde, como técnica⁴⁸, à necessidade objetiva que a pressiona (FERRO, 1967/2006k, p. 54). Segundo Sérgio, “a essência do projeto é o que faz ele aparecer na efetividade – nada mais” (FERRO, 2003/2006a, p. 384), de modo que Sant’Elia e Archigram⁴⁹, por exemplo, teriam feito desenhos, não arquitetura, pois o que seria efetividade (produção, espaço, objeto e uso) não acontece.

Para Sérgio, a estrutura e o “saber fazer” do canteiro são determinantes do projeto, são sua “essência”, pois o canteiro tem primado sobre o desenho no feitiço do projeto – ou seja, o projeto tem suas questões próprias, mas, tomando a especificidade histórica do modo de produção manufatureiro, o canteiro sobredetermina o que se pode desenhar. Uma nova estética, por isso, teria como objetivo fazer a técnica (o processo de constituição da forma) prevalecer sobre a forma fechada de antemão pelo desenho. Em outras palavras, uma nova estética tomaria o processo de produção como técnica efetiva no canteiro, fazendo-a prevalecer sobre a cadeia de exercício do poder embasado no saber dos técnicos da exploração, principal característica do projeto tradicional. Essa “sacudida” traria possibilidades

⁴⁷ Essa teoria seria reafirmada mais tarde, num estudo do laboratório Dessin/Chantier a respeito da “estética da máquina” do Convento de La Tourette, de Le Corbusier. Sérgio, numa análise do edifício, constata que “tanto o projeto quanto a condução do projeto e de suas relações com o canteiro se afastam muito do modelo de precisão e previsão mecânicas que a plástica mostrada nos faz pressupor. A programação exigente e exata esconde uma manufatura bagunçadíssima” (FERRO, 1988/2006g, p. 217-218).

⁴⁸ Questão da técnica fica mais clara quando Sérgio define a “boa poética”, numa citação reproduzida no tópico 8 do presente trabalho.

⁴⁹ Sérgio refere-se a Antonio Sant’Elia, italiano que viveu entre os fins do século XIX e o início do XX, cujos desenhos da monumental *Città Nuova* (Cidade Nova) inspiraram os cenários do filme *Blade Runner*. Sobre o futurismo de Sant’Elia, ver Frampton (1997, p. 95-101). Ver também o grupo inglês Archigram que, influenciado por Sant’Elia (e por Richard Buckminster Fuller), tornou-se uma referência para o modernismo *high-tech* de Norman Foster, Renzo Piano e Richard Rogers (*Idem*, p. 341-380).

de alinhamento forma-conteúdo, o que parece ser a característica mais marcante dessa poética.

Todavia, os termos desse alinhamento só serão plenamente desenvolvidos na poética da mão (noção reconstituída no tópico 8 a partir de diversos fragmentos). Assim, presume-se que, no íterim da Arquitetura Nova, a casa Bernardo Issler aparece como experiência na qual existem “vínculos fortes” na proposição de forma-conteúdo. A partir daí, se torna claro que os projetos resolvem problemas de forma arquitetônica enquanto avançam nos problemas da produção, sendo, portanto, necessário apontar no sentido contrário à alienação do canteiro já no problema primeiro que o projeto se propõe a resolver.

Então, junto do alinhamento crítico-propositivo, consolida-se definitivamente a dimensão de processo de mediação entre canteiro e desenho: agora é preciso trabalhar neste interstício, mas buscando a coerência de primar pelo canteiro, ou seja, ligando as questões de projeto a ele e tornando-o visível desde o princípio como dimensão produtiva. Nesse sentido, a casa Bernardo Issler poderia corresponder a uma articulação intencional, no campo das possibilidades, do padrão técnico disponível e do programa a resolver (FERRO, 1967/2006k, p. 47). Tal articulação diagnóstico-proposição leva a compreender que a mediação possível consiste em olhar o projeto dentro de uma tensão extrema entre: i) a forma-conteúdo do objeto arquitetônico e; ii) a forma-conteúdo do processo de produção – já que proposições desse tipo só são possíveis quando se desorganiza o “núcleo” da manufatura: o comando.

Um conceito que Sérgio utiliza em várias passagens de seus principais textos como canal de comunicação direta entre os dois sistemas é a “marca”⁵⁰. A tensão provocada pelo pensamento intersticial se desenvolve pela ligação entre a marca que se pode deixar e a que se precisa apagar (sob certo regime de visibilidade). Assim, seria possível compreender quais linhas gerais guiaram o processo apenas olhando o objeto acabado. Do mesmo modo, conhecer o processo de produção pode mudar o modo como um objeto afeta quem o vê: “nunca consegui ter a menor emoção diante de uma pirâmide egípcia: há sangue ali embaixo, morte, violência” (FERRO, 2000/2006d, p. 282). O conceito de marca, enfim, traz para primeiro plano a sobredeterminação do desenho pelo trabalho livre – tema do próximo tópico.

Outro aspecto fundamental dessa poética é mostrar a atividade de arquitetura se engendrando num processo de aproximação com as “massas”. Pedro Arantes e Roberto Schwarz entendem que essa aproximação não existiu na realidade. Mais um motivo para os arquitetos experimentarem uma espécie de vida dupla: uma no trabalho para proprietários,

⁵⁰ O conceito de marca (ou *trace*) está trabalhado no tópico 7, a seguir.

visando criar meios de *co-mandar* seus canteiros heterônomos; outra na militância nos espaços públicos, procurando discutir, reorientar a ação e ampliar o alcance da crítica, transformando as questões profissionais em questões sociais e políticas.

Essa cisão aparente teria feito da “estética da separação” algo bem menos potente do que a sua correlata, a estética da fome. Nesta, o alinhamento forma-conteúdo parecia acontecer ao alcance dos olhos e dos ouvidos do público, em ato – embora, certamente, ela não tenha alcançado algo como uma massificação de um novo “dizível”. A estética da separação, a seu turno, consistiria em tornar visível a separação entre canteiro e desenho e cessar o apagamento das marcas, entre outros fatores que este trabalho, como um todo, aborda em seus primeiros capítulos.

Seu alinhamento forma-conteúdo, por isso, se tornaria uma promessa pós-capitalista, muito por ter de enfrentar uma topografia extremamente acidentada: de um lado a dificuldade gerada pelos interesses proprietários de fazer sumir o canteiro e, por outro, pelo enfraquecimento crítico-propositivo resultante da dissociação entre militância e trabalho. Isso parece ter criado condições para um amálgama ainda mais crítico que propositivo, no qual a pintura, o ensino, a crítica teórica – ou seja, os espaços onde o militante ou o ativista podia atuar mais livremente – gradativamente passam a aparecer em maior grau do que o trabalho em projeto.

A partir de 1964, então, a construção, do modo como vinha sendo desenvolvida pela Arquitetura Nova, sofreria alguns reveses graves. O período que parecia vir num crescente crítico cumulativo, de repente, tem seu pano de fundo bruscamente alterado.

O golpe civil-militar de 1964, que depôs João Goulart e instalou uma ditadura no país, mudou completamente o cenário político. Já nos primeiros dias de maio, a repressão avançou sobre as mais variadas organizações sociais e setores de esquerda. Milhares foram presos ilegalmente e cresceu o número de casos de tortura no país. No primeiro mês de ditadura, centenas de inquéritos foram abertos para apurar atividades “subversivas” e milhares de pessoas tiveram direitos constitucionais revogados: parlamentares foram cassados, direitos políticos foram suspensos e funcionários públicos, civis e militares, foram demitidos ou aposentados compulsoriamente.

O golpe foi decisivo na mudança de perspectiva com que vinham trabalhando tais artistas e arquitetos. Para Sérgio, ele parece ter se refletido não num abandono ou numa negação, mas numa mudança de ênfase na ação, o que se refletiu na necessidade de outra poética. A ênfase no desenvolvimento técnico em busca de soluções de massa que

melhorassem a vida do povo agora havia perdido sua urgência por conta da necessidade de resistência ao regime autoritário e da evidente impossibilidade acerca de uma ocasional aliança com o Estado (agora nas mãos do inimigo declarado). Pairavam muito mais dúvidas do que antes sobre o que fazer: instalou-se uma atmosfera de radicalização política que pedia ação direta e compromisso. Também a poética da economia – ou, antes, seu predecessor, o ideal miserabilista – ficou em segundo plano a partir de 1964, dando lugar a outras expressões, também mais diretas.

Como no início dos anos 1960, agora o Cinema Novo seria novamente a expressão melhor acabada dessa virada antiautoritária e, até certo ponto, autofágica entre esquerdas. Em 1966 Glauber começava a filmar o premiado *Terra em transe*, que seria lançado no ano seguinte e censurado no Brasil. Conforme um crítico da época, ele tocava numa verdade desagradável, de maneira desagradável, como lembra Nunes (2012). Era um filme indigesto para seus contemporâneos, pois mostrava uma crise que se desenrolava tanto na tela quanto fora dela: “e se a culpa pelo fracasso não fosse nem das ‘forças da reação’ nem do ‘povo’, mas de ‘nós, que amamos tanto a revolução’ – ou seja, a própria esquerda?” (NUNES, 2012, p. 37).

Enquanto o filme de Saraceni [*O desafio*] devolvia ao público a imagem de alguém que não consegue se identificar consigo mesmo, *Terra em transe* amplificava a crise do conteúdo até que esta contaminasse a forma. Em última análise, seu desconforto consistia em impedir que o espectador se identifique de forma reconciliada com a própria perda de identidade. (*Idem*, p. 29).

Artistas e arquitetos, na condição de membros de determinada classe social, eram postos em dúvida sobre suas reais intenções. Sérgio Ferro, em uma entrevista, caracterizou o período pós-golpe como uma guerra – talvez uma guerra permanente de quase todos contra quase todos. Havia uma rebeldia epidérmica resultante de crises diversas: circulavam, além de sentimentos autorreflexivos, boas doses de impaciência radicalizadora, frequentemente resultando em “fogo amigo”, sempre buscando no outro os sinais de compromisso ou de conciliação. A crise parecia exigir

escolhas mais caras – sejam existenciais (morrer herói? viver covarde? o conforto da vida burguesa, ou a clandestinidade?), sejam políticas (até que ponto os riscos valem a pena, em situação tão desfavorável? como distinguir entre radicalismo efetivo e aventureirismo irresponsável? quando a paciência deixa de ser sabedoria tática e se torna acomodação, oportunismo?). (*Ibid.*, p. 38).

Até mesmo o “mestre”, o confiante Vilanova Artigas, fica abalado: é preso, exila-se no Uruguai por um ano e mais tarde volta clandestino ao Brasil. Diante dos acontecimentos de 1964, sua crença num desenvolvimento social progressista conduzido pela burguesia nacional

titubeia. Ele dá indícios de que começaria a entender que “o projeto da casa burguesa depois de 64 não pode ter mais nenhum sentido positivo: ela era agora a morada de quem traiu a revolução brasileira. Tudo parecia estar de ponta-cabeça” (ARANTES, 2002, p. 40-41).

Em 1965 a Revista Acrópole (n. 319) publica textos dos três arquitetos do grupo Arquitetura Nova, nos quais eles argumentam sobre a instalação e a ampliação da arquitetura como artigo de luxo que se seguiu a um “leve indício” de transformações sociais mais profundas, o que levava os arquitetos a uma posição de denúncia das contradições de seu tempo (ARANTES, 2002, p. 43; FERRO; LEFÈVRE; IMPÉRIO, 1965/2006l, p. 38-39). Para surpresa dos três, também é publicado no mesmo número o texto de Artigas, intitulado *Uma falsa crise*, onde se lia o trecho:

Nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo, no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores. (ARTIGAS, 2004, p. 105).

Artigas, nesse texto, demonstra fidelidade absoluta aos princípios do PCB da época: afirma que o golpe não paralisou a marcha do desenvolvimento das forças produtivas e, portanto, que o destino inextricável do desenvolvimento (o socialismo) ainda era corrente, apenas as cartas haviam sido embaralhadas. Novamente em 1967, na aula inaugural da FAUUSP, quando todos esperavam seu primeiro pronunciamento público (após ter finalmente se livrado de um longo inquérito do regime militar), ele fala simplesmente sobre o desenho em arquitetura, expondo, segundo Arantes (2002, p. 9-10), de modo muito preciso, o sentido que sempre havia pretendido imprimir à sua arquitetura⁵¹.

A postura de Artigas foi decisiva para a radicalização de seus antigos discípulos. No mesmo ano (1967), quando começou projetar conjuntos habitacionais financiados pelo regime militar – quando o próprio regime assume a habitação popular como política de massas, portanto –, há um rompimento definitivo: “aí nossa radicalização foi rápida” (FERRO, 2000/2006d, p. 278). A resistência tomava definitivamente o lugar da proposta, pois, agora, em vez de utilizar a produção da habitação popular para disparar mudanças sociais profundas, a ideia central era amainar as feridas cívicas e movimentar a economia. Em documentos

⁵¹ A aula foi publicada em 1975 pelo GFAU (Grêmio dos Estudantes da FAUUSP), depois em *Caminhos da arquitetura* (São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, reeditado por Cosac Naify, 2001), e em *Vilanova Artigas* (São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997). Também disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/790124/o-desenho-vilanova-artigas>>. Último acesso: maio/2020.

liberados mais tarde, Sandra Cavalcanti, futura presidenta do Banco Nacional de Habitação (BNH), escreve em uma carta a Castelo Branco:

achamos que a revolução vai necessitar agir vigorosamente junto às massas. Elas estão órfãs e magoadas, de modo que vamos ter que nos esforçar para devolver a elas uma certa alegria. Penso que a solução do problema da moradia, pelo menos nos grandes centros, atuará de forma amenizadora e balsâmica sobre suas feridas cívicas. (MARICATO, 1997, p. 49).

Portanto, a partir de 1967, Sérgio parece já não se interessar tanto por abóbadas, habitação social, ou por desenvolver um projeto de nação, mas sim por combater a ditadura. No entanto, a tarefa de munir-se de todos os artifícios na disputa da definição dos caminhos da arquitetura contemporânea parecia acompanhar o combate em segundo plano⁵². Esses caminhos ainda passavam, necessariamente, pela eliminação da exploração, mas com uma diferença: quem definiria os rumos da ação já não seriam mais os “mínimos” da poética da economia. O que “parecia ser uma investigação progressista ganha outro sentido”, como bem coloca Arantes (2002, p. 164). Essa frase refere-se ao ponto de vista que adotavam os arquitetos na sua poética no debate nacional sobre a casa popular, ainda separados do canteiro por um controverso experimentalismo para as massas. Havia que se aprender a lidar melhor com o fato de que os projetos que buscam modificar os meios de produção insistem em aparecer apenas em situações de exceção.

A impaciência diante da conjuntura, parece, inclusive, projetar-se retrospectivamente sobre a avaliação de todo o período anterior ao golpe. As avaliações começam a tomar o seguinte viés: os arquitetos que, através do ensino de arquitetura, haviam sido preparados para construir cidades como Brasília – então considerada o tipo de proposta que manifestava o comum no modernismo e o “sentido coletivista da produção arquitetônica” – agora se percebiam restritos aos “anticlímax da casa burguesa” (ARANTES, 2002, p. 46). Esse teria sido um dos principais motivos pelos quais eles acabaram por “torturar o espaço, sobrecarregar de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam” (SCHWARZ, 2014, p. 69). Assim, “as soluções formais, frustrado o contato com as massas, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam,

⁵² No mesmo ano em que Artigas parece se engajar na produção habitacional, Sérgio escreve *Arquitetura Nova*, de 1967, o “texto-corte” (corte no sentido de rompimento) – esse também é o ano de estreia de *Terra em transe*. Nesse trabalho, Sérgio já não fala mais dentro da experiência de construção, mas dentro da situação que se utiliza de uma crítica que evoca certa violência e impaciência para fazer objeções à nova geração paulista de seguidores de Artigas, que teria suprimido o pensamento crítico-propositivo em prol de um “gesto de uma representação substitutiva e conciliadora” (FERRO, 1967/2006k, p. 48).

mudando de sentido” (*Idem, grifo meu*). Arantes, dissonando de Schwarz, faz uma observação a esse respeito:

Nesse ponto, o crítico [Roberto Schwarz] reitera a interpretação que faz para o teatro da época: o golpe cortara o contato entre intelectuais e as massas, entre a experiência cultural da esquerda e o público a que pretendia dirigir-se, de modo que a produção cultural extraordinária daquele período acabou virando “matéria para consumo próprio”, *mudando de sentido* e invertendo, assim, seu propósito original. Se a interpretação para o teatro pode ser correta, no caso da arquitetura não há por que falar em “mudança de sentido”, como se anteriormente ao golpe existisse um projeto direcionado aos “explorados”. (ARANTES, 2002, p. 47, *grifo original*).

Em certo sentido fica claro que não houve corte: essa poética havia nascido de experiências direcionadas a tal público, mas a uma classe na qual também se encontravam aqueles que haviam se tornado os tais “traidores da revolução”. No entanto, defende-se aqui que existe sim uma ruptura, mas ela não se dá no encontro com as massas, mas sim no processo de singularização das propostas que Sérgio, especialmente, desenvolveu a partir daí.

Se Sérgio, por um lado, segue como professor na FAUUSP no período que vai até sua prisão e exílio na França (quando é demitido por faltar às aulas enquanto estava preso pela ditadura⁵³), por outro, alia-se a diversas frentes. Devem ser mencionados, em primeiro lugar, os encontros do “Seminário Marx”, entre 1964 e 1968⁵⁴, nos quais ele encontra correspondências possíveis de sua prática com o que chamavam de uma “nova intuição do Brasil”, quando começa a prevalecer a ideia de que o Brasil participaria de um cenário de “desenvolvimento desigual e combinado”, ideia que combatia o “dualismo” simples e o “etapismo”⁵⁵: “nossa posição não era nem desespero nem uma recusa do desenvolvimento, ao contrário, mas uma crítica da ingenuidade dessa posição modernizante, que pode rapidamente se transformar no seu inverso, em crime” (FERRO, 2000/2006d, p. 281).

⁵³ Sérgio foi condenado a dois anos de prisão (1970-1971) por atentado à bomba, por pertencer a organizações terroristas e por outros delitos (RIDENTI, 2017, p. 158).

⁵⁴ Conforme Arantes (2002, p. 110), o Seminário Marx era “um grupo de leituras de *O Capital*, de Marx, formado por estudantes e professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e que compunha o corpo editorial da revista *Teoria e Prática*”. Além de Sérgio, a segunda geração era formada por Roberto Schwarz, Ruy Fausto, Lourdes Sola, Marilena Chaui, Célia e Francisco Quirino dos Santos, Albertina Costa, Cláudio Vouga, Emir Sader, Emília Viotti, Francisco Weffort, entre outros. Sobre a primeira geração, ver “Um seminário Marx” (SCHWARZ, 1999). Sobre a segunda, “Nós que amávamos tanto *O Capital*” (SADER, 1996).

⁵⁵ A “lei do desenvolvimento desigual e combinado” foi uma tese formulada por Trotsky que se constituiu numa matriz interpretativa comum a diversos intelectuais durante as décadas de 1960 e 1970. A relação entre inovações tecnológicas, políticas e culturais dos “países avançados” e as relações sociais muitas vezes pré-capitalistas presentes nos ambientes “atrasados” se constituiriam na essência combinada do desenvolvimento capitalista. Essa ideia se contrapunha ao “dualismo” (atrasado vs. moderno) e ao “etapismo” (colocando a industrialização e a formação da burguesia nacional, como condições necessárias para o socialismo), cujos principais representantes no Brasil foram a Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Para uma análise mais precisa sobre o assunto, ver Löwy (1998).

Sérgio sai do PCB com Marighella em 1967 e realiza ações diversas pela Aliança Libertadora Nacional (ALN), como o atentado à bomba no Consulado dos EUA de São Paulo (1968), além de esconder em sua casa militantes importantes de organizações de luta contra a ditadura, como no caso de Carlos Lamarca e de Lara Lavelberg, militantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Esse mergulho militante teve um alto custo pessoal.

O embrião da ALN – antes das ações armadas – passou a organizar-se em pequenos grupos, de cerca de cinco pessoas. Uma delas era encarregada de fazer contato com a organização e com os outros grupos. Ferro era da célula dos arquitetos, além de responsável por fazer contatos semanais, num certo período, com cinco ou seis células, todas no meio de intelectuais e artistas. Seus contatos [...] eram diretamente com Marighella, ou com Joaquim Câmara Ferreira, que lhe passavam tarefas, documentos, informações, discussões, etc. (RIDENTI, 2017, p. 160).

Sérgio participou de diversas ações armadas realizadas com autonomia dentro do princípio básico organização da ALN: não era preciso pedir licença para fazer a revolução. Foi preso junto de diversos militantes dessa organização e da VPR, entre outros, capturados por proximidade. Em 2019, Sérgio escreveu um trecho sobre um fato ocorrido nesse período com o companheiro de Arquitetura Nova, Rodrigo Lefèvre, no qual revela, em grande parte, o aprendizado doloroso de resistência a que foi exposto nos anos de chumbo. Reproduz-se:

Abril ou maio de 1971 no Presídio Tiradentes. Como ocorria o tempo todo, os policiais entraram na cela berrando, desarrumando e quebrando o que estivesse à mão. [...] Terminado o espetáculo, partiram para a cela vizinha repetir a mesma vergonha. Ainda ao som da gritaria ao lado, Rodrigo, mudo, começou a catar lascas dos caixotezinhos [...], fios de farrapos dos “colchões” e outros vestígios da invasão. Lentamente, como quem se contém, amarrou as lascas e farrapos, trançou fios e papéis rasgados: compôs um enorme móbile ao molde Calder. [...]. Obra de arte perfeita, concubinato entre *happening*, *performance*, *arte povera*, intervenção *in situ* e sei lá mais o quê. E obra efêmera: assim que os policiais souberam da coisa, voltaram e repetiram o espetáculo. A cada fim de tarde, todas as celas cantavam em coro nosso hino, o “Apesar de você”, do autor de *Construção*, o ex-aluno de arquitetura Chico Buarque. Nossa cela festejou mais que de hábito: cantou alto demais, festejando nossa minúscula vitória ética na briga que um dia ainda talvez ganhemos. Uma briga vinda de longe, do poço dos “unhas azuis”, passando por Münzer, pelos *comunards*, por Marx, por William Morris, por Braque e Picasso entre 1912 e 1914, por Rosa Luxemburgo, pelo Che, por Marighella e Toledo, por Lamarca e Yara, por Fleurizinho, Benetazzo e tantos outros, pelos índios de Chiapas, pelos Sem-terra, pelos Sem-teto, pelos meninos da Usina, pelo Alípio – pelo Rodrigo e pelo Flávio. Continuará depois de nós. É nela que inscrevemos o que fizemos. (FERRO *apud* BUZZAR, 2019, p. 23, *grifos no original*).

Entre tantas histórias e vidas transformadas, Sérgio exila-se na França, onde não tem seu diploma de arquiteto reconhecido. A trilha que segue, então, passa por desvencilhar-se

parcialmente do dispositivo de controle mais querido à atividade do arquiteto: o desenho separado e todas as questões que daí decorrem.

De algum jeito, isso tudo – para além de ser ou não decorrência de algum dilema fáustico⁵⁶ – emparelha sua noção de projeto à ideia de “transe” glauberiano. Daqui em diante, o projeto é sempre algo que fala de uma verdade desagradável, de maneira desagradável – simplesmente porque o que é usual nos canteiros reais é absolutamente desagradável. E o transe é profundo: o desenho se refere a um canteiro que, por sua vez, consiste numa experiência que se descreve como um estado de violência, mantida pela necessidade material do operário e pelo cansaço físico e mental resultantes da exploração e do comando do corpo do trabalhador, uma exploração insistente, diária, de uma brutalidade pedagógica. De fato, se tal violência vinha sendo velada desde a construção de Brasília, a

necessidade do polo autoritário, demandada pela urgência do acúmulo de capitais, [...] foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder mais ser escondida a partir da ditadura. Os movimentos de reivindicação, as lutas sociais, começavam a ser fortes e o obstáculo, a mudança, exigiam descaradamente que aquela violência latente aparecesse com mais nitidez. (FERRO, 2003/2006b, p. 312).

7. Trabalho Livre, uma transversal ambivalente

Da crítica profunda à epiderme / Germes de an-arquia / Os dois trabalhos livres / Um futuro-anterior / O que pode o trabalhador coletivo no canteiro?

A emancipação dos trabalhadores do canteiro e do desenho será obra dos próprios trabalhadores. As experiências de desterritorializações diversas e as (auto)desconfianças com os colegas de profissão provenientes da atmosfera criada pela época da ditadura civil-militar parecem ter aberto um período em que uma frase como esta (modificada a partir do texto do *Manifesto comunista*) poderia passar do intelecto do arquiteto à pele de um trabalhador em processo de mutação. O amadurecimento das concepções teóricas e das experiências, além dos reveses sofridos na profissão e na militância ou ativismo, talvez tenham proporcionado intuições no sentido de desenvolver as relações canteiro-desenho nesse sentido.

⁵⁶ Ridenti enquadra algumas passagens de diálogos que teve com Sérgio Ferro numa espécie de cisão fáustica do intelectual em países subdesenvolvidos, inspirado num texto de Marshall Berman. Para Ridenti, “o personagem seria existencialmente dilacerado pela consciência de ser portador de privilégios de uma cultura de vanguarda numa sociedade atrasada [...]”. Faria parte dessa cisão a ideia de “arquitetos de esquerda na realização de sua obra, que envolveria a exploração do trabalhador” (RIDENTI, 2017, p. 153).

Seria necessário, conseqüentemente, reformular os problemas que dão corpo à poética da economia para tirar definitivamente o arquiteto renascentista dos holofotes. Para isso seria necessário estar atento aos potenciais de emancipação do trabalho no canteiro, em especial buscando aproveitar aqueles que pudessem ter conseqüências no desenho. Assim, os escritos posteriores de Sérgio olharão com mais atenção diretamente para o trabalhador e farão surgir uma nova poética, a poética da mão, que será vista no próximo tópico.

Com essas mudanças se torna muito claro que a poética da economia ainda era demasiado palatável aos meios arquitetônicos pois não expressava o estado de *transe* que predominou entre os militantes ou ativistas durante o período da ditadura, entre eles os da Arquitetura Nova. Dito de outro modo, talvez se pressentisse que a poética da economia já não poderia ser causa direta de luta, pois já motivava a admiração daqueles que possuíam a “tendência ao digestivo” (como diria Glauber Rocha), isto é, dos colegas de desenho separado. Seria possível atribuir essa razão ao fato observado por Ana Maria Rocha: a poética da economia se torna “uma proposta estética que não é encontrada em nenhum texto posterior” (ROCHA, 2006) de Sérgio.

Assim, apesar das propostas de casas do grupo Arquitetura Nova resistirem bem ao tempo e à finalidade para que foram criadas e, apesar de o fim dos anos 1950 até o início de 1970 ter sido um dos mais intensos laboratórios em que se pensou o artista no meio político, as condições políticas que fizeram emergir a poética da economia na primeira metade dos anos 1960 desapareceram com o golpe.

Sérgio, depois disso, volta grande parte de suas forças ao que ele chamou de “escavar a história da arquitetura” para o estudo das experiências europeias de canteiro de obras que, ao fim e ao cabo, reiteram sua tese de sobredeterminação do desenho pelo canteiro. Morando em Grenoble, na França, e dando aula de História da arquitetura e da arte na Universidade de Grenoble, ele “dispunha de boa documentação, de exemplos concretos por todos os lados da Europa e de um laboratório de pesquisas” (FERRO *apud* BUZZAR, 2019, p. 13), o *Dessin/Chantier*⁵⁷.

⁵⁷ Sérgio foi professor na Escola de Arquitetura de Grenoble de 1972 a 2003. Fundou, em 1986, com Chérif Kebbal, Philippe Potié e Cyrille Simonnet, todos os professores da mesma escola, o laboratório *Dessin/Chantier*. Ele insistia que se lesse: “desenho sobre canteiro, por cima do canteiro” (FERRO, 1988/2006g, p. 214). Sérgio Ferro coloca essa relação de modo que o desenho deve se referir ao canteiro, mas o fato de também estar hierarquicamente acima acaba fazendo dele algo que se refere a si mesmo (forma de tipo zero) e permanece sobre – e não a partir de dentro do canteiro. Alguns textos desse período foram reservados para os últimos capítulos, pois parecem tratar diretamente do que se chama, no presente trabalho, de produção de modo.

As confirmações feitas a partir das “escavações” de Sérgio na Europa sugerem uma possibilidade de continuidade histórica no método de abordagem da relação entre canteiro e desenho. A hipótese dessa continuidade tem como substrato as noções de trabalho vivo e de submissão formal do trabalho. Se a premissa retirada do conceito de manufatura marxiana unida às pesquisas posteriores de Sérgio estiver correta, existiria uma continuidade fundamental entre o trabalhador comandado e aquele dos canteiros dos primeiros góticos, cuja livre-necessidade de criar movia o trabalho de construção: o ofício, apesar de agora estar inserido num contexto disciplinar, ainda guarda o germe da auto-organização do trabalhador.

Então, mesmo se o aspecto didatizante ou experimental não é requerido do trabalhador na contemporaneidade, ainda assim ele o tem latente no dia a dia do fazer, sempre em medidas mais ou menos certas para que apenas continue em sua matéria. O aspecto experimental do trabalho manual (que evoca saberes e os recupera como pensamento criador) seria, para Sérgio, o que une os trabalhadores do canteiro contra a disciplinarização integral do trabalho e, por isso, demonstra a potência de mudança: todos os que hoje não experimentam, potencialmente, poderiam compreender essa linguagem de modo quase automático, não fossem as paixões tristes imputadas pelo comando despótico manufatureiro. Isso porque o sistema manufatureiro muda as relações de produção, mas é incapaz de destruir o *savoir-faire* (“saber fazer” ou, ainda, o “saber como”) do artesão.

Esses saberes, então, constituem *métiers* que são verdadeiros “monopólios operários”, que, como os monopólios do capital, servem de força inversa na luta de classes: “adequados à ação direta, eles reforçam na segunda metade do século XIX as afinidades ‘naturais’ dos canteiros com o anarquismo” (*Idem*, p. 14). Talvez isso ajude a explicar em parte o sindicalismo emergente pós-comuna de Paris (1871), constituído de pequenas e médias manufaturas e artesão diversos, que se radicaliza no agressivo sindicalismo revolucionário de tendência anarquista – sendo que os trabalhadores da construção vanguarda nesse sentido. Para Sérgio Ferro, nessa época existe uma tendência de “convergência espontânea entre manufatura, anarquismo autogestionário e sindicalismo revolucionário” (*Ibid.*), quadro que a primeira guerra dissolve na dominância de uma ideia de luta por melhores condições de trabalho, buscando uma política favorável ao desenvolvimento das forças produtivas⁵⁸. A agitação realizada pelo sindicalismo revolucionário por volta dos anos 1900 na Europa é parte essencial

⁵⁸ Todas essas tendências desembarcam no Brasil com os migrantes que chegam depois da Primeira Grande Guerra. Para saber mais sobre anarquismos, ver, por exemplo, o trabalho do Professor Edson Passetti (PUC-SP) no Observatório Ecológico (www.pucsp.br/ecopolitica/observatorio-ecopolitica), do Nu-Sol - Núcleo de Sociabilidade Libertária (<http://www.nu-sol.org/>), dos editoriais da Revista Semestral Autogestionária Verve (<http://www.nu-sol.org/verve>) e da revista Quadrimestral Ecológica (<http://revistas.pucsp.br/ecopolitica>). Último acesso: maio/2020.

da formação do movimento moderno nas artes plásticas e na arquitetura, do mesmo modo que o anarquismo foi bastante popular no mundo das artes e das letras.

O que Sérgio diz a esse respeito também é revelador de como pensa o agenciamento das práticas:

Sua luta e sua tática de ação direta remetem, repito, ao mundo da manufatura e do pequeno artesanato, e sua arma principal, o potencial revolucionário do monopólio operário do *savoir* e do *savoir-faire*. Essas características se assemelham às da pintura e da escultura – as quais, em paralelo com o movimento sindical, entram num momento de radical ebulição transformadora. Braque e Picasso, vestidos como trabalhadores, invertem entre 1912 e 1914 o slogan de J. Ruskin e W. Morris: no lugar de “arte é trabalho livre”, propõem “trabalho livre é arte”. A situação cria pânico nas classes dirigentes. (*Ibid.*, p. 16).

A organização operária provinda dos canteiros de obras, no entanto, sofre um baque violento ainda nessa época. O núcleo mais combativo dos trabalhadores da construção era constituído, quase sempre, por carpinteiros e talhadores de pedra, que eram uma espécie de aristocracia operária nos canteiros: caso entrassem em greve, tudo parava – por muitas razões, não existiam “fura-greves”. Nesse caso, a “solução” encontrada para os negócios da construção foi incorporar o ferro como material. A ela se seguiu uma segunda invenção datada de princípios do século XIX, o cimento Portland, que terminou por substituir a madeira e a pedra pelo concreto armado: “a quase totalidade dos trabalhadores combativos dos *métiers* tradicionais foi afastada dos canteiros de obra (alguns deles são os que migram para o Brasil [...])” (*Ibid.*).

Assim, “todo *savoir* [...] migra para o *brain trust*, o bunker dos técnicos prescritores” (*Ibid.*). O termo *brain trust*, utilizado por Sérgio para definir a posição política dos arquitetos em relação ao canteiro, parece bastante adequado por várias razões. Ele revela um alinhamento profissional a uma política de aliança entre especialistas, tomadores de decisão, proprietários e concentradores de valor com capacidade de investimento. O produto da construção, inclusive, sempre concentrará uma relativa massa de valor, seja ele a mansão ou a habitação popular, fazendo aparecer aquilo que Sérgio, com Marx, chama “tesouro”, isto é, a demonstração de posse de uma considerável massa de dinheiro. A mediação conflitante dos negócios no caso da manufatura é responsável pela conduta estereotipada:

O arquiteto tem tendência a atribuir a responsabilidade a fatores secundários, na medida em que leis irracionais ou quase obscuras existentes, sob o ritmo cego das operações concretas, tornam-no incapaz, muitas vezes, de detectar com clareza os disfarces do poder que domina. Quase sempre favorável à técnica em abstrato, seu discurso não é suficiente para esconder um desconhecimento e um desprezo pela prática

– o que é reforçado objetivamente pelas formas muitas vezes obtusas das técnicas aplicadas, vítimas também da mesma tirania. (FERRO, 1972/2006j, p. 205).

O arquiteto, então, também se torna vítima do sistema que sustenta, isolado no que Sérgio chama, nesse texto, de *brain-staff*: “ele fala de uso, da utilidade, eficácia, racionalidade [...], mas a verdade do sistema não tem nada a ver com tudo isto” (*Idem*). A separação e o isolamento do trabalho manual em relação ao “intelectual” tende a dissociar o arquiteto em sua posição de prescritor, interditando qualquer tentativa de provocar mudanças na produção. Estética, arte, poesia, plasticidade – e até mesmo saúde e bem-estar – são conceitos que “escondem na aparência da coerência e da organicidade, não somente os deslumbramentos de ascensão social e de segurança, mas, sobretudo, a exploração mais violenta da força de trabalho” (*Ibid.*, p. 207).

O que essas passagens trazem para primeiro plano é que o conceito de trabalho livre mobiliza o pensamento dentro do que Sérgio chama de uma “política da arquitetura”. Ele descreve uma fórmula simples da crise da arquitetura (correlata da crise gerada nos modos de produção por conta das mudanças sociais profundas, que terminam por se desfazer em tendências, fragmentações, descontinuidades, etc.) no intuito de afirmar que o modo de produção arquitetural, inteiramente determinado pelo modo de produção em geral e pela mediação do modo de produção da construção, vem chegando a um limite. Isso, inclusive, faz pressentir que o atual modo de produção da arquitetura deve ser superado, não tanto por conta de certa “decomposição” (que, segundo Sérgio, já se nota há tempos), mas em virtude de um sentimento de vazio que resulta de um vislumbre de mudança. Portanto,

somente a presença efetiva de uma outra situação produzirá a redeterminação esperada [...]. Não importa quão aleatória seja a tentativa de estabelecer um modelo no qual se possa garantir a adequação ao futuro – toda atitude conservadora não resistirá mais ao peso de sua própria má-fé. (*Ibid.*, p. 209).

É impossível, por isso, depositar qualquer confiança numa racionalidade de conteúdo exclusivamente arquitetural em meio à irracionalidade generalizada do modo de produção. Logo, é necessário estar preparado para reconhecer e tentar influenciar na definição dos caminhos de eventuais mudanças do modo de produção. De novo, conforme Sérgio, algumas precauções são necessárias:

[a] apreciação adequada do essencial da herança histórica, dos meios de produção (arquitetural) disponíveis e sua socialização; a crítica radical (que vai até as raízes) do modo de produção (arquitetura que deve desaparecer); a experimentação ampliada de novos modos de produção (arquitetural), guiada por probabilidades prospectivas variadas e não hipostasiadas,

enquanto esperamos uma determinação posterior pela necessidade histórica emergente; atenção para não restringir a experiência e para guardar disponibilidade ativa. (*Ibid.*).

No entanto, a política do trabalho livre, diante de tais ideias com peso de constatação, não pode ser simples “espera de determinação posterior”. Ele deve ter peso de intervenção, de desenho de uma política prefigurativa para a produção da arquitetura, para que não se fique paralisado. A visualização da amplitude da potência de uma política singularizante na arquitetura, no entanto, não está tão evidente no Sérgio arquiteto, mas no pintor. Arantes afirma que

Sérgio retoma, pelo avesso, sua crítica à alienação do trabalho no canteiro de obras e para isso, em cada quadro, expõe didaticamente as etapas de execução, o seu percurso, do papel em branco ao desenho acabado. Deixa à vista o “canteiro” da obra, suas idas e vindas, dúvidas e progressos. Indica, assim, como poderiam ser todos os outros trabalhos se também fossem livres, como no ideal de William Morris, quando tudo viraria arte. (ARANTES, 2002, p. 147).



Figura 4: Sérgio Ferro, mural em Grenoble (s.d.).



Figura 5: Sérgio Ferro, estudo para agenda e calendário do MST (2000).

A singularidade presente na pintura de Sérgio pode ser entendida como um dos pontos fixos, um “dentro possível” no qual ancora o pensamento para conceber o trabalho livre. Esse conceito tem por base a noção de poética. Tal noção fica evidenciada no momento em que se desdobra o par trabalho livre capitalista *versus* trabalho livre em William Morris. Por meio de Morris, Sérgio reivindica uma situação na qual as intensidades dos encontros de forças políticas e sociais – até então organizadas em linhas segmentares da ocupação, da profissão, do emprego, da burocracia capitalista, etc. – começam a fugir do alcance dos proprietários e desorganizam-se.

Inicia-se, então, a fundação uma poética prática na qual a intensidade capaz de fazer mudar se desloca do poder que se pode exercer sobre determinados segmentos sociais para a autoprodução do canteiro. Fala-se, a partir daí, cada vez menos sobre um saber fazer e mais dentro de um *pensar-fazer* provocado pela *livre-necessidade* potencial de todos os canteiros do mundo no momento em que eles são atravessados pelas forças de uma eventual mudança em direção a um trabalho livre não capitalista.

Por isso, primeiramente, deve-se observar que a precondição do trabalho livre é também a precondição do capitalismo: os trabalhadores não podem possuir nenhum meio de produção, pois devem ser obrigados a vender sua força de trabalho como única mercadoria que possuem. Isso os torna duplamente “livres”: “os trabalhadores devem ser proprietários livres de sua própria capacidade de trabalho e, portanto, de suas pessoas; além disso, precisam ser ‘livres’ de todos os objetos necessários para realizar sua força de trabalho” (POSTONE, 2014, p. 309-310).

No entanto, se é possível caracterizar a noção de trabalho livre como uma linha transversalizante da obra de Sérgio, isso começa pelo fato de que esse conceito provém das artes para atravessar a arquitetura, amarrando-as: “o fundamento das artes plásticas (das artes do espaço) é o ‘trabalho livre’ (como o das artes do tempo é a palavra livre). Esse é seu conceito verdadeiro e não há outro” (FERRO, 2003/2006a, p. 389).

Na ocasião em que teoriza acerca da arte plástica pós-medieval, quando comenta sobre os contratos dos artistas com a corte (para a qual passam a trabalhar), Sérgio afirma que “os artistas constituem seu campo, criando, lembrando ou antecipando um trabalho não subordinado, oposto ao que predomina por todos os lados: o que denomino trabalho livre” (FERRO, 2015, p. 67). Sérgio afirma na mesma passagem que, a partir da revolução industrial, os artistas europeus são “forçados a trabalhar livremente, por razões éticas ou econômicas”. A única saída para superar as modificações na produção, da obra de arte (operadas pelo aumento de produtividade e pelas mudanças qualitativas proporcionadas pela cooperação ou pela manufatura nas artes) é o que ele caracteriza por “virtuosidade”. Sendo virtuosos os artistas descobrem que sua vitória (junto à sua sobrevivência) está assegurada – apesar de o custo disso ser o trabalho infinito: “péssima tática de luta: combatem no terreno adversário” (*Idem*, p. 11).

A virtuosidade, enfim, trazida da obra de arte renascentista, torna o projeto de arquitetura ao mesmo tempo a prescrição para a realização de um “tesouro excepcional” e um “sinal trágico”: se o trabalho livre (no sentido de Morris) é cada vez mais raro, então seu

emprego produz uma mercadoria mais cara, ao passo que se apresenta como um sinal do que não pode ser universalizado (ARANTES, 2002, p. 147). É por isso que, nas palavras de Sérgio, “a partir de então, uma fratura [...] atravessa a arquitetura”: ela é o próprio trabalho livre (FERRO, 2003/2006a, p. 389).

O aparecimento desse sinal trágico nas artes tem traços similares aos da arquitetura, mas com especificidades. Para pintores ou escultores participarem das grandes exposições nesse período era preciso esconder o fazer, ou melhor, “fazer como se não fizesse [...], visto que se é artista e não artesão” (*Idem*). A partir de certo momento, por exemplo, pintores passaram a ser ridicularizados como “artesãos que cheiram à terebintina” tanto pelos organizadores e curadores quanto pelos mediadores. Eles passaram a empregar a mesma tática que os construtores usam para destruir a competência dos pedreiros, carpinteiros, etc.: descrédito, mudança de técnica e tomada de poder (pela economia das megaexposições).

Sérgio, aqui, talvez siga a tradição adorniana de uma “dialética negativa”, na qual tese e antítese se desdobram uma sobre a outra, cavam uma na outra sua razão de serem produzidas, adiando ao máximo qualquer síntese que cheire a positivismo universalizante ou idealismo. A partir desse ponto de vista, Sérgio parece tentar manter pelo máximo de tempo o conceito de trabalho livre como algo propositalmente ambíguo: primeiro, como trabalho capitalista (na manufatura orgânica, origem de qualquer canteiro em nossa época), pois vive-se, de uma forma ou de outra, num mundo onde o chão que se pisa, a casa em que se mora e a comida que se come, enfim, o sangue que circula nas veias do sistema de produção de riqueza sempre recebe contribuições mais ou menos determinantes da produção de valor. Também porque o fazer e o “saber fazer” na pintura, na escultura ou no canteiro de obras nem sempre se referem, em sua integridade, aos modos capitalistas de produção.

Por outro lado, como previa Marx, por exemplo, depois (do capitalismo) seria possível ser esportista de manhã, assistente-médico à tarde e crítico à noite, algo como retornar a práticas de um momento romântico anterior ao século XII. Nesse sentido, as referências históricas de fazer, “saber fazer” e de lutas “escavadas” por Sérgio em sua estadia na Europa têm um papel na produção de subjetividade que se assemelha ao papel dos que, talvez ironicamente, ele chama de “meus heróis”: John Ruskin e William Morris.

Ruskin e Morris falavam da alegria no trabalho, só que, diferentemente de Marx, apostando mais fichas em uma política restaurativa que adquire consistência num futuro anterior, ou seja, numa situação em que a completude dos fatos só se forma na memória de quem fez ou de quem reverberou, num reconhecimento do que se fez. Assim, uma resposta à

pergunta ‘o que fazer?’ seria, obviamente, esta: exatamente o que se fez. Em suma, a ideia central de futuro anterior é a de que “o novo não pode ser programado” (FERRO, 1989), é devir.

A maior mudança aqui é que o acionamento de uma poética como essa implica uma livre conceituação pela necessidade gerada tanto pela prática manual como pela prática do pensamento, que, assim, não deverá se ater à tradição de um materialismo histórico estrito, que o concebe amplamente como vinculado à produção de valor. A ancoragem do *savoir* e do *savoir-faire* nas artes proporciona uma matriz de pensamento diferente, torna o trabalho livre próximo do que Deleuze sintetizou como um caos-germe de onde brotam as linhas diagramáticas que configuram o que se faz: sua visibilidade pode tanto ajudar a delinear as críticas mais radicais à atividade capitalista quanto pensar e experimentar as poéticas da criação (em arte ou arquitetura), sem necessariamente ligar o projetar a arquitetos, a construção a operários, a arte a artistas, etc.

O risco de uma política experimental, prefigurativa, prototípica, etc. – que busca formular uma poética da produção de modo para além da crítica do modo de produção –, nesse contexto, parece se estender do virtuosismo, passando pela normalização e pelas possibilidades de inoperâncias múltiplas. Estes perigos, contudo, não se sobrepõem ao desejo de pensar estratégias que deem conta de múltiplas possibilidades e descontinuidades entre as diversas segmentaridades e forças reais que devem ser arranjadas entre os atores e suas ações, suas possibilidades e impossibilidades, entre seus respectivos devires outras coisas, etc. Essa política requer, portanto, pensar as condições da liberdade e da organização, buscando formular regimes abertos de previsibilidade que substituam o desenho separado.

Uma *poética arquitetural*, por fim, não será facilmente obtida em canteiros onde vigoram as paixões tristes do comando despótico e da disciplinarização dos corpos. Talvez a primeira questão que deva ser respondida no intuito de chegar a disparar fagulhas de produção de modo diga respeito ao sujeito da poética. Seria possível fazer uma longa discussão a respeito das mudanças de perspectiva sobre possíveis sujeitos, sobre ele ser ou não o proletariado de Marx, Postone, Lazzarato e Negri, etc., e questionar qual o sentido de o processo de luta ser colocado desse modo. Porém, nesse caso, talvez isso não seja útil, pois parte-se de uma questão bem mais simples: como se obtém uma noção de sujeito potente para disparar uma operação poética?

Há que se ter em conta que, no caso de Sérgio, os caminhos para responder a essa pergunta não passam por uma infundável prospecção teórica acerca do já maltratado sujeito

revolucionário. Passam, antes, por uma poética do sujeito, um sujeito que deve ser produzido em ação. Não existe, em seu trabalho teórico, uma razão mais forte para dizer que o trabalhador coletivo produz a si mesmo. Isso ocorre porque o projeto deve configurar a manifestação do sujeito, que é precisamente o experimento que fala do surgimento da *livre-necessidade*, relacionada diretamente ao trabalhador coletivo. Então, a relação entre o projeto (canteiro-desenho) e o sujeito é uma relação autocriadora e autoprodutora.

Todavia, há que se ter cuidado com o seguinte na sua obra: o trabalhador coletivo prefigura o projeto a partir do estágio de desenvolvimento das forças produtivas e de suas variações experimentais, mesmo que o projeto configure sua ação. Assim, se o trabalhador coletivo prefigura o projeto, significa que ele determina em que condições o projeto pode ser feito, mas o projeto, no fim, ainda deve prever as ações no canteiro de obras. Esse esquema é afirmativo do que realmente acontece, mas também é potencialmente transformador das relações se for levado mais longe, assim mesmo como está. Nesse sentido, a pergunta primeira sobre o sentido do projeto já curto-circuitaria todo modo afirmativo: o que pode o trabalhador coletivo?

A resposta a essa pergunta constituirá o sujeito em cada situação. Se o que determina o fazer do projeto passa a ser a convergência de uma multiplicidade de fazeres entre canteiro e desenho, fazer o projeto soar como um coro de vozes diferentes é um trabalho muito mais interessante do que desenhar formas, prescrever materiais, etc. A resposta, por isso, passa a ser a criação de um sujeito responsável por toda uma policromia do sensível, pelo desenvolvimento dos potenciais de fluxos *pensar-prever-fazer-pensar...* em certo encontro. Ou, como diria Sérgio: “o sujeito é o movimento de seus predicados. [...] O sujeito aqui é a assunção pelo trabalhador do saber e do saber fazer objetivamente inscritos na profissão, na situação histórica de seu material – que nunca deve ser confundido com toques ou tiques diferenciadores” (FERRO, 2003/2006a, p. 405) da forma construída ou do seu gerenciamento.

A noção de sujeito na sua obra, portanto, aparece com certa circularidade entre saber e técnica em processos construtivos sensíveis e em canteiros reais. Assim, quando Sérgio introduz as questões acerca do saber fazer em equipes, entra em jogo a relação de forças, isto é, o afetar e o ser afetado que constituem esse sujeito e suas marcas. Aqui Sérgio utiliza a noção de índice (proveniente dos escritos do matemático e filósofo Charles Sanders Peirce⁵⁹)

⁵⁹ Em um relatório de pesquisa do Laboratório *Dessin/Chantier*, de 1996, há um resumo das categorias derivadas da obra de Peirce. As três primeiras buscam compreender o material no interior de suas determinações específicas (*material em-si*, *as ocorrências do material* e *os legi-signos*). As próximas três categorias estudam as determinações externas sobre o material: aqui está o *icone* (com as subcategorias *imagem*, *diagrama* e *metáfora*), o *vestígio* (ou *índice*) e o *simbólico*. A última série classifica as diversas formas de discurso que se aglomeram em torno do

para aprofundar esse debate. O índice é algo abstrato que se torna concreto quando faz rastro (*trace*). Em *Artes plásticas e trabalho livre* (FERRO, 2015), cujo conceito central é justamente a marca, ele argumenta que *trace*, em francês, não tem uma tradução definitiva para o português: “Vestígio? Rastro? Pista? Pegada?”. Sérgio dedica o posfácio desse livro à explicação do conceito, traduzindo-o, por fim, como marca.

Para diferenciar as marcas que não são o tema central de seus estudos, elenca três tipos principais. Primeiramente, as marcas de um meio. As casas tradicionais de uma província francesa respondem ao inverno com uma ampla cobertura que abriga um núcleo habitável, isolado por sótãos com feno e por um estábulo de madeira, terra e pedras da redondeza. No seu desenho, a casa interioriza o clima, a produção e os meios de que dispõe. Para entender a marca que a alma é necessário conhecer sua sincronia com o meio próximo, mesmo que a memória a inscreva no comportamento técnico e social. Em segundo lugar, as marcas de acontecimentos e acidentes, como as marcas de bala de formas aleatórias feitas durante a Segunda Guerra Mundial na parede do *Champs de Mars* (Paris), os vestígios legíveis de um animal na areia ou as marcas passíveis de serem investigadas em um crime, por exemplo. São marcas do tempo e do contato indiferente a que Sérgio, junto com Carlo Ginzburg⁶⁰, chama de “paradigma indicial”. Por fim, as marcas da história, como pontos de ancoragem de nossa memória coletiva, tais como ruínas, fragmentos e outros vestígios do passado. Aí a memória é seletiva, parcial e sofre disjunções (FERRO, 2015, p. 205-207).

O que lhe interessa, entretanto, é um quarto tipo de marca, as *traces* da produção. Ao desenhar uma maçã, o atrito do carvão com a tela reposiciona essa tela em segundo plano; ela vira fundo, e inicia-se a presença de uma tela “re-apresentada”, “re-presentada” após seu apagamento. A maçã, representada na tela, apropria-se dela. Isso é uma marca da produção: o jogo de ausentamento, deslocamento e re-presentação. Da mesma forma, talhando uma escultura, o buril imprime sulcos, subtrai o bloco até o prisma estar satisfatoriamente pronto. O que foi retirado representa sua matéria apagada. Mas, para além de ser apagada, essa matéria também foi transformada em outra presença, na qual ressoa o trabalho de esculpir. Por tudo isso, na marca da produção existe – apagada ou evidente – na memória do enfrentamento direto entre o gesto produtivo e o material que o recebe (*Idem*, p. 207-208).

material (FERRO, 1996/2006e, p. 239-240). No presente trabalho, não se olham todas as categorias, principalmente pelo fato de essa segmentação das categorias não parecer útil às proposições deste trabalho.

⁶⁰ Carlo Ginzburg é um historiador italiano que se tornou conhecido pela obra *O queijo e os vermes (Il formaggio e i vermi)*, 1976), na qual aborda a vida de um camponês em Montereale Valcellina, Itália. É conhecido especialmente por ser um dos pioneiros num gênero historiográfico chamado “micro-história”, que, resumidamente, caracteriza-se, entre outras coisas, por modificar o limiar entre narrativa histórica e ficcional. (VAINFAS, 2002).

Sérgio, então, passa do desenho e da escultura à pintura: “se não focarmos nossa atenção na ilusão e sim na própria pincelada, o que veremos não é mais garrafa ou dobra – mas o registro do gesto produtivo de alguém” (*Ibid.*, p. 212). Tal gesto se põe no feito, cuja marca é como a falange de um animal pré-histórico a partir da qual se gostaria de reconstituir o animal inteiro. A marca se mascara ao remeter a outras ações que não a operação produtiva: “o apagamento (o revestimento em arquitetura e o ‘liso’, em pintura: a ausência do índice indica ocultação), [...] o salto de isotopia (artifício primeiro do modernismo, o ‘jogo plástico’); a ênfase (o brutalismo, o tachismo)” (*Ibid.*, p. 212-213).

São tantos os modos de desaparecimento que, para ser visto, segundo Sérgio, o índice tem de ser “forçado e didatizado”. A didatização, ou seja, uma explicitação clara e objetiva, talvez um pouco enfatizada, do que esperar do trabalhador “livre” passa pelo conceitualmente e construtivamente justo: o trabalhador não deveria se incomodar com irregularidades, dissimetrias, etc., pois a “boa forma” sempre pressupõe, em algum grau, uma autoridade centralizadora da modelagem, para quem a regularidade parece lei objetiva, enquanto seu contrário é erro, defeito, desvio. Uma referência dessa didatização seria o trabalho de Michelangelo, por exemplo: ele não antevê, com precisão, a escultura. Ele trabalha com um tipo de talha que tenta achar, de modo tateante, o rosto que ainda não tem forma precisa, cujos sulcos acidentais da face revelaram, no fazer do trabalho, a dor de São Mateus (*Ibid.*, p. 215-216).



Figura 6: Michelangelo Buonarroti, *San Matteo Evangelista* (1506).

Sérgio usa o exemplo dessa obra de Michelangelo para deixar claro que o processo de criação não pode estar submetido ao objeto que ele cria ou, de outro modo, estritamente referido a um desenho feito de antemão. Em sua face mais radical, em termos de didatização

da obra de arte, inclusive, ele diria que vale um revolucionário *airy nothing*⁶¹ como “meta e o motor. O resultado do fazer livre, em princípio, é imprevisível” (*Ibid.*, p. 218). Esse fazer com o fim em si decorre de (e nutre) uma visão de que a obra não se constitui num dispositivo para alcançar um resultado, já que isso subordinaria o trabalho artístico a uma iconologia impossível na arte, pois fixada de antemão. Para a arquitetura, no limite, vale o mesmo regime de previsibilidade, mas com muitas observações e alguns cuidados especiais, visto que se trata de uma atividade coletiva.

Saber, técnica, saber fazer, etc. imbricam-se numa identidade que modela o material de uma maneira singular. O índice, aqui, é o contrário daquele que caracteriza a pintura contemporânea, em que a ausência de saber e de técnica partilhados abre espaço para a arbitrariedade do autor. Ele é a expressão da produção coletiva, que parte do saber e da técnica disponíveis, com todo o rigor de livre-necessidade, e deposita-se no produto. (FERRO, 2003/2006a, p. 409).

E continua: “[n]o índice, o conceitual [...] entra no sensível, estabelece-se o encontro entre o fundamento, a razão de ser da equipe e seu aparecimento” (*Idem*). Em outra ocasião, em uma entrevista à filósofa Lelita Benoit, Sérgio afirma que:

índice é vestígio, marca de um contacto efetivo, físico, um fóssil de uma ação sobre um material. É fácil perceber a importância que tem para o estudo do trabalho, da memória que o gesto produtivo deixa na matéria. Mas a “trace” não é somente índice: no trabalho há intenção, propósito – o que amplia enormemente o campo estreito do índice⁶². [...] Para Peirce, o índice é o único representante do sujeito, sua única forma de aparição. (FERRO *apud* BENOIT, 2002, p. 05-06).

A marca do fazer coletivo, ou, antes dela, o próprio fazer coletivo, como se viu, é o que deve ser liberado para criar as próprias necessidades de ação, seja pela oportunidade decisiva de propor um vaporoso limiar de abertura que se coengendre, seja pelos pequenos avanços possíveis na aliança resultante do esforço de transversalização do projeto e na produção do conhecimento pelo experimento. A marca, por isso, fala tanto dos materiais, das forças físicas impressas no feito, quanto da necessidade e, talvez, da intenção que moveu seu feito. Ela remete a um acontecimento até certo ponto rastreável, um acontecimento que quer

⁶¹ *Airy nothing*: algo como um “nada vaporoso” (*Ibid.*, p. 218): referência à fala de Teseu em *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare (Ato V, cena I): “The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name” (As formas das coisas desconhecidas, a caneta do poeta / Transforma-os em formas e entrega ao nada vaporoso / Uma morada local e um nome).

⁶² Para efeito de melhor compreensão, cito o parágrafo seguinte: “Sob o capital, há pororocas aqui. Na arquitetura, entre o gesto e o propósito entra a vontade de um outro. Entre a mão que faz e seu objetivo se insere o desenho do projetista. Aliás, esta é a primeira missão do desenho sob o capital: separar a mão do seu objetivo próprio, o fazer do feito”. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/entrevista8EntrevSFerro.pdf>. Último acesso: maio/2020.

reconstituir um esquema ou um diagrama de forças providas de trabalhadores individuais, compostas entre si, que tornaram algo possível exatamente do modo que aconteceu.

Sérgio apresenta, então, um esquema que orienta o trabalho nesse contexto. Consiste numa espécie de esquema da história do fazer da arte que se repete em reação a um contexto amplo. Em dois desses esquemas fala em momentos de transição dos “virtuosismos” ao seu oposto, sempre passando por um estágio intermediário de denegação do fazer anterior: no primeiro, vê a resposta inicial dos artistas por ocasião da submissão manufatureira resultando no *non finito* (como o *San Matteo* de Michelangelo); e, no segundo, a reação parte da noção de *sprezzatura* e chega ao cubismo analítico (FERRO, 2015, p. 24-26). Sérgio argumenta que, em ambos os esquemas, três momentos constitutivos correspondem a reações às interferências “externas” ao meio das artes:

O primeiro, o mais imediato, assemelha-se a uma *fuit em avant* [fuga para frente no contexto da intensificação, do virtuosismo técnico], reação geralmente inoperante. O segundo, a uma oposição frente a frente – desafio, ruptura glacial ou, ao contrário, inflamada. O terceiro negocia e chega a um arranjo entre lógica interna e interferência externa, que o fundamento obriga a aceitar negativamente. (FERRO, 2015, p. 26).

Deve-se chamar atenção para o fato de que Sérgio afirma que tal esquema acaba expressando uma dinâmica exclusiva das artes plásticas, pois as alterações no trabalho e no modo de produção seguem seu curso sem nem perceber o questionamento das artes: “elas ficam falando sozinhas [...] até um novo esbarrão com as guinadas sociais” (*Idem*).

Para além desses dois esquemas, em um terceiro, o da passagem à Arte Contemporânea, Sérgio fala mais desses esbarrões eventuais. Dessa vez o esbarrão se dá no contexto da submissão do capital produtivo ao financeiro: o Classicismo e o Modernismo tinham relações íntimas com o capital produtivo, mas a Arte Contemporânea se relaciona melhor com uma ideia de capital financeiro e, em muitos casos, pode ser explicada por efeito de sobredeterminação deste. Em seus argumentos, ele aponta artistas como Jeff Koons, Damien Hirst e Murakami, que parecem “pescados ao acaso e misturados a embusteiros” numa fase de senilidade delirante do capitalismo.

Como nos outros dois esquemas, a resposta das artes à sobredeterminação do capital financeiro parte de uma fuga para frente, de um virtuosismo. Sérgio cita como exemplos a hipóstase do plano (Frank Stella e o Concretismo brasileiro, por exemplo) e as adições tridimensionais sobre (*flat bed*) ou em volta dele (as *combine paintings* de Rauschenberg e Jasper Johns). A segunda fase, a denegação do plano de trabalho, consiste em criar saídas múltiplas para o isolamento do laboratório, explodindo a prática de meio milênio do ateliê-ilha

em múltiplas direções. Ele menciona experiências via antitrabalho (ressurreição do *ready made*), via material concreto (Minimalismo), via artista (performances), via público (participação), via espaço social (intervenções, *land art*), etc. (*Idem*, p. 26-27).

Para Sérgio, no entanto, ainda não há terceiro momento nesse esquema, aquele da negociação entre interno e externo.

Esses três tempos formam uma sequência que se inicia com a predominância do espaço fictício – Classicismo –, recua na direção do plano de trabalho – Modernismo – atravessa este plano e penetra no nosso espaço – Arte Contemporânea. Se mantivermos a polissemia dos termos, a sequência vale. (*Idem*, p. 27)

Pode-se perceber, enfim, que a ideia de esquema ou diagrama é bastante ampla: cada especialidade, cada corpo de profissão, dispõe de suas próprias formas. O canteiro e o desenho também são engendramentos de diagramas que se definem como manifestações da matéria modelada pelo pensamento e pela prática do ofício, pela história do trabalho e pelos conhecimentos gravados em uma situação socioeconômica específica. Um diagrama, nesse caso, partiria do que é memória coletiva que, quando expressa em trabalho livre, exprime uma noção de sujeito que aproxima a arquitetura das artes (FERRO, 2003/2006a, p. 407-408). O movimento de volta (do particular ao amplo) fundamenta-se na ideia de que o Modernismo foi responsável por trazer à tona o “discreto, mas tenaz fundamento de nossa arte, o ‘trabalho livre’. Ora, liberdade efetiva – Kant, Hegel e Marx a toda hora repetem – implica sua generalização. Senão azeda” (FERRO, 2015, p. 27).

A colisão de cada ofício em “externalidades” da época digital financeira acaba por revelar que a ideia de esbarrar em algo externo à sua própria constituição parece não ser apropriada para pensar nem as artes nem o projeto de arquitetura. Isso ocorre porque externalidades parecem constituir um fator tão primordial na análise das mudanças reais do *métier* que, principalmente na arquitetura, elas devem ser incorporadas não como interferência, mas como um “lado de fora” que auxilia na constituição de um diagrama “interior”, no sentido de que ele é constitutivo de qualquer ofício que se exerça em uma época histórica. Esse parece ser o principal sentido da terceira fase da proposta de diagrama de Sérgio.

Já se utilizou antes o termo “externalidades internas” no Capítulo II, quando se falou do trabalho vivo. A produção de si de que se fala nesse trabalho, então, poderia ser descrita em termos mais amplos como o pensamento estratégico para a luta real, colado à conjuntura e à época histórica, constituindo uma espécie de dobra do fora em direção ao interior (*metier*).

O lado de fora, no que toca ao projeto de arquitetura, portanto, poderia consistir numa relação de produção de conhecimentos estratégicos que buscasse transversalizar a luta aberta contra a exploração e o comando por meio do trabalho livre, cuja base seria a memória que se produz em luta ou, em alguns casos, não mais que um rebelde “nada vaporoso”, ou seja, a recusa em seguir uma ordem pela alegria de criar em uma situação concreta. Por isso, caso se tenha necessidade de referência a um fora no qual fundamentar o projeto, seria satisfatório descrevê-lo como um mapa de múltiplas estratégias de luta, organizado em graus distintos contra a submissão e o apagamento do fazer coletivo sob o capitalismo.

8. Poética da mão, uma virada na noção de projeto

A mudança do lugar de onde se fala / A imagem do projeto / A produção de modo / A livre-necessidade / O giro na concepção de técnica / Fios de uma noção difusa de projeto / Fios soltos da poética da mão.

Quarenta anos separam a definição da poética da economia (que veio à luz num texto do grupo Arquitetura Nova, de 1963) de uma nova definição, criada por Sérgio Ferro. Essa nova poética é apresentada em 2003, no contexto de um contraponto entre os bons projetos residenciais de Lúcio Costa e sua ética “austera” no canteiro de obras. Sérgio propõe, nessa ocasião, uma boa poética: tal denominação implica que ela não está vinculada explicitamente, neste texto, à definição da poética da mão ou à já bastante estudada poética da economia.

Qual é a boa poética? É a que começa pelo mais simples, pelo momento do trabalho em que a mão hábil elabora corretamente o material. Com o avanço feliz, aparece o contentamento. Pouco a pouco este bem fazer o necessário vai se inflamando, capricha ainda mais. E logo a coisa encanta tanto que quer mostrar-se, ser admirada. [...] Então a forma didatiza, se prolonga em variações sempre próximas da fonte. Liberdade cantando a necessidade, necessidade desabrochando em liberdade, sem se perderem de vista. (FERRO, 2003/2006b, p. 317).

Os vínculos estéticos da boa poética com a prática da construção passam pela ideia de conectar necessidade e liberdade, situação na qual alguém pode pensar (criar) enquanto faz (e fazer enquanto pensa), processo que se aproxima do que se poderia caracterizar, no presente trabalho, como singularização do fazer.

Deve-se perceber, portanto, que se aqui observa algo diferente da poética da economia, quando o trabalhador se apresentava como um abstrato corpo produtivo: agora, ele integra a própria definição de poética, de modo que, já no conceito, alguém respira. Mais que isso, inflama-se, capricha, faz algo admirável. No entanto, esse trabalhador produz seu corpo atrelado à duplicidade do trabalho livre, buscando transformar em fazer singularizante – o que antes não era mais do que uma miragem promovida pelo sistema manufatureiro para que o gesto continuasse autômato. A vinculação temporária e instrumental entre liberdade e necessidade na singularização do fazer, abortada em tempo, provocava tais miragens.

A memória motriz e a consciência lúcida, no seu desenvolvimento pendular, provocam sincronias de áreas fundamentais. [...] O resultado é a dissonância: os comprimentos de onda do pêndulo da polifonia acenada não são os da cadência da produção. [...] Encontrão: a doce a-temporalidade do não cindido contraria a sucessão acelerada. Todas as miragens estão lá, mas massacradas, prensadas, promessas continuamente anuladas [...]. A manufatura reclama, promove essas miragens como condição indispensável – mas não para que sejam esboçadas as premissas de alguma poética da mão. (FERRO, 1975/2006g, p. 146-147).

Essas miragens, talvez transformadas em realidade pela vinculação da necessidade com a liberdade por períodos mais estendidos e em outras condições de organização, poderiam vir a formar a base do que Sérgio denominou poética da mão⁶³. A condição fundamental para isso seria que cessasse seu contínuo fluxo de sua anulação pelo comando. Desse modo, talvez se possa dizer, que, enquanto uma estética da separação leva às paixões tristes do comando, uma boa poética promove “iniciações” através da didatização e do experimento, vinculados ao gesto criador no canteiro de obras.

A partir daí o problema principal passa pelo fato de essa poética acontecer em um espaço caracterizado como uma “lacuna da manufatura” (*Idem*). Essa lacuna consiste em tempos-espacos que são objeto de planejamento administrativo: nelas se formam tempos-espacos contínuos, mais ou menos duráveis, alternados entre aplicação do saber fazer e singularização. Aí se dosam, através da experiência e do pensamento, reprodução e singularização, repetição e mudança. Nessa lacuna, encontram-se trabalhadores “lançando-se nas delícias oceânicas do caos” (*Ibid.*) e conseguindo criar em canteiro, em aliança com os trabalhadores do desenho.

Presume-se que a maioria dos autores que escreveram sobre a obra de Sérgio aceita a premissa de que as passagens a que se referem os parágrafos anteriores expressam apenas

⁶³ Pelo fato de a poética relacionada ao trabalho livre estar vinculada ao gesto ou a um certo pensar com a mão, neste trabalho toma-se a “boa poética” e a “poética da mão” como sinônimos.

parte um mecanismo de disciplinarização característico do trabalho manufatureiro, cujas análises tem sucesso garantido por se prestarem à aproximações com a teoria psicanalítica⁶⁴. A hipótese mais aceita, entretanto, é que algo parecido com a poética da mão não passaria de um portal de entrada para contrabandos de noções provenientes do campo das artes, que não têm potência na arquitetura, pois pertencem a um tipo trabalho artístico individual. Outra ideia frequente aqui (que parte do próprio Sérgio Ferro) é que tal poética só teria aplicação nos canteiros pós-capitalistas, o que distanciaria as noções de poética e de ação política, jogando a primeira para um plano estritamente ideal, longe da luta cotidiana que pede a segunda.

Esse tópico, todavia, defende a premissa de que é possível uma articulação distinta desta poética para a produção de um universo de possibilidades de realização a partir de dentro do projeto. Para isso deve-se partir do entendimento de que é nessa lacuna (ou nos poros da manufatura) que aparece alguém muito diferente do arquiteto servil aos interesses proprietários e do pedreiro heterônimo, que ganham poder de concretude se produzidos em aliança. A diferença entre as poéticas de 1963 (poética da economia) e a de que se fala agora parecem ser dessa ordem. Parte-se, então, do entendimento de que elas, apesar de muito próximas, são construídas por dois “Sérgios” que se territorializam de modos bastante distintos⁶⁵.

A primeira territorialização, a da poética da economia, passa pela constituição do jovem professor e arquiteto ligado à intelectualidade pujante de uma época, envolvido com a vanguarda revolucionária e ainda influenciado pelo modo de se posicionar de Artigas e do PCB (mesmo que por contraposição). Nela, apesar de a noção de trabalhador emular o conceito de manufatura, o trabalhador vive nas sombras, subsumido em algum lugar da conceituação. Ainda falta um tanto para que Sérgio alcance diretamente o trabalhador no canteiro, pois sua definição textual não é absolutamente clara quanto à necessidade de se desvencilhar das heranças da técnica dos técnicos da exploração, característica do modo manufatureiro de produção (cf. mostrou-se no Capítulo II do presente trabalho).

⁶⁴ “[O] desenho funcionaria como um superego, disciplinando as pulsões do inconsciente”, como lembra Arantes (2002, p. 116-117), entre outras.

⁶⁵ Dada essa análise marxiana não ser novidade para Sérgio no texto de 2003, é perfeitamente viável pensar na hipótese (apesar de não haver meios de comprová-la) de que a poética da mão já estaria presente na primeira definição da poética da economia como uma intuição latente, ou seja, como um problema que os autores viam como central (apesar da centralidade manifesta textualmente realmente ser outra). Pode-se pensar dessa forma, inclusive, no que toca às trajetórias de Sérgio Ferro e de Rodrigo Lefèvre, partícipes da construção de Brasília e conhecedores do violento “risco” da construção nos corpos físicos dos operários, conforme foi visto no tópico anterior. De qualquer modo, pelo menos desde *O canteiro e o desenho* (1975/2006g), tal abordagem já está definitivamente presente.

A segunda, uma territorialização poética repleta por um sentido produtivo-criador, sustenta uma sensibilidade mais “epidérmica” do que “estrutural”, no sentido de que fala mais a partir de *dentro* da produção do modo do que *sobre* o modo de produção. Sérgio já não fala mais de *dentro* do projeto como desenho separado, sempre tentando achar caminhos para contrapô-lo ao canteiro. Nessas passagens, talvez ele fale do desenho como extensão do trabalho no canteiro (como no período dos primeiros góticos), mas com uma diferença enorme em relação a escritos anteriores: fala do ponto de vista de quem vê, antes de tudo, o operário. Ocorre, portanto, uma mudança no modo de alinhar conteúdo (virtual) e forma (sensível). A poética da mão parte, por isso, de uma hipótese na qual a dominação deixa de ser a única linha de individuação do trabalhador do canteiro, abrindo-se um processo de diferenciação do futuro. Algo que antes era conceitualmente claro e estruturado por meio do conceito de manufatura, agora precisa trabalhar no campo do engendramento e da estratégia, tornando o terreno perigoso e movediço.

Esse giro parece buscar dar consequências muito mais potentes às intuições derivadas da ideia de que o processo de submissão do trabalho na manufatura ainda não está completo (daí a necessidade de disciplinarização). Pelo menos desde 1975 (já por influências de Henri Lefebvre e André Gorz⁶⁶), Sérgio parece já ensaiar abordar a produção direta do trabalhador mais ou menos claramente (ao menos em alguns trechos de *O canteiro e o desenho* (FERRO, 1975/2006g)), mas acaba cedendo à tradição de subsumi-lo na imaterialidade do conceito.

Por trabalhar no campo do engendramento e da estratégia, então, a poética parece querer ficar aberta a conexões múltiplas, ao engendramento de seus interstícios, à criação de seus próprios meios – o que faz crescer exponencialmente as dificuldades de compor uma definição textual, já que o texto requer a forma, fechamento, domínio e explicação. Pode-se atribuir a essa dificuldade o fato de a poética da mão permanecer periférica e pontual nas análises de Sérgio: excluindo-se as observações que faz sobre o cotidiano de expropriação do trabalho do pedreiro em alguns de seus textos, todas as suas análises apenas roçam na dimensão do processo de produção do trabalhador.

Contudo, essa dificuldade também abre um espaço diferente, muito além da simples exposição das interdições: o trabalho, além de poder ser olhado pelo viés do comando a partir de fora e de cima, também passa a poder ser olhado como processo de subjetivação, isto é, como processo de produção do trabalhador, para o qual, sem dúvida, a alienação no canteiro

⁶⁶ Sérgio diz que alguns textos ajudaram-no muito além do próprio Marx. Teriam sido eles: *The Production of Space* (LEFEBVRE, 1991), *Metaphilosophie* (LEFEBVRE; 2000) e *Técnica, técnicos e luta de classes* (GORZ, 1996) entre outros. Cf. entrevista para Pedro Arantes: *Depoimento a um pesquisador* (FERRO, 2000/2006d).

capitalista ainda será uma perspectiva real e inescapável – porém, não será mais a única. Assim, todos os canteiros, por mais heterônomos que possam parecer (e que realmente o sejam), são locais onde se produzem, inevitavelmente e antes de tudo, trabalhadores.

Justamente aqui está o que é mais potente na poética de Sérgio: cada canteiro singular pode ser uma oportunidade de transformação. Isso, no entanto, passa a depender dos agenciamentos concretos que se pode alcançar, isto é, das experiências nas quais se trabalha e na sua capacidade de habilitar uma transformação experimental em alguma área da vida de quem a produz. Experiências não têm poder de mudar o modo de produção diretamente e, por isso, sempre se constituem como exceções, experimentos, protótipos, etc. Politicamente, elas se definem pelo seu potencial de causar turbulências (das mais desagradáveis, às vezes), de deslizar para longe o que antes era a regra e de abrir o cotidiano para o que antes era impensável.

Tal diferenciação no modo de construir o problema habilita o trabalho em processos de denegação direta do modo de organização imposto pela montagem capitalista da produção. Sendo o trabalhador algo para sempre inacabado e, portanto, dependente de uma produção de si, e sendo essa produção contingente, ou seja, dependente de encontros imprevisíveis e criadores de outros modos de existência, a adesão a uma poética da mão habilita a inventar tempos-espacos nos quais é possível pensar o modo como a produção do trabalhador acontece.

Na prática isso significa que, se ele hoje é produzido pela violência e pelo comando, assumir, por exemplo, algumas práticas autogestionárias na produção do projeto – tais como mutirões, a participação do usuário final, dos trabalhadores ou a consciência de todas as equipes envolvidas sobre a completude dos trabalhos a realizar – poderia ser uma opção inicial interessante, desde que se tomem cuidados no sentido de não ligá-las a máquinas de captura e normalização pelo sobretrabalho, por exemplo.

A questão não seria, no entanto, substituir uma imagem de sofrimento imposto ao canteiro por alguma outra representação, seja ela provinda do campo da luta social, do design ou das experiências de participação em projeto e mutirão. Obviamente deve-se ter presente seus determinantes, os agenciamentos já feitos, suas experiências, etc. Mas deve-se evitar criar imagens que sobredeterminem os agenciamentos concretos que precisam ocorrer em tempos-espacos sensíveis, isto é, a partir da criação em canteiros reais. Trata-se, então, de um esforço atento e responsável para criar possibilidades de obter as próprias imagens do pensamento, diferentes das guiadas pelos saberes e estratificações tradicionais do canteiro e

do desenho, pois elas, da maneira como se arranjam tradicionalmente, não possibilitam outros pensamentos e fazeres (exceto se eles forem mais produtivos, no sentido de Marx).

A imagem do projeto como produção do modo – ou de múltiplos modos – é resultado da abertura à diferença, diferença que se reconhece no encontro entre os corpos (indivíduos, equipes, etc.) que agem uns sobre outros, que se afetam mutuamente. Tais encontros podem ser definidos tanto como momentos atravessados pela liberdade e pela necessidade característica do desejo quanto pelo modo de produção manufatureiro – que sempre tenderá a proporcionar encontros de segmentaridades que exercitam poder umas sobre as outras.

Por isso, para operar uma poética da mão, seria necessário constituir um plano de consistência em que as individuações desejantes subalternas e seus modos de resistência sejam colocados como luta por liberdades e necessidades próprias de um corpo, ou seja, de uma “máquina desejante”, de algo que se define por suas “infinitas possibilidades de montagem” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 240). É necessário, no entanto, antes de começar a operar conceitos mais complexos, ver que as noções de liberdade e necessidade precisam ser colocadas em termos mais precisos para que sejam úteis ao avanço da produção de modo (desejante) sobre o modo de produção (comandado a partir de fora e de cima).

Tomando liberdade e necessidade no sentido de Spinoza, é possível fazer uma relação mais sólida com o modo como elas podem qualificar as práticas no canteiro de obras. Spinoza (2007) buscou demonstrar que nenhum dos dois conceitos são absolutos, ou seja, na prática, ninguém age motivado unicamente por liberdade ou por necessidade. Ao contrário do senso comum, para esse autor a vontade pessoal não é causa de liberdade, pois ela (assim como o intelecto) é sempre um modo determinado por outra causa (uma externalidade internalizada), que, por sua vez, foi determinada por outra causa, e assim por diante. Portanto, “a vontade não pode ser chamada de causa livre, mas unicamente [causa] necessária” (SPINOZA, 2007, p. 32), isto é, provinda de uma serialidade causal da *necessidade*. Então, “o que define a liberdade é um ‘interior’ e um ‘si mesmo’ da necessidade” (DELEUZE, 2002, p. 89).

Por essa lógica, por exemplo, pode-se pensar que, além da necessidade de obter os meios de viver na cidade (como qualquer trabalhador), o que levaria um futuro artesão a se envolver numa construção (no período do gótico de canteiro pré-capitalista, por exemplo) não seria sua vontade individual. Essa não seria a causa direta, visto que estaria condicionada pela experiência anterior e suas virtualidades. Assim, pode-se pensar que a vontade individual teria sido antes amalgamada em impressões que a construção lhe havia causado enquanto acompanhava seu avanço de longe (talvez desde criança, como era próprio da temporalidade

dos primeiros góticos). Sua vontade cresce, talvez, a partir da gradativa necessidade de se envolver naquela ação: observar seu encaixe com os olhos e com a mão, gostar de ver cortar a pedra e querer fazê-lo, observar os resultados da ação coordenada como um todo. Mais tarde, então, teria aprendido a aproveitar as oportunidades de pensar, em conjunto com os outros, o que de melhor deveria ser feito a partir do que viram e fizeram.

Seu mais alto grau de *liberdade*, por isso, não residiria em reproduzir o conhecimento que lhe foi possível capturar e construir, mas na *necessidade* de criar, a cada novo dia, o novo encaixe da pedra, resolver a abertura, a cobertura ou a torre. Portanto, seu mais alto grau de liberdade consistiria na necessidade de criar livremente a partir do que a sensibilidade lhe apresenta como a própria vontade, já amalgamada pelas forças do encontro (afetos).

Nesse contexto, Deleuze diria, acompanhando Spinoza, que, em suma, o homem é mais livre quanto maior for sua potência de agir (DELEUZE, 2002, p. 90) – e isso parece ser mais aplicável quanto maior o grau de livre-necessidade e menor o grau de voluntarismo a que se vincula sua ação. Esse voluntarismo poderia ser caracterizado como uma “ilusão fundamental da consciência na medida em que esta ignora as causas, imagina o possível ou o contingente, e crê na ação voluntária da alma sobre o corpo [...]; é impossível vincular a liberdade à vontade”, como escreveu Deleuze (2002, p. 89), sintetizando Spinoza.

Igualmente, no modo estratificado e dirigista de fazer projeto em nossa época, a pretensa liberdade do arquiteto em tomar decisões sobre a obra – à revelia do que Sérgio Ferro, assim como Marx, chama de corpo produtivo – não é liberdade; ao contrário, consiste na obediência cega a um padrão de trabalho imaterial em grande medida desconexo da produção real e, portanto, irracional em muitos sentidos.

Aqui o dispositivo mais querido aos arquitetos, o projeto, começa a parecer completamente desfigurado e a imagem de seu ofício já não se relaciona ao intelectual ou ao artista. Isso ocorre porque começa a ficar claro que não é possível desenho para a construção feito fora do processo de construção. Se a concepção é precisamente concepção da construção, ela começa nas perguntas sobre o que fazer? para quem? onde? como?, etc. O desenho, como a construção, aqui já parece demasiado produção coletiva, autogestionária, *an-arquica*, ensaística, ou seja, devir. Nesse momento, paralisias múltiplas tomam tanto o desenho quanto o canteiro.

É necessário, então, recomeçar por algum lugar, mesmo antes de se ter as respostas para todos os momentos e níveis de questões. A *livre-necessidade* se torna um primeiro termo que pede conexões. Mas não qualquer conexão; ele só ganha objetividade por conexão com a

ação: livre-necessidade de... definir o desenho, discutir como será o trabalho, definir o que e onde será construído, etc.

Esse enquadramento teórico faz da poética da mão o esquema de uma poética funcional, não como no funcionalismo dos modernistas, mas pelo fato de que ela está sempre em função de outra coisa, sempre solicitando a conexão. Sendo ela apenas determinável no tempo, cada situação pode ser tomada como algo não fixado de antemão, o que abre possibilidades de tirar o controle da produção da dependência da estrutura de comando, revelando que não há saída para uma reorganização fora da política.

Assim, por essa noção de poética partir tanto da noção de devir-outro do trabalhador quanto dessa funcionalidade de que se fala, pode-se considerar duas aparentes omissões cometidas por Sérgio em duas passagens do livro de Pedro Arantes (2002) que talvez sejam resultado da sua dedicação exclusiva à crítica do modo de produção arquitetural: primeiro, uma aparente abandono da crítica à finalidade da produção arquitetural depois da época da poética da economia (e sua condução ao debate da habitação popular) e, segundo, sua aparente falta de olhares críticos à produção da cidade.

Primeiro, quando Arantes diz que o objetivo de Sérgio em *O canteiro e o desenho* era uma crítica na qual “foi desmascarada a violência do canteiro, mas o questionamento sobre a *finalidade* da obra e seu destinatário, problema muito claro para a Arquitetura Nova, a bem dizer desaparece” (ARANTES, 2002, p. 129, *grifo original*). Ao contrário do que afirma Arantes, seria permitido pensar que a finalidade não desaparece, mas, como já colocado, muda o local onde aparece. Sérgio já não a liga mais a produção da construção necessariamente à produção da habitação social (e a conseqüente utilização eficiente dos recursos públicos, por exemplo). Não se trata mais só da prática autogestionária da construção, isto é, do exemplo autoextinguível no objeto finalizado. Ao contrário, se a produção sobredetermina o modo de circulação de mercadorias (como nos *Grundrisse*⁶⁷), para quem primeiro serviria a produção de arquitetura senão ao trabalhador que a produz? O questionamento acerca da finalidade e do destinatário, por isso, é colocado muito antes, desde o pensamento que leva até a necessidade de produção. Para Sérgio, antes de tudo, a questão parece ser a real criação das necessidades

⁶⁷ Marx dissecou a relação geral entre produção, distribuição, troca e consumo na introdução dos *Grundrisse*. Ele argumenta que produção é imediatamente consumo e vice-versa, de modo que, se somente no consumo o produto recebe seu último acabamento, também o consumo produz a produção, pois somente aí o produto devém efetivamente produto. Por outro lado, o consumo cria a necessidade de produção, de modo que o consumo produz a necessidade. A produção fornece ao consumo o objeto (cria o consumo) e determina o modo como ele é consumido. A produção, portanto, cria consumidores (MARX, 2011, p. 46-47). Assim, “o consumo produz a *disposição* do produtor, na medida em que o solicita como necessidade que determina a finalidade” (*Idem*, p. 47, *grifo original*).

populares a partir da mudança no modo de produção. A intuição parece girar em torno do seguinte ponto: de algum modo, se toda a produção estiver contaminada por uma política relacionada à poética da mão (a partir de qualquer ponto), seria possível decidir por que e para quem produzir.

Na segunda passagem selecionada, ainda no mesmo contexto de indeterminação dos objetivos da produção, agora da cidade, Arantes prossegue:

uma *teoria crítica da produção do espaço* deve ter um campo de interpretações que combine a crítica às relações de produção na construção com a de outras questões igualmente reveladoras, tais como: a estrutura e a renda fundiária, a promoção imobiliária e o financiamento, a organização da força de trabalho, a ação do Estado, as lutas sociais, a apropriação e o consumo do espaço, as representações simbólicas etc. (*Idem*, p. 128, *grifo original*).

Aqui parece inadequado o enquadramento do devir das segmentaridades duras (Estado, estrutura fundiária, etc.) e maleáveis (ocupações, greves e outras movimentações micropolíticas) como se seus principais pontos críticos não estivessem alinhados à crítica ao modo de produção arquitetural de que fala Sérgio. A relação entre canteiro e desenho não parece ser algo distinto que necessite ser combinado à produção do espaço – já que ela é um momento dele. Por isso, tais segmentaridades podem ser tomadas como extensões do próprio modo de produção no canteiro, na fábrica, no escritório, etc.: mudando o modo de produzir, todas elas serão arrastadas em transformações múltiplas. Esse modo de olhar (que também vale para o primeiro ponto), no entanto, não é diretamente desenvolvido por Sérgio na sua crítica do modo de produção arquitetural, apesar do seu grande poder explicativo e potência indutora de políticas de ação⁶⁸. O projeto como conexão desenho-canteiro viabiliza-se ao combinar todos os problemas produtivos, entendendo que eles vêm desde a relação interna da equipe de trabalho até a relação com o Estado. Há, portanto, combinação das segmentaridades na constituição tanto da finalidade quanto do *desenho prévio* (a que o desenho separado toma como a totalidade do “projeto”) e do canteiro de obras, sempre em proporções distintas, sempre conforme o problema. Mas a constituição de uma poética da mão necessita, inescapavelmente, de um arrebatamento dos segmentos duros e maleáveis, em linhas de fuga (como será visto no Capítulo IV).

A definição dos limites do que pode ser abordado por meio da poética da mão passa por uma necessidade de redefinição da técnica: o alcance e a potência do corpo do trabalhador são constituintes da política do canteiro (e, por consequência, do desenho), sendo

⁶⁸ O tema da crítica do modo de produção arquitetural que se dobra para rever seus pressupostos de finalidade e de urbanidade parece um campo de grande interesse para o futuro desenvolvimento desse trabalho.

tal política diretamente associada ao aparecimento de zonas de devir (onde o dado é tomado como não necessário). Junto com uma mudança no lugar de fala ocorre uma mudança na concepção de técnica: o lugar de onde falavam antes – de um lado o arquiteto, de outro o trabalhador manual – agora parece querer ser tomado por coletivizações de *pensadores-fazedores*. Esse parece o ponto mais importante a que conduz a operação dessa poética.

A partir daí o desenho separado como “forma de tipo zero”⁶⁹ entraria definitivamente em transe. Aí se adquire uma nova capacidade ao comparar os lampejos do que poderia ser (miragens) com a violência que caracteriza o canteiro comandado: a percepção de que necessidade e liberdade, iluminadas por uma luz crua, que não deixa nenhum ponto obscuro, requerem outra estética, uma que seja concebida em ato, sem necessariamente a mediação das recomendações generalizantes sobre os mínimos provenientes da poética da economia. A poética da mão, então, deve ser concebida mais em tempo real do que compartimentada no tempo de cada um dos técnicos, equipes e trabalhadores manuais. Ela requer outros modos de mediação entre desenho e canteiro – é aí que reside um dos problemas mais férteis.

Em situações em que desmorona a organização burocrática do trabalho, pessoas que não têm experiência em desenho ou em construção podem acabar se envolvendo da concepção à construção – como é frequente em áreas de favelas, em conjuntos habitacionais periféricos propostos por movimentos de moradia e em zonas rurais, através de gestão direta ou de mutirões, entre outras muitas e criativas maneiras de solidariedade.

Essas situações, contudo, acabam sendo desenhadas mais pela necessidade crua dos explorados e pela “colonização” técnica (reprodução das soluções ligadas à indústria do cimento e do aço, por exemplo, quando a tendência é reproduzir soluções amplamente utilizadas, inclusive com os problemas técnicos e de relação coletiva que elas implicam) do que por suas habilidades em criar coletivizações político-laborais que modificam suas próprias necessidades ao apontar para fora das relações de exploração. Em situações desse tipo o canteiro e o desenho teriam de ser reinventados nos termos de um arranjo político-laboral que desse conta, pelo menos, do debate que reúne espaço, finalidade, técnica, autofinanciamento, por exemplo, abrindo portas para a derrubada das barreiras para discutir preconceitos e estereótipos perscrutáveis nas relações da maioria dos canteiros, etc.

O projeto, ao passo em que começa a ser configurado como dispositivo coletivo, precisa enfrentar um processo de desterritorialização profundo, processo que pode praticamente aniquilá-lo como dispositivo de comando que é. Em seu lugar, no entanto, é

⁶⁹ A “forma de tipo zero” (cf. citação de Strauss no segundo capítulo deste trabalho).

necessário gradativamente colocar outras coisas, agora pelas mãos de coletivos de *pensadores-fazedores*. O alcance e a função do projeto, por isso, precisariam ser redefinidos.

Se, como no grupo Arquitetura Nova, o desenho é concebido sob a pressão da necessidade objetiva e do comprometimento prático com o canteiro, agora, por meio dessa concepção poética, é possível complementar: ele também deve ser concebido como ferramenta de trabalho didatizante e experimental, ou seja, coletivizante. Seria necessário, então, utilizar dispositivos que facilitem o aprendizado e a criação em grupo, que documentem o processo e que criem ou priorizem técnicas que permitam reais inovações na construção, como o despertar da disposição do que se chama aqui de *pensar-fazer*.

Então, quando se fala em poética da mão, o que se deve manter em mente? Primeiramente, que ela acontece em pequenos momentos livres-necessários do canteiro heterônimo. Seu prolongamento no tempo e o modo como esses momentos são dissolvidos ao final deixam marcas sensíveis que podem ajudar a estabelecer novos limites práticos entre o que é canteiro e o que é desenho, sempre no intuito de produzir modos de projetar, talvez desconhecidos antes de começar o projeto.

Em segundo lugar, deve-se ter em mente que ela consiste na prática de agenciamento de livres-necessidades e coletivizações, das quais devêm questões de pesquisa em materiais, ferramentas, logísticas, hierarquia, etc., distintas das convencionais. Como esse devir só é reconhecível na memória, ou seja, quando já se deveio (ninguém devêm outra coisa de modo planejado, de propósito – isso se chama porvir), essa polifonia tem como princípio abrir estrategicamente o processo em didatizações e experimentos.

Então, a partir daqui, quando se fala em projeto, já se incorporam as noções da poética da mão: aqui o projeto é como uma espécie de resíduo de uma grande máquina que produz diversidade, diferenciação, devir, e que funciona à base da síntese das afecções de *liberdade-necessidade* de que são capazes os que se colocam nesse processo. Sérgio parece colocar justamente essa noção em outras palavras, quando escreve:

Prefigura a união das equipes diferenciadas conforme sua competência, não é o uno simples, mas sim sua acumulação. A partir dele, cada equipe, ainda durante a projeção, mas também durante a realização, se concentrará em sua própria racionalidade, a mais exigente possível nos limites da situação concreta. Os pedreiros, por exemplo, podem propor estruturas mais *performantes* para os materiais e técnicas disponíveis [...]. (FERRO, 2003/2006a, p. 404, *grifo original*).

Sérgio parte da premissa que, em uma política prefigurativa de rearranjo dos saberes, o arquiteto deveria assumir a responsabilidade de coordenação dos trabalhos, criando um

pano de fundo transversalizante para o desenvolvimento das atividades. Separação e sucessão, portanto, deveriam ser assumidas livremente dentro da busca de uma racionalidade própria, uma razão livre-necessária de cada equipe de *pensadores-fazedores*. Então, para todas as equipes, um projeto arquitetônico garantiria,

sobretudo, a compatibilidade das otimizações específicas. Em vez de uma unidade prematura, aqui, o que nossos alunos chamaram a estética da separação deixará expressar a particularidade de cada passagem: a unidade virá da livre cooperação, da comunidade desejada [e não da predeterminação pela vontade do arquiteto]. (*Ibid.*)

Por isso a potência do ato de projetar é produzir conhecimento em processos que criam o objeto ao passo que criam a si mesmos e aos seus coletivos. A novidade aqui é que essa diferença passa a depender não de uma revolução social ou de uma mudança estrutural, mas da transversalização, da resistência e do arrebatamento das segmentaridades, ou seja, das forças políticas envolvidas na fabricação do mundo a partir da ação coletiva e de seus limites reais.

CAPÍTULO IV

Conceitos básicos para um projeto aberto

Viu-se que Sérgio Ferro não se omite em pensar alternativas ao canteiro de obras manufatureiro, especialmente quando elabora a ideia de poética da mão, dispersa em seus escritos e sistematizada no presente trabalho. Apesar de partir do pressuposto de que tal poética dificilmente mudará o modo de produção manufatureiro, acredita que é possível povoá-lo de modo diferente com o objetivo de extrair, com cuidado e responsabilidade, algumas pistas sobre como se deve proceder para transformar as características do trabalho manual que prevalece no canteiro de obras de nossa época. Sérgio faz importantes operações nesse sentido, sendo a principal delas alterar o lugar de onde se fala, modificando, com isso, a concepção de técnica e soltando alguns fios que agora se desenvolvem neste capítulo.

Assim, como principal consequência de suas operações, deve-se alterar o peso que têm a didática e a experimentação nos canteiros reais, e não só no ensino ou em laboratórios experimentais. Seguindo a linha por ele proposta, é necessário pensar em termos de distensão de uma malha manufatureira para reorganizar as relações entre canteiro e desenho, partindo do conceito de poética da mão – cuja principal estratégia parece ser justamente abrir o feitiço do projeto em didatizações e experimentos até certo ponto “seguros” aos trabalhadores.

Então, definidos os termos em que se opera o conceito de projeto no presente trabalho, nota-se uma necessidade de compreender melhor como abri-lo. Para isso, algumas conceituações diferentes das que se viu até aqui são necessárias.

No tópico 9 buscou-se decompor certa “estrutura” do canteiro de obras, utilizando a lógica das “linhas de segmentaridade” e das “linhas de fuga”, de Deleuze e Guattari. Através desses conceitos, é possível fazer um mapa mais acurado das eventuais forças que regem a produção, além de ser possível soltar linhas para, logo a seguir (e no capítulo posterior), encadear novos conceitos. O intuito é demonstrar que linhas de fuga (derivadas da instauração em maior grau da micropolítica pela poética no canteiro) podem causar turbulências na organização estratificada através do acesso a zonas de incerteza, abrindo condições de possibilidade de organizações “singularizantes” (cf. os mesmos autores). O objetivo deste tópico, portanto, é fazer aparecerem as topografias que se produzem na organização das propostas de projeto, assim como apontar onde elas podem ser abertas a conexões com fatores singularizantes com possibilidades de reorganizar essa atividade.

Depois, no tópico 10, a partir da repartição existente das atividades, aglomeradas em órgãos do canteiro de obras (a saber: saber fazer em equipes, materiais, ferramentas, hierarquia, logística e gestão), procuram-se *inputs*, ou seja, locais por onde começar uma abertura prudente e gradual, buscando construir situações em que o peso político do experimento (eventuais avanços e falhas) não acabe por recair exclusivamente sobre os estratos mais baixos da pirâmide, enrijecendo a disciplinarização. O objetivo principal seria tomar o projeto, a partir de determinadas condições, como “resíduo” da ação coletiva livre-necessária (que, então, responde: o que pode o trabalhador coletivo?). Além disso, para continuar no percurso que leva às portas de um novo engendramento conceitual do projeto, procurou-se organizar melhor os termos da poética da mão, isto é, dar-lhe *órgãos* (em parte disfuncionais) que proporcionem funcionamentos conectivos abertos. O principal objetivo, nesse sentido, é pensar uma repartição didatizante para uma possível *re-organização* desses segmentos de modo não coercitivo.

O tópico 11, ainda, inicia com uma diferenciação entre “disciplina” e “controle”, com o objetivo de mostrar de que modo certo diagrama disciplinar derivado do edifício panóptico de Bentham pode ser aplicado ao canteiro de obras, com o objetivo de melhor ver seus detalhes de organização voltados ao controle. Aqui se retomam alguns conceitos foucaultianos lidos por Deleuze em seu *Foucault* (1988) no intuito de lançar um novo olhar a alguns dos principais conceitos utilizados no presente trabalho, tais como o saber, o poder, o diagrama e o pensar. Esses conceitos são amplamente relacionados entre si no desenho do “diagrama de Foucault” deleuziano, acoplando-se aos conceitos dos tópicos precedentes e apoiando o avanço ao último capítulo.

Os fios trazidos a partir do trabalho livre e da poética da mão, passando pelos conceitos aqui trabalhados, por fim, são amplamente utilizados nas definições de novos conceitos no *Capítulo V*, quando se delinea o *agenciamento arquitetural* e, a partir da transversalização desse agenciamento, define-se uma *diagramática projetual* (ou uma *pragmática projetual*), ambos indicando caminhos práticos para abrir o projeto a partir do canteiro de obras.

9. Segmentaridades e multiplicidade

A linha, a árvore e o afeto / Linhas de segmentaridade duras e normalização / Linhas de segmentaridade maleáveis e resistência / Linhas de fuga e a des-organização / Prudência e re-organização / A política do acontecimento.

É no infinito de uma linha de fuga que surge um guerreiro. (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

O central neste tópico são as questões relativas à criação de condições de possibilidade para que certa resistência seja produzida no canteiro e, enfim, criem-se possibilidades de uma definição politizante sobre “quais são” e “de quem são” as livres-necessidades praticáveis em projeto. Tendo definido o principal problema de pesquisa a partir do desenvolvimento das ideias de Sérgio Ferro sobre a poética da mão, agora se torna necessário compreender como posicionar adequadamente a atividade de projeto para que essa poética seja trazida para a micropolítica dos canteiros reais e para que afaste os procedimentos ligados ao comando e à exploração.

Nesse sentido, buscam-se as noções enlaçadas pelo conceito de “linha”, presentes em três conceitos de Deleuze e Guattari, cuja definição induz necessariamente a uma discussão de alguns aspectos políticos da poética da mão. As discussões seguem a trilha desses três conceitos associados que se codefinem: linhas de segmentaridade dura, linhas de segmentaridade flexível e linhas de fuga. Esses conceitos podem auxiliar na construção teórica que visa por falar dentro das circunstâncias da relação canteiro-desenho. Tais conceitos não falam, em suma, sobre o que é uma relação social capitalista ou de outro tipo, mas sim ajudam a colocar-nos *dentro* do modo como elas são produzidas, com o objetivo de reconhecer sua realidade empírica e modificá-la.

Entretanto, antes de nos dedicarmos aos conceitos mais centrais, deve-se analisar brevemente o termo que os precede: a linha. Tim Ingold dedica a ela seu *Lines: a brief story* (INGOLD, 2007). A linha é um signo que se refere ao tempo, à duração e à existência. Como uma árvore que cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. A árvore, antes de subir, expande-se em raiz buscando energia para lançar-se no ar. Durante seu crescimento, contribui para o traçado mutante do chão: seu crescimento mistura céu e terra, junta rocha e água, ergue-se em planta e dispersa-se em animais.

A ideia de linha, portanto, é útil para priorizar os processos de formação das coisas (INGOLD, 2012, p. 32) a partir de sua potência (tomada como poder de afetar e ser afetado, *cf.* definição de Deleuze), sobredeterminando o olhar que prioriza o produto final (objeto). Ingold dá o exemplo de um experimento que faz com seus alunos usando pipas montadas em sala de aula e colocadas sob a ação do vento:

O que aconteceu? Alguma força vital adentrou nas pipas como mágica, fazendo-as agir de modo alheio à nossa vontade? É claro que não. As pipas estavam agora imersas em correntes de vento. A pipa [...] tinha se transformado numa pipa-no-ar. Não era mais um objeto [...] – mas uma coisa. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo. Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa. Poder-se-ia dizer o mesmo de um pássaro-no-ar, ou de um peixe-na-água. O pássaro é o seu voar; o peixe, o seu nadar. [...] Cortados dessas correntes, eles estariam *mortos*. (*Idem*, p. 33, *grifo original*).

Tendo clara a prioridade de atenção ao processo constituinte em detrimento da forma acabada – ou a prioridade das coisas (fluxos) sobre os objetos e estados da matéria, *cf.* Ingold (*ibid.*, p. 26) –, em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari definem esses três tipos de linhas: linhas de fuga, de segmentaridade dura (ou molares) e, entre esses dois polos, uma linha de estatuto ambíguo, dita de segmentaridade flexível (ou linha de fluxo, a micropolítica). Os autores constroem, então, a noção de coexistência dessas linhas e a importância relativa de cada uma na composição de multiplicidades.

A linha de segmentaridade dura é útil para discutir politicamente o que já se chamou, nos capítulos precedentes, de “exterioridade interna” da economia política na organização do canteiro de obras, cuja organicidade proporcionada pelo comando é programada e fragmentária, como toda manufatura orgânica. Ela, por isso, remete à dimensão do porvir

(programado), do inexorável da vida – contrário ao devir (criador) –, de modo que, visto através dela,

tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67).

Esse tipo de segmentaridade conforma tanto a organização do escritório do arquiteto quanto as normas técnicas de desenho, as aprovações legais, as compartimentações funcionais e as funcionalidades e disfuncionalidades programadas conforme a área de atribuição para a qual se olhe. Segmentarizações desse tipo engendram uma espécie de dispositivo socioeconômico projetual que sobredetermina o que se pode fazer em projeto sob certas circunstâncias e épocas.

O mesmo vale no canteiro de obras, tanto para o procedimento do mestre de obras quanto do pedreiro, por exemplo. Do mestre se espera o comando cerrado a partir da leitura e da obediência aos desígnios do projeto convencional, conformado não só pelo desenho, mas por toda sua parafernália jurídica e econômica de apoio. Já do pedreiro se espera a disciplina corporal: para ele a repartição do trabalho, dos movimentos da mão e de seu desejo encontra sua razão nas grandes máquinas capitalísticas de extração de mais-valor que segmentam pensar e fazer. Então, nesse contexto, pelas linhas de segmentaridade dura, pode-se falar em classe social, divisão do trabalho, profissões ou etapas da divisão do trabalho, entre outras coisas que correspondem a atitudes e posições normalizantes de cada um nessa divisão, na organização coletiva ou mesmo em sociedade.

No entanto, ainda se carece de chaves conceituais para falar do que não está exclusivamente segmentado assim, mas em linhas mais maleáveis, que provocam fissuras e posturas que não passam por determinações desse tipo (*Idem*, p. 68), mas sim por desejos outros, por subconversas ou micropolíticas. O conceito de linhas de segmentaridade maleáveis dá conta de aspectos que caracterizariam o que Sérgio Ferro denomina trabalho livre, no qual os segmentos de livre-necessidade criados pelos trabalhadores do canteiro são como *quanta* de desterritorialização do regime de comando. Tais linhas podem ser utilizadas para ver e falar das pequenas alegrias, do grato acerto do trabalho coletivo, etc., e podem ir até a sabotagem organizada ou individual ou a organização de uma “greve selvagem”, por exemplo. Ou seja, elas passam por todos os eventos que não se referem à segmentaridades formais.

Embora sejam mais características no trabalho em cooperação simples (*cf.* visto no Capítulo I), essas linhas maleáveis aparecem mais claramente quando se olha para o trabalho de construção caracterizado como manufatura orgânica, no qual a produção ainda depende demasiado do engajamento manual e afetivo do trabalhador e, ao mesmo tempo, da tarefa compartimentada e do controle dos gestos e afetos, exigidos pelas organizações descritas nas linhas de segmentaridade dura. Em muitas proporções, essas duas linhas “não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (*Ibid.*, p. 68).

Nisso consiste o trabalho de organização real dos afetos e dos gestos no canteiro de obras, no qual o tempo contado e as atividades predeterminadas exigem o controle, mas o posicionamento do trabalhador manual no interior da atividade depende – ainda em boa medida – de suas disposições e modos de seguir as ordens. No entanto, sem a sensibilidade necessária para olhar uma resistência às vezes não intencional e difusa ao comando, não é possível perceber as situações potenciais que podem ser criadas pelo que Sérgio Ferro chama de trabalho livre.

Em *O canteiro e o desenho* (FERRO, 1975/2006g), Sérgio pede que se suspenda a descrença para imaginar uma situação hipotética “absurda”, na qual houvesse primado da “técnica de produção” sobre a “técnica de dominação”. Eis alguns dos princípios que prevaleceriam: i) discutir a divisão do trabalho, o que ocasionaria descontinuidades na forma construída; ii) contar com uma multiplicidade de normas, de modo que haja modulação para componentes produzidos fora do canteiro (portas e caixilhos, por exemplo) e fluidez no restante, pois a unidade de produção é o trabalhador impreciso (e não a máquina); iii) buscar a clareza construtiva embasada no entendimento constante do objeto a ser produzido, o que poderia transformar cada obra num veículo pedagógico especial; e iv) dar prioridade às condições de trabalho, visando à segurança e à preservação do conhecimento. Por fim, ele lembra que essa não é apenas uma situação hipotética, mas, em traços gerais, era a situação em que trabalhava Gaudí, “sempre marginalizado como bizarro pela arquitetura oficial” (FERRO, 1975/2006g, p. 196).

Quando se admite descontinuidades da forma construída, ou seja, quando a concepção da forma e a organização do trabalho não são assuntos exclusivos das “autoridades da construção”, há espaço suficiente para pensar o processo e uma multiplicidade de normas de organização resultantes da discussão de como dividir o trabalho: eis os ventos da criação, que arrastam temporariamente a normalidade para outros lados.

Deve-se, portanto, aceitar o desafio de Sérgio em acreditar que isso seja viável em uma situação real: junto dessas iniciativas simples apareceriam miríades de problemas práticos que exigiriam outros modos de organização, distintos dos existentes, que se cristalizariam em novos procedimentos, comportamentos e ferramentas. Eles formariam, portanto, novas linhas de segmentaridade dura, e assim por diante, estriando novamente funções, atividades, desejos, gostos, alegrias, dores, etc. Esse ciclo aconteceria incessantemente, repetindo-se ao infinito como modo de operar a poética. Será?

Até aqui, toda opção se dá entre as linhas de segmentaridades duras (regras) e maleáveis (que despertam as máquinas de resistência), o que parece acabar fechando novamente as possibilidades de pensamento e ação, encerrando a experiência e a luta em formas resistentes, que vão se fechando ou se tornando circulares, tomando ares de luta demasiado pronta. Existe uma saída, então?

Deve-se constituir um plano em que seja possível falar de projeto de modo distinto. Obviamente não se voltará à época de Gaudí: não é possível reproduzir à risca a malha social que produziu seus procedimentos, suas obras ou o próprio Gaudí. Mas é possível sensibilizar-se diante das marcas do fazer expressas em sua obra. Essas marcas ou rastros, assim como os diferentes rastreamentos, que se podem fazer em muitas obras significativas da história da arquitetura, podem vir a revelar indicadores de momentos específicos da luta de classes:

Os referentes dos juízos (de gosto) tornam-se estilos, movimentos, tendências, regionalismos, etc. O que pode nos dar torcicolos é que eles têm sua parte de amarga verdade, sendo, com frequência, o eco longínquo de arranjos específicos de momentos de luta de classes, portanto, e mesmo assim, seus indicadores. (FERRO, 2003/2006a, p. 367).

Um bom exemplo disso é quando Sérgio utiliza a questão do ornamento para discutir algumas controvérsias entre Adolf Loos, para quem “o ornamento é um crime”, e William Morris, para quem o ornamento é o gesto técnico se deixando derivar, sempre pressupondo alguma dose de liberdade:

É escandaloso, evidentemente; só faltava isso! Alegria no canteiro de obras! Acabava-se de sair do ecletismo, cuja inocência distraída baseava-se nas competências dos operários, exaltava-as mesmo em ornamentos construtivos, dando força, desse modo, às reivindicações do sindicalismo revolucionário. A mão trabalhadora torna-se perigosa quando, através de seu canto no ornamento, apoia a exigência operária de autodeterminação, exigência daquele momento. É necessário que ela se dissipe... atrás da decoração do não ornamento. (FERRO, 2003/2006a, p. 364).

A chave dessa passagem é a presença do ornamento no ecletismo imprimir uma marca do fazer que pode ser reconstruída a partir da (auto)criação no canteiro (discussão feita no

tópico 7 do presente trabalho). Apontar a marca, opondo-lhe o desenho separado, pode ter um efeito de fissurar a produção no presente, pois pode mobilizar afetos de quem está obrigado pela obra como modo de vida: não se sabia que o trabalho já havia sido diferente do que é... será, então, que ainda pode vir a ser feito com alegria?

Analisar essa situação por meio das linhas propostas aqui traz a vantagem de poder pensar o processo em que se acordaria, a partir de certo ponto, um fluxo de vislumbres de procedimentos coletivos por entre fissuras e posturas pessoais dissidentes, as quais poderiam ser concentradas até certo ponto: a modificação dos afetos proporcionada pela possibilidade de denegação do trabalho alienado aqui e agora aumentaria a importância das segmentaridades maleáveis na organização do trabalho. A esse fluxo de vislumbres poderia se seguir uma micropolítica de maleabilização invisível (por debaixo da aparente normalidade) a qual poderia ser levada a certos níveis de aceleração e articulação coletivas, até um *quantum maximum* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 69) sem desfazer a organização existente no canteiro.

Tais intensidades têm a peculiaridade de forçar o pensamento involuntário: é nesse encontro contingente com o que força a pensar que a ação busca o sentido a ser expresso, rompendo com a previsibilidade da forma (morta) de organização. A partir daí, vislumbres de outros modos fariam vazar outros sentidos de ação, como numa tubulação rompida sob pressão, abrindo linhas de fuga, no que se poderia chamar de *des-organização*: um processo de afastamento dos “órgãos” da dominação ou de enfraquecimento desse tipo de organização normalizante no canteiro. Esse é o momento decisivo que move à desterritorialização, ao abandono do conhecido: basta! Já está claro que não se pode aceitar isso!

Mas o que será aceitável a partir de então? A aparição de uma linha de fuga corresponde ao trecho em que Sérgio fala da alteração de certo regime de previsibilidade do trabalho no canteiro, aquele em que se agitam as linhas de segmentaridade duras, já parcialmente rompidas por uma fissura de incerteza (ainda que a desterritorialização se desdobre em novas territorializações):

O trabalhador coletivo sai então, por seu próprio movimento, de sua simplicidade inicial, de seu em-si ainda não desenvolvido, se dispersa e se rompe na divergência de suas múltiplas determinações – e só depois volta à sua convergência, não mais marcada por sua mesmice empobrecedora, mas, ao contrário, enriquecida por essa mesma diáspora. (FERRO, 2003/2006a, p. 404).

Uma linha de fuga, contudo, é uma desterritorialização ativa, um afastamento ativo de uma ecologia organizativa de seu local e funcionamento conhecidos. Ela faz mutar, muda o sentido da existência da organização - e não retorna enriquecida, como na passagem anterior.

A intensificação da dor dos que viriam a tornar-se *comunards* tem a mesma origem da dos “unhas azuis” ou da legião de precarizados contemporânea. Só que, para os *comunards*, essa dor muda de sentido, transforma-se a partir de certo ponto (em que não se pode mais voltar ao que era) em impulso de auto-organização (o que, deve-se lembrar, termina em chacina). Essa fuga é uma mudança incógnita em cada situação, justamente porque consiste na abertura de um novo regime de visibilidade, algo que faz ver, retroativamente, que houve um acontecimento, ou seja, que algo mudou a ponto de não ser possível voltar ao que era. Talvez aqui se revele o sentido mais literal do que diz Sérgio: “o melhor é estarmos preparados” (FERRO *apud* BUZZAR, 2019, p. 19). Estar preparado, nesse sentido, é buscar abertura para reconhecer e operar a mudança.

Assim, em certo momento, deve-se estar preparado para identificar que algo mudou – e ali há que se decidir algo importante: ou submete-se à dominação conscientemente, ou aceita-se a existência de algo novo e parte-se daí. Nesse ponto, ainda não se sabe como proceder a seguir: o fato é que algo aconteceu, mas o quê? Entender o que passa – como pode ser a partir do que é – força a devir (a mudar, a saltar para fora dos já confortáveis mistos de linhas duro-maleáveis). A linha de fuga se presentifica como um “misterioso”, um “obscuro”, um “objeto x”, um “precursor sombrio” do ato de criação (GUALANDI, 2003, p. 76-77; MACHADO, 2010, p. 319). A linha de fuga, portanto, força o aparecimento do problema que transforma as principais questões envolvidas no construir e mostra que só se pode engendrarlas coletivamente, pois

[...] colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde, ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era [...]; a história dos homens, tanto do ponto de vista da teoria quanto da prática, é a da constituição de problemas. É aí que eles fazem sua própria história, e a tomada de consciência dessa atividade é como a conquista da liberdade. (DELEUZE, 1999, p. 9- 10).

Um processo de criação de uma linha de fuga num canteiro de obras que termina na invenção de um problema próprio de projeto e construção – algo tão ou mais “absurdo” do que Sérgio falando de Gaudí! – é o que dispara o desenho de resistências e devires que se busca mostrar no presente trabalho. A linha de fuga aparece por conta de uma noção de que, a partir de certo ponto, não é mais possível existir um modo que antes era usual, apesar de os

procedimentos usuais, nesse caso, não poderem ser recriados imediatamente sob o signo de tal mudança, pois novas territorializações ainda são fugidias. Todavia, a partir daí, é provável que ocorram as mudanças na organização (especialmente se ela for coletiva) ou, por outro lado, ela se desfaça. Ou, ainda, na pior das hipóteses, reestabeleça-se uma ordem resignada, mais opressiva do que a anterior.

É necessário, por isso, que se compreenda que, por mais que se reúnam referenciais de organização de canteiros libertários e autônomos para intervir em nossas realidades, pode-se perceber que, na prática, eles são “externalidades” que nunca serão completamente incorporadas à situação. Em outras palavras, modelos e métodos de organização podem ser muito úteis como referências, mas não necessariamente criam devires, diferenciações ou individuações. Cada “basta!”, ao passo que ocasiona consequências similares em muitos casos, também deve permitir-se a diferenciação característica dos arranjos laborais e políticos efetivos da coletivização em que está incluído, pois aí estão em jogo os desejos, tendências, etc. Em outras palavras, cada iniciativa de intervenção deve aprender a mergulhar no movimento do que Deleuze e Guattari qualificaram como “partículas inencontráveis de uma matéria anônima” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68), isto é, na micropolítica.

Por outro lado, rearranjando a hipótese central de Sérgio, é possível dizer que as linhas de fuga poderiam resultar em mudança real quando mudar o regime que sustenta o corpo produtivo no canteiro, isto é, por mudanças no modo de produção. Se sobredeterminações provenientes de “fora” (do modo de produção) provocam as mudanças drásticas num canteiro qualquer, pode-se pensar que essas alterações devem ocorrer em algum lugar estratégico primeiro, para depois conseguirem tomar força de sobredeterminação. As mudanças, portanto, podem vir de muitos lugares diferentes: de um complexo desenho macroeconômico e político e/ou de um projeto modesto, inclusive a organização autônoma de outros canteiros pode vir a ser uma sobredeterminação do modo de produção, dependendo, justamente, da coadunação e da convergência da situação macro e micropolítica.

Portanto, há que se pensar pelo prisma de que tais modificações começam de alguma maneira, o que pode muito bem seguir o fluxo de alguma reverberação molar a partir de diferenciações locais que poderiam ser começadas com não mais que a produção de um projeto.

Então, deve-se começar por alguma parte. Para ativar um devir (algo como a alegria da criação individual e coletiva de si mesmo, nesse caso a “alegria do canteiro”) e não permanecer o tempo todo associado a um porvir ou à espera de um devir macropolítico,

parece necessário passar por uma *des-organização* inicial, uma vacilação no modo de organização. Deve-se tomar um susto antes de prosseguir: não qualquer susto, mas um susto de quem se depara com certo grau de desterritorialização, do corpo que se abre, enfim, em linha de fuga.

Há que se redobrar a prudência quando se pensa desse modo. Os escritos de Sérgio, além de radicalmente críticos, são extremamente responsáveis nesse sentido: deve-se guardar o suficiente do organismo segmentarizado do canteiro – tal como o que Deleuze e Guattari chamam de “pequenas rações de subjetividade” (*Ibid.*, p. 21) – para repor ao sistema quando as coisas, as pessoas ou as circunstâncias exigem. Dito de outro modo, é preciso conservar somente o suficiente para poder responder à realidade dominante e para que o processo se *re-organize* a cada aurora.

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeito — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22)

A trama de um canteiro orientado por livres-necessidades e politicamente viável é um artifício que por si só já deve seguir os desígnios da prudência em nossa época. O caso de Sérgio expor a organização do canteiro de Gaudí sem perder de vista o canteiro convencional parece soar exatamente assim.

As obras deste, portanto, parecem sugerir uma *re-organização* possível do canteiro dentro do sistema capitalista a partir de em algum grau de *des-organização* da relação “forma-força-material” (fatores detalhados no Capítulo V), tornando, nesse caso, a relação entre elas livre-necessária por um modo de organização singular. Nele não há marcas claras da vinculação do trabalho operário à produtividade, pelo menos não como na contemporaneidade, quando trabalho produtivo é trabalho comandado pelas ciências (leia-se pelas autoridades da ciência) prescritivas da “forma-força-material”. O modo peculiar como aparecem arranjados esses fatores em Gaudí, porém, causam estranhamento aos olhos das ciências da construção de nossa época, para a qual isso soa como redução da produtividade e perda do controle no canteiro. Não parece possível, portanto, negá-la radicalmente, a não ser à custa de certa vertigem.

Em síntese, já se deve entrar no jogo, portanto, precavendo-se da queda: uma reorganização do canteiro (em busca outras maneiras de projetar) tem por base buscar superar o produtivismo (comandado pelas paixões tristes da produção de valor) a partir do reconhecimento das conexões entre os elementos ou fatores da produção direta do espaço, procurando “adulterar” essas conexões a favor da abertura de processos constituintes de novos modos de produzir (produção de modo). Identificando-se potenciais linhas de fuga no cotidiano – e, portanto, buscando intensificar tempos-espacos que proporcionem desestabilizações pontuais que permitiriam *re-organizações* diversas – seria viável pensar impensáveis para propor outras organizações do trabalho. Porém, se uma *re-organização* desse tipo não estiver bem resguardada contra ataques em relação à produtividade, será mortalmente ferida logo na primeira investida.

Isso, obviamente, não significa que, em uma nova organização, deva-se produzir tanto quanto em um tempo-espaco no qual prevalece a dominação. Antes, significa que ela deve produzir tanto quanto possível para botar em marcha o processo de “ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (como escreveram Deleuze e Guattari) que seja, ao mesmo tempo, o tempo-espaco e o sentido do fazer. Em suma, a questão central seria o produzir da construção num processo gradativo e insistente de rearranjo entre as atividades corriqueiras e projetos em um corpo produtivo qualquer.

Entretanto, deve-se ter claro que o processo de concentrar e acelerar o processo não pode ser deliberadamente iniciado por algum procedimento de criação programada, fundamentado por referenciais longínquos, por uma metodologia de projeto, por uma dinâmica de grupo ou por outra força ligada diretamente à intencionalidade de uma pessoa ou grupo. Linhas de fuga partem da concentração das condições de existência. Elas podem ser tomadas como a aceleração da micropolítica ou, ainda, como a agitação das linhas de segmentaridades maleáveis. O processo de fazer fugir se desenvolverá como mudança tateante em direção à abertura de um sistema, incorporando novas forças e sentidos: em suma, não se pode compreender a implementação de mudanças controladas através do conceito de linha de fuga, mas se pode falar a partir de dentro da intensificação das instabilidades de um sistema por meio desse conceito.

Existe linha de fuga quando existe acontecimento. O acontecimento é algo que só se pode apreender quando já aconteceu. Assim, a fabricação de um plano que acumule intensidades numa produção diferenciante, desmanchando partes do dispositivo projetual e produzindo singularização, será um acontecimento que, não necessariamente, terá algo da

intenção primeira que moveu o sistema. O acontecimento é ponto de mudança de um percurso prévio que foi resistente, dissidente e imanente, que se desenvolveu num engendramento coletivo no qual se produziu uma diversidade de linhas arranjáveis e rearranjáveis em momentos de mudança. Elas, então, mudaram a natureza do processo, arrebataram as segmentaridades duras em microrrevoluções que, por suas próprias forças, desintegraram-se ou transformaram-se em coisas impensadas.

A linha de fuga, portanto, é um conceito útil para abordar o aparecimento de potências coletivas, como pontos de virada das ecologias organizativas, como linhas a partir das quais não há como retornar à organização anterior. Falamos delas quando já ocorreram mudanças que fizeram fugir o cotidiano que não serve mais, mas ainda não se tem uma nova territorialização de procedimentos. Essa descrição conceitual é especialmente útil para criar mapas dentro de um fluxo de mudança política objetiva nas relações na construção. Por elas também é possível desmanchar o problema de projeto quando tomado como relação canteiro-desenho (relação depois-antes), pois ela, em termos de temporalidade, “faz fugir” – como em Deleuze e Guattari – ou obriga a “outra coisa” – como em Sérgio Ferro.

10. Órgãos da previsibilidade

As coisas para além do comando / Especialização e experimentação / Materiais, ferramentas e potências coletivas / Hierarquia, repartição didatizante e re-organização coletiva / Previsibilidade distribuída / Acesso aos meios de produção.

Até aqui se viu o início de um esquema básico da poética da mão, que começa a consolidar uma noção de processo por meio do conceito de linha (de segmentaridade dura, flexível e de fuga) no engendramento de situações locais, nas quais é possível visualizar oportunidades reais de realizar viradas na noção de projeto. Tais viradas teriam como condição uma acumulação de forças em intensidades suficientes para desenhar diagramas de desestabilização na distribuição temporal e espacial do canteiro e do desenho convencionais. Desse modo, a partir de um acontecimento qualquer sob essas condições, seriam possíveis coisas que já não são somente exploração e comando. Para aproveitar a oportunidade de mudança de acontecimentos desse tipo, a realidade do canteiro deveria ser incorporada desde o pensamento de projeto.

Um acontecimento qualquer, portanto, desterritorializa o modo como os *órgãos* do canteiro (saber fazer em equipes, materiais, ferramentas, hierarquia, logística e gestão) estão dispostos e, conseqüentemente, suas funções no *organismo* manufatura, como será visto agora. A partir daí, se pode pensar: como se comportam tais segmentaridades em novas situações? Como incorporá-las na constituição de outros modos de prever que não o desenho separado?

A nova trilha precisa começar por um caminho conhecido: a manufatura. A partir do desenvolvimento conceitual e experimental dessa noção, Sérgio Ferro conclui que não é provável que a industrialização da construção seja viável em curto prazo – e talvez, para ele, não seja nem desejável⁷⁰. A seu ver, uma posição realista deve fazer um trabalho de revisão da manufatura orientando-a a favor da “autonomia” do trabalhador coletivo aqui e agora. Deve-se, no entanto, transformá-la aos poucos para evitar alarmar os dirigistas e caçadores de mais-valia, pois os ventos sopram a seu favor. Séculos de hegemonia e dominação deixaram seus depósitos por toda parte. Qualquer mudança requer, além de uma grande faxina, um trabalho permanente e minucioso:

Como pensar esse material cheio de contradições, de nossas contradições? É assim por toda parte: materiais, saberes, competências, técnica, ferramenta, gestão, organização, etc., todos trazem marcas de ambigüidade, de contradição, todos são resultado do amálgama entre técnica de produção e técnica de dominação. (FERRO, 2003/2006a, p. 402-3).

O esforço de questionar a dominação pode ser considerado uma operação que não consiste em um simples rearranjo dos poderes, pois “seu resultado, provavelmente, será uma reescrita completa do todo, uma mudança de estrutura do todo” (*Ibid.*, p. 403). Aquilo que Sérgio denomina “estrutura” já está recolocado conceitualmente no tópico anterior como a relação entre as linhas de segmentaridade “duras”, apenas uma das variáveis do diagrama de poder, que agora também depende da micropolítica e das mudanças de natureza que as questões mais importantes sofrem na prática, isto é, das linhas de fuga.

Então, seria possível recolocar essa questão assim: Sérgio intui que apenas mudanças no mundo das “externalidades interiorizáveis” pela atividade da construção seriam capazes de sustentar as mudanças necessárias no canteiro (isso ficará mais claro no próximo tópico, quando se discute o que Sérgio chama de “produção de si”). Mesmo assim, sua experiência o faz apostar todas as suas fichas na micropolítica necessária às mudanças em um canteiro

⁷⁰ Esta posição alinha o pensamento de Sérgio, em termos, a William Morris (que é citado nominalmente em alguns de seus textos) e a John Ruskin. Ver Amaral e Guerini Filho (2017), que aproximam as ideias de John Ruskin e Sérgio Ferro.

qualquer, não no “todo”. Isso ocorre porque, tendo por princípio uma ética da livre-necessidade, deve-se lutar contra um mundo real de embrutecimento no canteiro de obras.

Nesse contexto, para Sérgio, num primeiro nível, a questão da mudança das relações dentro do canteiro se coloca assim: “manufatura = equipes verticalizadas e especializadas + ferramentas bastante simples + um capataz e a direção. Sua essência é o trabalhador coletivo” (*Ibid.*). Todavia, não seria necessário negar o trabalhador coletivo em bloco somente porque ele se constitui como uma força comandada a partir de fora, antes pelo contrário. Pode-se dizer que, para Sérgio, de todo o conjunto de segmentaridades manufatureiras, o trabalhador coletivo é o único elemento que é necessário conservar – apesar de as máquinas conectivas que o envolvem (o fazer, nos termos de Sérgio) precisarem ser radicalmente modificadas. É preciso retomar, portanto, algumas características dessas máquinas que produzem o trabalhador coletivo.

Quando se viu a cooperação simples no Capítulo I, buscou-se mostrar que os efeitos do trabalho combinado superam substancialmente a soma dos esforços individuais de cada trabalhador. A condução desse trabalho pelo comando da manufatura comprova que a força do trabalhador coletivo é tanto mais eficaz quanto mais bem orientado o sentido de seus esforços. Não seria razoável negar acréscimo de eficácia do trabalho coletivo ao direcioná-lo a um objetivo, nem em conduzi-lo à mecanização e à criação racional de procedimentos que facilitam e elevem sua eficácia em realizar as atividades que antes requeriam muito mais esforço. A estratégia, então, parece ser mudar o sentido da força coletivizante, puxando fios em direção ao conceito de trabalho livre.

O problema é que o trabalho orientado à produção de valor (aquele que visa à produtividade) retira do alcance do trabalhador a capacidade estratégica, pois a divisão do trabalho é criada sobre técnicas de dominação. Isso implica no fato de o desenho fazer parte dessa produtividade no trabalho, o que, por sua vez, produz técnicos que a incorporam voluntária ou involuntariamente no esforço geral do comando (partido, volumetrias, plantas, cortes, detalhamentos, integram-se ao comando como decisões já tomadas, ancoradas num regime legal de aprovações e licenças prévias)⁷¹.

⁷¹ Os arquitetos, movendo-se dentro de um modo de prever separado do canteiro como o mais importante vetor de definição dos problemas de projeto, jogam o peso do trabalho manual sobre o operário e puxam o trabalho “intelectual” para si, revelando, assim, que toda técnica aqui é técnica de dominação. Não é à toa que o arquiteto parece ser livre para pensar formas difíceis que nem sempre se explicam pela coerência entre forma e aquilo que pode o trabalhador no canteiro

Mas como um arquiteto poderia se posicionar de modo a facilitar a mudança do sentido das forças que produzem o trabalhador coletivo? Pode-se compreender que Sérgio parte da ideia de projeto em que seria necessário capturar (*des-organizar e re-organizar*) uma realidade de projeto. Uma possibilidade de início seria abrir mão de prever em desenho uma série de fatores, talvez optando por desenhar elementos do processo e associá-los a um desenho “incompleto” do objeto. Tal mudança visaria deixar espaço para o processo de construção afetar, ser afetado, resistir, mudar o desenho – enfim, produzi-lo em ato. O modo, enfim, passaria pela produção de conhecimentos locais de canteiros e desenhos em mutação a partir de uma proposta básica e primária de construção. Essa modificação do sentido da ação do trabalhador coletivo aconteceria, então, num arco que vai da dominação até a produção do conhecimento como índice de autonomia.

Mas, então, por que se deveria começar pelo desenho e não pelo canteiro de obras, já que é lá que ocorre a produção da arquitetura? Não se trata exatamente de começar pelo desenho, mas por um elemento situado mais acima na pirâmide de comando. Os arquitetos têm melhores meios para disparar mudanças no canteiro do que outro trabalhador que se localiza abaixo na estratificação laboral da construção, tal como a direção ou a capatazia de obra. Uma vez que um princípio de desfazer os procedimentos convencionais e acordar outros seja instaurado por um grupo detentor de parte importante do poder legal e real, tais procedimentos terão maiores chances de repercutir transversalmente em todos os níveis – como será visto no Capítulo V.

O problema central a se trabalhar a partir daí gira em torno de aprender a lidar com um grande “parêntese”, que consiste numa situação experimental no coração da forma mercadoria. O experimento precisa criar condições reais para orientar o sentido da força constituinte do trabalhador coletivo em direção à abertura do projeto: abrir, então, seria a condição para trabalhar a partir do arranjo de forças do experimental. Em outras palavras, o experimento empreendido pelo arquiteto no canteiro deveria partir do pressuposto de que a tarefa organizativa é responsabilidade do trabalhador coletivo. O trabalhador coletivo precisa ser produzido de modo distinto e o arquiteto, portanto, deve se engajar nas situações que proporcionem essa produção.

Assim, caberia a certo grupo inicial, misto e aberto, formado pela conexão das livres-necessidades (e não necessariamente pela fixação de lideranças), disfuncionar o comando. A tarefa desse grupo consistiria, então, em mudar o modo como se preveem as atividades em um canteiro.

A maioria das previsões são feitas no “projeto executivo” (um desenho com especificações e prescrições para a execução), que está condicionado a hierarquias, cronogramas, orçamentos e setores administrativos alheios aos trabalhadores⁷². A função desse documento em especial consiste em prover uma localização para o exercício do saber fazer operário já adquirido, a quem cabe, de preferência, apenas raramente resolver algum imprevisto nesse sentido (situação associada a um “mau” projeto). Um canteiro convencional, portanto, opera um regime de previsibilidade que funciona pelo acionamento coercitivo dos extratos do saber pelo comando do mestre de obras, que os converge através desse projeto executivo. Em outras palavras: a necessidade de produção e circulação de conhecimento para resolver problemas de projeto não faz parte de seu cotidiano.

Apesar da palavra previsibilidade falar muito sobre o que parece ser a função principal de um projeto (a *pré-visibility* das formas acabadas, sejam elas as construídas, de organização ou de trabalho), aqui a proposta é *re-organizar* a relação entre o canteiro e o desenho numa noção de *projeto aberto*. Nesse sentido, arranjar órgãos de previsibilidade não passa exclusivamente por prever através de variações de formas estáticas (o método, o modelo, o desenho, etc.), mas sim por prever relações entre órgãos mutantes, que passarão a ser expressos pelos engendramentos que realizam entre si, assim como pelo que se consegue dizer ou fazer coletivamente nesse engendramento. Órgãos são arranjados e, no limite, desaparecem e são refeitos em outros termos, por *agenciamentos arquiteturais* (ver tópico 12 do presente trabalho).

Quais seriam, então, as coisas (ou órgãos) a que um *agenciamento arquitetural* deveria se dedicar para, gradativamente, eliminar a exploração e o comando em prol de *órgãos de previsibilidade* abertos? As questões mais comuns (que também são os órgãos a que se refere o texto) são as seguintes:

- i. Saber fazer em equipes de trabalho;
- ii. Número limitado de ferramentas simples e materiais que se maneja;
- iii. Hierarquia;
- iv. Logística;
- v. Gestão.

Sérgio identifica que a organização coletiva de que é capaz o canteiro, por obedecer a um regime de previsibilidade capitalista de relação das segmentaridades, quase sempre costuma girar em torno das mesmas questões. Ele afirma que, por conta do regime a que se

⁷² Sua estrutura rígida denuncia uma tendência à desorganização derivada da heteronomia: por todos os lados, trabalha-se com margens mais ou menos largas de erro, desde o cálculo estrutural, passando pelo orçamento e por prescrições diversas, até o cronograma. A heteronomia em canteiro, por isso, costuma custar caro.

submetem, é preciso tomar o modo em que as coisas acontecem “às avessas” (FERRO, 2003/2006a, p. 403). Tomar as coisas às avessas pode querer dizer que, em vez de deixar tais questões recorrentes a cargo das segmentaridades de comando (para que realizem a exploração prevista no sistema), elas deveriam ser utilizadas na orientação da força constituinte do trabalhador coletivo, para que se conectem máquinas com forças contrárias às que produzem o embrutecimento do trabalhador.

Qualquer arranjo diferente ou qualquer ensaio de outro diagrama de distribuição do tempo-espaço para além do canteiro capitalista deverá obrigatoriamente intervir em alguma dessas cinco questões, tomando-a como disparadora ou monitorando sua transformação a partir da modificação da outra. Elas são os órgãos do corpo-canteiro capitalista, dos quais se deve aproveitar o material-base para as produções desejantes em *des-organizações* (supressão ou desconstrução de órgãos) e *re-organizações* (reposições de partes ou de outros órgãos afeitos a conexões desejantes por livre-necessidade) *didatizantes-experimentais*.

Antes de tudo, portanto, parece haver a necessidade de desmontar cuidadosamente o modo como essas questões se relacionam umas com as outras e, a partir daí, repensar suas funções ou mesmo a manutenção de sua existência. Deve-se, por isso, olhar mais detidamente para cada uma delas.

Em primeiro lugar, no que diz respeito àquilo que Sérgio chama de “saber fazer em equipes”, a tendência dos canteiros heterônomos é especializar e compartimentar as tarefas de cada equipe e de cada integrante da equipe. Paradoxalmente, Sérgio defende que é preciso aprofundar a especialização individual dentro das equipes, de modo que, tanto os momentos de reprodução do saber fazer do operário quanto o poder exercido pelo arquiteto através do desenho, se estilhacem em diferenciações do conhecimento aplicável em uma situação. Desse modo seria possível uma política de experimentação ligando diretamente as três primeiras questões: equipes, ferramental e hierarquia.

Na segunda questão, no tocante aos materiais e ferramentas, Sérgio chama atenção para o fato de que seu manejo pode ser mais ou menos coletivizante. Pode-se pensar no exemplo de materiais leves e de fácil aplicação, como é o caso dos materiais utilizados na “bioconstrução” (madeira, terra crua, etc.; manufatura orgânica) ou da construção modular (painéis, elementos pré-moldados leves, etc.; manufatura heterogênea), por exemplo. Esses materiais possibilitariam mutirões autogeridos e a participação de indivíduos não especializados na construção (ainda mais no primeiro tipo de construção do que no segundo).

Pelos mesmos exemplos, experimentar materiais requer aprendizado com ferramentas especializadas (mais no segundo tipo de construção que no primeiro).

Sérgio, no entanto, puxa outras linhas: a inserção de novos materiais pode arruinar a relação de auto-organização que já existia no canteiro, como no caso da inserção do concreto armado, que veio para arrefecer a luta dos artesãos que, então, tornava-se acirrada:

Ele aparece como um material que deve, em parte, sua existência e seu sucesso ao fato de que arruína indiretamente a força (política) do saber fazer dos pedreiros e dos carpinteiros do século XIX. Ainda de outro ponto de vista, ele aparece como a causa da principal doença de trabalho – as dermatoses e silicoses devidas ao cimento. (FERRO, 2003/2006a, p. 402).

A articulação dessas duas primeiras questões origina a conjugação do esforço com o material apropriado e “proporciona o momento do trabalho em que a mão hábil elabora corretamente o material, a forma didatiza, se prolonga em variações sempre próximas da fonte” (FERRO, 2003/2006b, p. 317)⁷³: eis novamente o momento inicial da poética da mão. O que define seu engendramento é

a organicidade de um tipo de saber fazer, a coerência de seus materiais e ferramentas – em resumo, a qualidade e não a quantidade de um domínio particular de trabalho. Nesse sentido, a escolha dos materiais e ferramentas não pode depender de outra lógica que não a dessa qualidade específica. Nos meios, os fins já estão inscritos. (*Ibid.*).

A poética da mão e sua política produtiva pela didatização-experimentação podem ser disparadas dentro de uma hierarquização, mas não se sustentam hierarquizadas: forma e conteúdo não encontram meios de se associar em formas criadoras sob comando. A terceira questão, a hierarquia, surge num sentido diverso das segmentaridades que sustentam algum diagrama impositivo ao trabalhador coletivo. Ela se torna, aqui, um problema coletivo de coengendramento tanto do trabalhador individual quanto da segmentarização flexível e não coercitiva que organiza o trabalho de construir.

Sérgio afirma que a tendência atual é a separação das equipes no espaço do canteiro até quase a ruptura e a “sucessão de suas diferenças indiferentes umas às outras não constituem seu outro [o trabalhador coletivo] senão fora desse movimento e enquanto virtude unificante do capital” (*Idem*, p. 403). A conexão vertical e serial entre o trabalho das equipes serve ao objetivo de manter o controle num sentido específico de evitar o encontro entre trabalhadores das diferentes equipes, podendo, nesse esquema, um trabalho pressionar o tempo de execução do outro. Por sua vez, a conexão vertical (chefes, subchefes, etc.), dentro

⁷³ Cf. já citado no tópico 8.

das equipes de pedreiros, encanadores, eletricitas, etc., serve diretamente ao controle dos corpos físicos pela distribuição do limite entre hétero e autoimposição na distribuição do tempo-espaço pautada pela produtividade do trabalho.

A proposta de Sérgio, nesse sentido, não visa eliminar a hierarquia frontalmente, não sem substituir esse modo de relação conhecido por outro, pois uma eliminação sumária talvez deixasse um vácuo que desorientaria os trabalhadores e desfaria o esforço de abertura do projeto. A hierarquia, segundo Sérgio, “deve mudar de sentido” nos seguintes termos:

tornar-se apenas relação de formação, de transmissão dos saberes e saber fazer, os quais, apesar de sua complementaridade, estão claramente separados hoje. O saber é guardado pelo poder como arma e argumento, como trunfo e justificativa – e deteriora-se por sua distância em relação ao saber fazer correspondente. (*Ibid.*)

Mudar o sentido da hierarquia parece passar pela criação de um fluxo de reprodução do saber fazer fora da linguagem do poder, como relação de transmissão. Por um lado, numa relação de subordinação do que é menos experiente ao que é mais, em processos complexos, são problemáticas as questões: como medir? como atribuir a liderança? A experiência, tomada como um saber (no caso do operário ou do arquiteto), ainda pode ser utilizada como meio de dominação de um grupo por outro (como já o é). A relação de transmissão parece claramente descrita, porém o que a mobiliza não parece estar minimamente definido em termos de exercício de poder. Essa relação de transmissão do saber, como o próprio Sérgio reconhece, há séculos é propagada pelas correias da dominação.

Deve-se estar ciente de que a maioria dos trabalhadores mais competentes em suas áreas vão tão longe na relação de constituição do saber pelo poder que concebem o próprio saber fazer (do canteiro) como algo absolutamente dependente do saber transmitido pelo desenho separado. Tanto que um experimento nesse sentido lhes soaria como um sinal de alerta de dissolução do próprio fazer, pois, desde sempre, toma-se o comando como elemento mobilizador do saber, de modo que sem ele não sabe por onde começar.

Para se estilhaçar o poder, deve-se tomar a questão da hierarquia como um problema coletivo de coengendramento tanto do trabalhador individual quanto das segmentaridades não autoritárias que organizam o trabalho de construir. Para isso, deve-se ter presente que a natureza do comando no canteiro é fragmentar o tempo e o espaço para que não se produzam memórias coesas e autodidáticas, cuja concentração possa devir outra coisa, ou, em suma, para que se evite que o trabalhador chegue, por meios próprios, à política do experimento. A transmissão e a formação pelo fazer (e até mesmo o próprio saber, como será visto no

próximo tópico), conseqüentemente, não parecem questões centrais. Uma política de singularização do fazer depende da produção de conhecimento “rebelde” pela autodidática do experimento: é o “pensar”, até então negado ao trabalhador manual – fazer é pensar.

A discussão aberta por Sérgio sobre a hierarquia, por isso não pode ser tomada somente como uma questão específica a ser resolvida em um canteiro qualquer, mas como uma questão de produção coletiva tanto do indivíduo quanto da ecologia social que sustenta esse canteiro. É a conexão necessária entre as realidades dos canteiros de obras e as mudanças mais potentes que se pode propor a partir de um trabalho de projeto que distribui dos nódulos de força pela topografia de uma coletivização. Esse espalhamento se dá a partir da intensificação da produção de conhecimento que, por sua vez, provém da adoção da política didatizante-experimental do trabalho. Do mesmo modo, o espalhamento das forças interventivas do canteiro precisa utilizar as suas potencialidades conectivas com o “fora”, o comando, justamente para lutar contra a violência – que obriga ao ato repetitivo, desgastante e sem perspectiva – da reprodução crua do saber fazer.

A questão da repartição didatizante, para Sérgio, funciona assim: os saberes devem ser disseminados entre as equipes de trabalho, aperfeiçoados por elas, aproximando-os do que chama de suas “raízes experimentais” da produção de conhecimento. As correias de transmissão do saber fazer entre equipes e entre trabalhadores devem ligar os saberes uns nos outros e proporcionar engendramento concreto pelo encontro. O aprofundamento da experiência levaria a uma duração cada vez mais estendida desses momentos anti-hierárquicos (*an-arquicos?*). Seria possível, então, começar a acumular memórias de criação em forma de procedimentos, funções, ferramentas, etc., enfim, saberes diferenciais, *savoir-faires* cuja sedimentação propiciaria a ativação da criação autônoma num canteiro de obras experimental e, por conseqüência, a mudança dos *órgãos da previsibilidade* de um projeto.

Dentro do canteiro, a hierarquia, que basicamente só funciona conectada em algum outro órgão, pode se tornar obsoleta em ocasiões em que os trabalhadores puderem ativar máquinas desejantes (criadoras, portanto) de organização do trabalho. Para isso seriam necessárias organizações coletivas mutantes (ou “nômades”, como preferem Deleuze e Guattari), em que recuos e avanços fossem cálculos constantes no contexto do referido fazer rebelde e *an-arquico (pensar-fazer)*, isto é, aquele fazer que não aceita o comando que vem da hierarquia. A obsolescência da necessidade de hierarquia em certas conexões poderia tornar supérflua a necessidade de comando em algum *órgão*, desativando-o gradativamente e colocando a necessidade de que o trabalhador coletivo *a-suma*, ou seja, cesse seu apagamento

na medida em que tome a frente na velha *organização* e, aproveitando a *des-organização* gerada por seu movimento, inicie uma *re-organização* (em qualquer *órgão*).

A proposta de Sérgio de tomar pelo sentido inverso, no caso da hierarquia, em especial, parece necessitar converter a relação entre trabalhadores (incluindo aí o arquiteto) em “rizoma”, segundo conceito de Deleuze e Guattari (1995/2000). Isso que dizer que se deve partir do pressuposto de que não há procedimentos formais definitivamente fixos para além do controle que mantinha de pé a velha organização. Deve-se, por exemplo, pensar na organização fluida de uma alcateia, na qual, apesar de nenhum lobo depender do comando do outro, todos agem em relação uns aos outros, dependendo dos movimentos uns dos outros, todos estão em constante desconexão-reconexão.

Uma relação com essas características pode ser utilizada para demarcar o ponto inaugural de uma *pragmática projetual*. Colocando nos termos de Sérgio, essa relação consistiria em extensões da poética da mão à organização do trabalho no canteiro. Ela seria própria do tempo-espaço em que se desenvolve o “melhor trabalho, utilizando a melhor técnica e o melhor material disponível segundo a melhor forma do estado do saber e do saber fazer. Isso não se produz em condições de heteronomia, a não ser por acaso” (FERRO, 2003/2006a, p. 405) – o que será visto mais detalhadamente no último tópico desse trabalho.

Pode-se dizer que a experiência da organização do projeto, nesses termos, requer algo como uma “liderança distribuída” (NUNES, 2016). Nos termos de Nunes (2016), a liderança, ao contrário da dominação ou da hierarquia formal, funciona em rede. Liderar, nesse caso, tem o sentido de orientar atenção e ação numa direção determinada. Consiste, portanto, na capacidade de uma iniciativa em introduzir mudanças de comportamento (de amplitude e complexidade variáveis), que serão adotadas ou adaptadas por outros, em um sistema-rede. A liderança assim definida é uma função que sempre precisará ser ocupada, pois “mudanças em comportamentos coletivos nunca acontecem de uma vez só, mas propagam-se a partir de um ou mais pontos” (*Idem*).

No contexto de diagramas de disciplina parcialmente paralisados (isto é, na ausência da função do mestre no canteiro, por exemplo), os arranjos tempo-espaciais entre os trabalhos precisam ser assumidos por outra instância. A liderança do canteiro, que antes cabia ao mestre, poderia, então, ser produzida de forma distribuída, talvez mesmo sem a necessidade de eliminar essa função formal, mas relocando-a. Busca-se, com isso, que ela já não possa ser utilizada arbitrariamente ou transferida para outros, pois ela já não está “inteira” – e, inclusive, nesse caso talvez já não seja mais encontrável. Os estilhaços do poder que antes

cabiam ao mestre de obras podem ser gradativamente experimentados em outros contextos: eles podem, conseqüentemente, circular conforme as livres-necessidades coletivas.

Da mesma maneira que o oposto de “organização formal” não é “ausência de organização”, mas rede, o oposto de liderança concentrada não é ausência de liderança, mas uma condição em que a função de liderança, menos limitada por estruturas formais, está mais apta a circular livremente: uma liderança distribuída, justamente. (*Ibid.*).

No contexto de uma aliança entre trabalhadores, não só a liderança no canteiro pode ser distribuída com o objetivo de descentrar o comando da figura do mestre de obras, mas um tipo específico de previsibilidade, antes papel do desenho separado, poderia ser distribuída no contexto de coletivização não coercitiva do canteiro, estando cada vez mais em função do *pensar-fazer* do que do saber fazer (no caso da hierarquia, ao menos, isso parece mais claro). Fala-se aqui, portanto, de uma *previsibilidade distribuída*, um regime de previsibilidade que somente poderia ser elaborado na esteira de um projeto aberto, no qual a iniciativa e a condução do processo de projeto poderiam estar melhor distribuídas no tempo-espço da obra e de suas forças. Os termos da operação de tal regime de previsibilidade estão desenvolvidos no tópico 14 e 15, quando se conceitua e exemplifica uma *diagramática projetual*.

Por fim, sobre os dois últimos pontos de que se falou no início deste tópico (logística e gestão), Sérgio os separa dos três primeiros e os coloca como questões adicionais. Deve-se entender, no entanto, que eles também falam diretamente da organização do trabalhador coletivo, pois ambos dizem respeito diretamente ao acesso aos meios de produção. Sérgio, entretanto, diz apenas que, se a tendência é separar a gestão das ferramentas e materiais num serviço logístico especial, “separar a logística do produzir, apesar de todos os argumentos da ‘boa’ gestão, é manter ainda o corte força de trabalho x meios de produção” (FERRO, 2003/2006a, p. 403). A partir disso pode-se presumir, então, que se deve *re-organizar* o suficiente para que a gestão da obra esteja de acordo com uma proposta geral de gestão coletiva. Apesar de parecer relativamente sólido dizer que podem se tratar dessas questões (além de muitas outras), não há como assegurar categoricamente que Sérgio assim afirma, pois ele não aprofunda esse tema.

A criação no canteiro de obras não se trata, portanto, de um experimentalismo irresponsável ou da perda das rédeas da produção num voluntarismo individualizante no qual cada um faz o que bem entende. Ela consiste no criar de um campo de forças em que um certo grau de organização coletiva impede que o comando atravesse a integridade das relações constituintes do trabalhador coletivo. Assim, o que torna cada trabalhador parte de certo

processo de coletivização não é mais o simples fato de eles trabalharem para o mesmo capitalista, mas o fato de escavarem essa relação de forças e de esconderem nela coisas que não lhe pertenciam, isto é, de abrirem espaço para engendramentos distintos do comando dentro da manufatura.

No que toca ao desenho, faltam ainda pistas para a constituição de um projeto que não seja desenho separado, mas um *desenho prévio* em socorro a um canteiro em *re-organização*. Pode-se pensar num tempo-espaço no qual já não seria tudo mais ou menos predeterminado pelo desenho, o que, absolutamente, não implica que não possa ser tudo mais ou menos previsto por outros modos momentaneamente indeterminados, suspensos pela luta que se *re-organiza*.

Por fim, como será introduzido devidamente no Capítulo V, cabe ao arquiteto começar a transversalizar e a experimentar, pois, caso não haja quem oriente inicialmente tal abertura através da sugestão do traçado de linhas quaisquer – ou mesmo a partir da quebra direta dos estratos de comando, aproveitando a posição superior na hierarquia –, é de se esperar que nada aconteça.

11. Saber, poder e pensar

Disciplina e controle / Diagrama e disciplina no canteiro / Saber é estratificar (falar e ver) / Poder, força e afeto (afetar e ser afetado) / Singularização e experimentação / O diagrama de Foucault / Pensar é emitir singularidades / Questões em aberto.

Viu-se até aqui que experimentar buscando outros modos de projetar pode interferir nas relações de produção da construção ou até transformá-las. Isso se torna mais palpável quando se aborda o tema através algumas questões como o saber fazer em equipes e os materiais de que se vale, as ferramentas que utiliza, a hierarquia na qual se engaja, a logística e a gestão das quais depende (o que antes denominou-se *órgãos*). No decorrer de engendramentos locais de distribuições do tempo-espaço não coercitivos pode-se mudar a finalidade do fazer em alguma dessas questões, mudando a forma com que os trabalhadores se relacionam entre si e com o próprio fazer. Além disso, mudanças provocadas em uma dessas questões podem ser motivo de transformação das outras quando se busca *des-*

organizar a previsibilidade autoritária e *re-organizar* o canteiro numa política de liderança e previsibilidade distribuída.

Essa mudança, seguindo o percurso de Sérgio Ferro, sempre parte de uma política organizativa do canteiro, não importando se a iniciativa se origina dos trabalhadores da construção ou do desenho. Por esse motivo, pode-se pensar os *órgãos* do canteiro como portas de entrada (*inputs*) para disparar mudanças que levem àqueles objetivos de realizar a alegria do canteiro, a que Sérgio Ferro chama poética da mão, concretizando aquelas modificações que se constrói localmente – ou, melhor ainda, aquelas com as quais nem se chega a sonhar.

No Capítulo II, viu-se que Sérgio Ferro define o desenho arquitetônico como uma instituição vazia cuja função seria repor constantemente as condições prévias de sua existência. Nesse contexto, o exercício do poder e a violência cumprem papel importante na manutenção da divisão entre trabalho imaterial (de criação e prescrição) e material (de execução). Tal divisão deve ser aceita como condição da altíssima taxa de extração de maisvalor em toda extensão tempo-espacial do canteiro de obras: o que faz da violência algo socialmente “aceitável” na construção é o fato de ela transbordar trabalho abstrato para setores menos produtivos.

Além disso, se viu que se faz necessário apagar a existência do trabalhador coletivo (as marcas da mão de um indivíduo qualquer) para que os outros trabalhadores (principalmente o arquiteto) não vacilem. Assim, os tapumes delimitam o espaço onde tal apagamento é permitido. Na sequência, o mestre faz um trabalho de concertar o desejo do artesão, a prática da segmentarização laboral e a segmentaridade de comando para o efetivo apagamento do trabalhador. Por último, para encerrar o trabalho de apagamento, os materiais prescritos pelo arquiteto substituem as marcas do fazer por revestimentos e rebocos, muitas vezes desnecessários. Todos os esforços confluem no sentido de limitar tal a violência aos tapumes, para que não apareça antes ou depois desse momento.

O exercício do poder, na maioria das vezes, não é uma escolha que cabe ao arquiteto: é uma condição que se estende desde a produção do desenho até a entrega da obra concluída. Dele depende o sucesso da previsão orçamentária, cronológica, da mobilização de força de trabalho humana e da aceitação social da proposta dentro do que uma época exige como condição para seu feito. Tudo isso exige do arquiteto uma observância bastante complexa de um sistema que exige que ele incorpore nos seus projetos, além dos desenhos arquitetônicos, complementares, detalhamentos, memoriais descritivos, orçamentos e

cronogramas, o “cálculo” do comando e da exploração. O desenho arquitetônico, para tanto, parece estar estruturado da seguinte forma (com algumas pequenas variações):

- i) Uma fase de metaprojeto: problema (e/ou necessidade) colocados como dado exterior à relação produtora do desenho. O problema, por isso, pode ser apenas revisado pelos arquitetos em uma relação “dialógica” e/ou “participativa” em relação a quem o encomenda e/ou ao público-usuário;
- ii) Uma fase de anteprojeto: propostas de resolução do problema espacial pelo pensamento “criativo” com foco na solução (com participação ou não de quem fez a encomenda), prescrevendo materiais construtivos, dimensões, etc., realizando aprovações burocráticas prévias, etc.;
- iii) Uma fase de projeto: feitura do desenho final (projeto executivo), que será tanto o repositório daquela relação com o “exterior” quanto a forma unificadora de todo o esquema em questão;
- iv) Por fim, antes de começar a construção, realizam-se os projetos complementares, os detalhamentos e outros documentos para a execução ou para as devidas aprovações ou licenças, etc.

Da institucionalização dessas fases, decorre a obrigatoriedade de execução *ipsis litteris* do desenho, colocado como solução de um problema definido em parte no processo de produção do desenho, em parte pelos proprietários que o solicitam, e em nada pelo canteiro. Ou seja, não há política de experimentação ou produção de conhecimento fora do ateliê, para o qual as possibilidades também se restringem pelo afastamento da produção direta. O manuseio dos materiais e a organização do trabalho no canteiro, portanto, estão mais ou menos ausentes da vida da maioria dos trabalhadores do desenho, o que provoca uma situação na qual os desenhos muitas vezes se mostram cheios de arbitrariedades travestidas de ciência, cuja legitimidade no canteiro, na maioria das vezes, decorre apenas da própria segmentaridade de poder que os produz. Todo o procedimento, enfim, está formatado para que haja uma “parte da criação” e para que ela esteja pronta de antemão para a execução.

Desse processo enrijecido decorre o fato de que o esquema de organização de um canteiro qualquer deverá ser obrigatoriamente piramidal e tornado funcional pelo comando despótico. Se aplicado com rigor o conceito de manufatura, a produção do espaço mostra, a partir de qualquer ângulo, a mesma especificidade: a violência da apropriação/submissão do saber do trabalhador a um esquema piramidal *top-down* de organização.

Por outro lado, para os trabalhadores do canteiro, exceto por alguma situação especial, séculos separam seu fazer da consciência de como funciona o processo de criação; a eles chega apenas o desenho pronto, como um conjunto de grafismos que desperta o idioma mais ou menos familiar da submissão do *savoir-faire* a desígnios alheios à livre-necessidade produtiva. Em parte, isso ocorre por conta de que o ato de desenhar ou criar parece estar

ausente da rotina de quem constrói. Nessa situação, simplesmente “permitir” a criação no canteiro certamente seria uma atitude malvista pelos trabalhadores mais experientes, pois demonstraria que a pirâmide que sustenta o trabalho pode se quebrar. Esses trabalhadores sabem que, na cadeia de comando, as responsabilidades por possíveis erros construtivos que venham a causar acidentes, confusão, atrasos e encarecimento do trabalho sempre serão associados ao último na cadeia de comando, ou seja, a quem está no canteiro, atormentado pela fadiga, pela precarização e, não raramente, pela doença de trabalho, pela desestruturação familiar, etc.: eles sabem que numa relação em que é obrigatório o exercício do poder, “a corda arrebenta do lado mais fraco”. Sua não adesão a iniciativas de abertura, portanto, é perfeitamente inteligível.

Para inteirar-se da rotina de um canteiro e aprender a recortar as forças que o compõem com a intenção de interferir na segmentaridade já estabelecida ou nas suas modulações, deve-se iniciar uma experimentação gradual e progressiva (conforme se viu nos tópicos 9 e 10 deste capítulo).

O problema se mostrará em extensão ao se tentar mover o tecido estabelecido de um *input*. Aí se esbarra em algo que nodifica: o tema do poder, que é exercido como condição para que o saber seja empregado mais ou menos adequadamente – o que, no canteiro de obras (e em tudo que o envolve), apesar de saltar aos olhos a todo momento, ainda não havia sido tema de estudo neste trabalho. Para tanto, recorre-se novamente a Deleuze.

Em seu livro chamado *Foucault*, Deleuze desafia a si próprio a “fazer um retrato do pensamento como se faz o retrato de um homem” (DELEUZE, 2000, p. 127). Ele busca uma visão de conjunto da obra de Michel Foucault, o que resume na compreensão das passagens de um nível a outro, do que “o força a descobrir o poder sob o saber, e que o força a descobrir os ‘modos de subjetivação’ fora das malhas do poder” (*Idem*, p. 106). Deleuze coloca, a partir de sua leitura de *Vigiar e Punir*, que o saber “é feito de formas, o Visível, o Enunciável, em suma, o arquivo, enquanto o poder é feito de forças, relações de força, o diagrama” (*Ibid.*, p. 115). O filósofo francês apresenta, a partir daí, a noção de diagrama como mapa, cartografia, exposição das relações de força que constituem o poder.

O tema do diagrama tem sido abordado por diversos arquitetos de formas muito distintas⁷⁴. Apoiando-se nos escritos de Sérgio Ferro, e tendo em vista tudo o que foi colocado até aqui, talvez nem fosse necessário anotar que nenhuma delas aproxima as mais

⁷⁴ Josep Maria Montaner faz um apanhado geral do uso do termo diagrama nos escritos de arquitetura em *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação* (MONTANER, 2017).

mirabolantes noções de diagrama do trabalho no canteiro de obras, tarefa central deste trabalho. Será visto adiante que, apesar disso, os escritos de alguns autores podem ser úteis para pensar engendramentos entre desenho e canteiro, especialmente por trazerem questões relevantes no que diz respeito ao esforço diagramático já feito – que, tenha-se claro, não reconhece qualquer questão similar ao desenho separado ou à estética da separação, fundo comum de todos os escritos de Sérgio Ferro.

O ponto inicial, então, é que o canteiro de obras pode ser compreendido como um diagrama impositivo que captura qualquer pequena diferenciação como desvio de conduta. Ele é um tempo-espaço especialmente funcional na disciplinarização dos corpos e na constituição de um eficaz processo de subjetivação para tornar o trabalhador coletivo competente em operar num limiar entre produzir pequenas livres-necessidades que o engajam na atividade e a submeter o próprio fazer à organização manufatureira do trabalho. Num primeiro olhar, portanto, parece bastante evidente que o tema do poder deva estar presente na discussão acerca do projeto, embora os termos dessa utilização ainda não estejam suficientemente definidos na obra de Sérgio Ferro. Em virtude disso, busca-se, a partir de agora, trabalhar uma primeira noção de diagrama que auxilie na definição desses termos.

Incorporar o tema diagrama ao projeto é bastante útil para pensar o canteiro de obras em especial, pois o conceito de diagrama trata da questão do exercício do poder e dá pistas de como se pode proceder para desativar alguns de seus componentes.

No lado de dentro dos tapumes, o trabalho poderia ser tomado por um diagrama foucaultiano de poder bastante abrangente, derivado do Panóptico de Bentham. Tomando como base a análise de Deleuze sobre os conceitos de *Vigiar e Punir* (adicionado aqui como bibliografia secundária⁷⁵), o trabalho no canteiro integraria o grupo definido por Foucault como uma função formalizada do fazer trabalhar, junto ao punir, ao educar, ao cuidar ao disciplinar, etc., dentro da forma abstrata ver sem ser visto (derivada do edifício Panóptico), como será verificado em seguida.

Do mesmo modo, pode-se entender o canteiro de obras como situação clara no contexto das Sociedades Disciplinares; elas “passam por categorias de poder (ações sobre ações) que podem ser definidas assim: impor uma tarefa qualquer ou produzir um efeito útil, controlar uma população qualquer ou gerir a vida” (DELEUZE, 1988, p. 91), tudo isso em um

⁷⁵ Abordar com a devida atenção a obra de Foucault é uma tarefa extensa e demorada, para a qual estão mais bem habilitados os pesquisadores que se dedicam à sua obra (o que não é o caso deste trabalho). O tema guia-se, aqui, pela discussão de Deleuze, de modo que o Foucault que aqui aparece é “deleuziano” (tomado por Deleuze). Fica, daqui em diante, registrada a necessidade de incorporar a obra de Foucault em trabalhos posteriores.

espaço delimitado (o canteiro, nesse caso). Isso se torna evidente diante do fato de que, para a maior parte dos trabalhadores de grandes empresas construtoras, em especial para os que trabalham em cidades diferentes das de origem, a vida é um decalque do regime produtivo da empresa.

Mas este não é o único modo: os canteiros brutalmente disciplinarizados ainda têm reservas que podem levá-los a limites superiores de exploração por meio de procedimentos ligados ao que Deleuze chamou de uma Sociedade de Controle. Nesta, as formas imperantes não são de extração e de composição (como na Disciplinar), mas de administração e gestão de multiplicidades no espaço aberto – o que pode ser muito útil à administração capitalística de alguma modalidade experimental de construção e entesouramento:

[...] já não se trata do encerro, o encerro já não tem nada o que fazer aí, tendo em vista que os limites demarcados são substituídos pelas zonas de frequência. Qual é a necessidade de encerrar as pessoas se a probabilidade assegura que se encontre a todos sobre a estrada tal dia a tal hora? (risos) É óbvio que o encerro é absolutamente inútil. Inclusive neste aspecto se torna caro, estúpido, socialmente irracional. O cálculo das probabilidades é aí muito melhor que os muros de uma prisão. (DELEUZE, 1986/2014, p. 367 *apud* UHR, 2018, p. 177).

Deleuze chega a afirmar que todos mais ou menos sabem que se deve reformar a escola, a indústria, o hospital, o exército, a prisão, todos funcionais pelo impor da disciplina (inclua-se aí a construção). Mas todos também intuem que tais instituições estão condenadas num prazo mais ou menos longo: trata-se apenas de “gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares”⁷⁶ (DELEUZE, 2000, p. 220). Como isso acontece na arquitetura?

A principal característica do controle é que a capacidade de diferir deve ser regulada pelo capital; deve-se encerrar o futuro em limites regulados, evitando o devir para além da relação de trabalho dada, pois a diferença formal e técnica, em qualquer aspecto, ainda vale tanto quanto vende. O desenho, na contemporaneidade, junto com uma miríade de outros trabalhos “criativos”, parece ter seu diagrama delimitado no contexto da Sociedade de Controle: deixa-se livre, trabalha-se em qualquer lugar, mas cumprem-se os prazos e percorrem-se os requisitos, produz-se melhor e mais rápido, etc., no limite de uma

⁷⁶ Deleuze dá um tom epocal ao conceito de Sociedade Disciplinar, como se ela estivesse sendo gradativamente substituída pela Sociedade de Controle. No presente trabalho são encontradas diversas dificuldades de manter esse sentido, pois fica bastante evidente que o trabalho no canteiro de obras do mais antigos quanto o contemporâneo se enquadra em um mesmo diagrama disciplinar. O que se verá aqui é, portanto, uma adaptação desse conceito para pensar a partir da produção da construção.

“autogestão” sob o capital. Nesse contexto, qualquer “selvatiqueza” ou alegria no trabalho (que Sérgio Ferro traz respectivamente de John Ruskin e de William Morris) tendem a ser pegadas em vórtices de controle.

No que diz respeito ao desenho, esse cuidado nunca é pouco. A Sociedade de Controle poderia servir como pano de fundo à atividade que contemporaneamente atribui-se à “vanguarda” do desenho de arquitetura e urbanismo em sua peculiaridade rentista de “renda da forma” (ver Capítulo 1 de Arantes (2010)). Pelo impulso mais de gestão do que de imposição, o controle oportuniza outros tipos de relação e permite ao arquiteto complicar a forma em busca de inovação, penalizando o canteiro com experimentos formalistas viabilizados por grandes montantes de dinheiro público. Reconhece-se isso pela aparência incomum e pelos efeitos visuais das edificações, como nas de Frank Gehry, Santiago Calatrava, Zaha Hadid, etc., ou, por outro lado, em especial, na minúcia preditiva do comportamento das populações que as frequentam, como em alguns casos de projetos de Rem Koolhaas, entre outros. Seja como for, ao buscarem dissociar forma construída e mundo do trabalho (do qual, obviamente, não podem prescindir), salta aos olhos um alto grau de desconsideração pelo momento produtivo.

No entanto, as análises proporcionadas por uma Sociedade de Controle, para todos os efeitos, não parecem adequadas à abordagem da relação didático-experimental que é objeto do presente trabalho. Tal conceituação está-se longe da grande maioria dos canteiros convencionais e, por isso, não parece ter efeito de potência para discutir o desenho nem o canteiro no contexto de um projeto aberto. O que é comum a todos os canteiros há séculos (como já se afirmou algumas vezes) é o que Sérgio Ferro, na esteira da análise manufatureira do trabalho de Marx, chama de “comando despótico”. Portanto, passando-se pela noção de controle, agora se volta a atenção ao diagrama disciplinar, característico dessa relação.

Retomando a forma abstrata do Panoptismo e ampliando o alcance do conceito, Foucault deriva o seguinte diagrama: “*impor [1] uma conduta qualquer a [2] uma multiplicidade humana qualquer*” (DELEUZE, 1988, p. 43, *grifo original*). Para Deleuze (que divide o diagrama em duas partes – 1 e 2, conforme inserido na citação anterior), Foucault teria especificado em seu diagrama que “a multiplicidade considerada deve ser reduzida, tomada num espaço restrito, e que a imposição de uma conduta se faz através da repartição no espaço-tempo” (*Idem*).

Na primeira parte do diagrama anterior (que fala de *uma conduta qualquer*), Foucault estaria se referindo a matérias não formadas, não organizadas. Na segunda (referindo-se a

uma multiplicidade humana qualquer), fazia referências a funções não formalizadas, não definidas. Assim, “estando as duas variáveis indissoluvelmente distintas” (*Ibid.*) e sendo coextensivas a todo campo social, esse diagrama misturaria constantemente matérias [1] e funções [2] visando a arranjos que Deleuze caracteriza como “mutações” ou “improváveis *continuuns*” (*Ibid.*, p. 45).

Aqui há uma oportunidade interessante de tomar uma ação qualquer de projeto – dentro da noção de processo de projeto construída com base em mistos ainda muito variáveis entre canteiro e desenho – como “matéria não organizada” [1], que pode gerar mutações e continuidades improváveis a partir da *des-organização* das atividades (*inputs*). Tais qualidades mutantes vão desde algum grau de desordem do trabalho por conta da incerteza gerada por uma mudança qualquer nos procedimentos (pelo menos até a situação de um novo acomodamento) até o questionamento da distribuição do poder – o que, deve-se levar em consideração, pode sobredeterminar qualquer noção prévia ou método que venha a se ter pronto de antemão. Os agenciamentos concretos, por isso, não estão definidos *a priori*, são a *função não formalizada* [2]. Os diagramas de poder entre canteiro e desenho, nesse sentido, poderiam funcionar assim:

A- da conjunção matéria-função [1-2] “*impor [1] uma conduta qualquer a [2] uma multiplicidade humana qualquer*” (exatamente como na citação anterior);

B- [...] extrai-se a matéria-função [1-2]: *impor [1] um arranjo produtivo qualquer a [2] um corpo de trabalhadores qualquer* ($A \supset B$).

O segundo diagrama (*B*) é o mesmo diagrama de poder passando pelos mesmos pontos em uma dada situação, só que aplicado à produção capitalista. É como um novo mapa dentro do primeiro (por isso *A* contém *B*; ou $A \supset B$) – e assim há condições de partir à questão central: tomando o canteiro como uma prática complexa de poder própria da produção capitalista do espaço, como seria possível transformar esse diagrama?

Se, por um momento, olha-se o canteiro focando nas suas questões de organização (novamente os *inputs*) vê-se que cada uma delas se desenvolve a partir da atribuição de uma função fixa (ou de uma forma determinada de segmentaridade: gerentes, portadores das chaves ou de planilhas de controle, conhecedores das sequências ou procedimentos, autoridades técnicas, proprietários, etc.) exercendo certo poder sobre outra, que o aceita como uma funcionalidade, quase como uma infraestrutura básica. No entanto, cada uma das funções cria, em cada situação, seus próprios mapas de poder dentro do mapa principal, ou

seja, cada uma constitui seus próprios diagramas para se manter funcionando ou muda seus mapas para se adaptar a novas situações.

Então, se o comando se enraíza nas práticas de *impor*, mudar as relações no canteiro começa por mudar o verbo que dá movimento à relação, começa por estilhaçar esse poder de comando para enfraquecê-lo como prática. Assim, a passagem da *imposição* ao *engendramento* duplica a realidade em sensível e devir: mudando apenas o verbo, altera-se todo o diagrama e cria-se uma linha de fuga que se posiciona paralelamente às instituições e segmentaridades duras, coexistindo, sem poder ainda quebrá-las por inteiro. A matéria-função [1-2], então, poderia ser completamente rearranjada assim:

C- coengendrar [1] um arranjo produtivo qualquer e [2] um corpo de trabalhadores qualquer ((A \supset B); B//C).

Esse diagrama, então, pode ser forçado paralelamente (//) sobre o primeiro. C é paralelo a B, que, por sua vez, está contido em A (ou melhor, passa pelos mesmos pontos que A). O diagrama de coengendramento de outras práticas (C), por conseguinte, funciona, no canteiro, como seu paralelo, o diagrama da produção capitalista (B): passa pelos mesmos pontos que o diagrama impositivo (A), mas busca estilhaçá-lo por vários meios. Dessa relação de paralelismo decorre, então, outro mapa, derivado desse, no mesmo movimento constituinte: o mapa do *projeto aberto*. O mapa constitutivo de um processo de projeto aberto poderia, conseqüentemente, ser colocado da seguinte forma:

D- coengendrar (1) um projeto qualquer e (2) um agenciamento coletivo qualquer.

Assim chega-se a um mapa de projeto em que B está contido em A, ao passo em que C e D são paralelos a B (A \supset B; B//C \wedge D). Falar em D significa que não falamos mais em um arranjo produtivo qualquer, mas, isso sim, no modo de produção arquitetural aberto a novas práticas de organização (D), que é válido enquanto se fala da produção da arquitetura (C), que, por sua vez, é um debate que se desenvolve enquanto se questionam os modos impositivos do canteiro de obras e do projeto como um todo. Se constatará, mais adiante, que um esquema como esse poria em xeque o agenciamento do canteiro a partir de noção de poder como algo detido por alguém ou localizado em alguma parte de uma estrutura, substituindo-a por uma noção de poder como algo local e difuso.

É importante ter claro que Foucault admite não cruzar o limiar que separa o processo constituinte do poder do seu estilhaçamento. Ele escreveu sobre si mesmo: “sempre a mesma escolha, do lado do poder, do que ele diz ou do que ele faz dizer” (FOUCAULT, 2003, p. 208-

209). Em *A vida dos homens infames*, o filósofo francês argumenta que o ponto mais intensivo das vidas obscuras de pessoas sem importância para o poder é justamente quando se chocam com ele, tentam utilizar suas forças em benefício de alguma questão ou escapar de suas armadilhas: o que restaria de história para contar sobre essas vidas se não fosse esse choque?⁷⁷ Apenas a perspectiva de contar outras histórias para além da historiografia oficial já seria razão suficiente para Foucault desenvolver pensamento a partir desse ponto de vista. De fato, arranjos mais estáveis de poder produzem realidade e é fundamental aprender a se mover em seus interstícios.

Nesse contexto, Deleuze, a partir de seu entendimento particular da obra de Foucault, mostra um caminho útil para entender como o poder é criado e exercido – além de sua relação com o saber e o pensar – a partir do desenho do seu “diagrama de Foucault” (DELEUZE, 1988), trilhado de forma preliminar e resumidamente agora.

No presente trabalho, em muitos momentos evoca-se o “saber como” ou o “saber fazer” trazido por Sérgio Ferro, ainda que sem delimitar um conceito, algo que se torna fundamental agora. Deleuze, lendo Foucault, afirma que o saber está relacionado com as estratificações, ou seja, com as linhas de segmentaridade duras, vistas no tópico 9. Também está ligado à aquisição de limiares de etização, de estetização, de politização, que se dão pela experiência perceptiva, pelos valores do imaginário, pelas ideias da época, pelos dados da opinião corrente, etc. (DELEUZE, 1988, p. 60-61).

O saber é a unidade do estrato que se distribui em diferentes limiares, o próprio estrato existindo apenas como empilhamento desses limiares sob orientações diversas, das quais a ciência é apenas uma. Há apenas práticas, ou positivities, constitutivas do saber: práticas discursivas de enunciados, práticas não discursivas de visibilidades. (*Idem*).

O saber é definido por combinações do *enunciável* (a) e do *visível* (b) próprias para cada estrato. É, portanto, um agenciamento prático de enunciados e visibilidades:

(a) Um *enunciado* liga-se a um *regime*, é uma inscrição única, não existe nada por trás, nada oculto, é um “diz-se”, um murmúrio anônimo no qual o conjunto de variáveis determina o sujeito, que, então, é derivado do próprio enunciado. No nosso caso, regime poderia ser enunciado como um *fazer experimental*. Se ele não compareceu, seja no desenho ou no canteiro, é como se o projeto aberto estivesse vazio: o sujeito não está – e, quando ele não está, sujeita-se o trabalhador do canteiro (e do desenho) a todo tipo de coisa.

⁷⁷ Foucault parece estar coberto de razão por este lado. De que outro modo seria possível conhecer a história dos operários da cúpula de Santa Maria de Fiore, dos “unhas azuis”, dos *comunards* ou das greves e revoltas anarquistas dos trabalhadores da construção no início do século XX?

(b) As *visibilidades*, por sua vez, como *formas* de tempo-espaço, ligam-se às máquinas abstratas (como na tecnologia disciplinar do Panóptico), em que uma forma com base na luz banha células periféricas de luminosidade, enquanto mantém a torre central opaca. As visibilidades se definem (também) pela visão, mas, como no Panóptico, são complexos de ações e reações multissensoriais (*Ibid.*, p. 67-9). A arquitetura, por esse mesmo motivo, não se caracteriza por meras formas sob a luz (agenciamento de coisas e combinação de qualidades), mas por formas que distribuem o visto e o apagado na sua história. Por exemplo, o hospital, a prisão e o canteiro são lugares de visibilidade dispersos numa forma de exterioridade que remetem às funções extrínsecas de isolar, enquadrar e comandar.

Embora os enunciados (regimes, ligados ao falar) e as visibilidades (formas, ligadas ao ver) não parem de se misturar ao formar cada estrato de saber, o visível tem suas próprias leis. Ele possui uma autonomia que o permite se pôr em relação com os enunciados sem haver redução, ainda que haja predominância do enunciado por conta da dominância das formações discursivas. Embora haja pressuposição recíproca entre os dois, numa relação entre visibilidades determináveis e enunciados determinantes, não há conformidade, “nem causalidade de um a outro, nem simbolização entre os dois, e se um enunciado tem um objeto, é um objeto discursivo que lhe é próprio, que não é isomorfo ao objeto visível” (*Ibid.*, p. 70).

O sensível, então, não se define por uma conformidade ou uma forma comum, nem mesmo por uma correspondência entre as duas formas, mas por uma disjunção difícil de ser percebida pelo exercício empírico. O saber, por isso, é constituído numa batalha que se torna uma relação, uma produção constante de limiar entre ver e falar:

‘é preciso admitir, entre a figura e o texto, toda uma série de entrecruzamentos, ou antes, ataques lançados de um a outro, flechas dirigidas contra o alvo adversário, operações de solapamento e de destruição, golpes de lança e os ferimentos, uma batalha...’, ‘quedas de imagens em meio às palavras, relâmpagos verbais que rasgam os desenhos...’, ‘incisões do discurso na forma das coisas’, e inversamente. (FOUCAULT *apud* DELEUZE, 1988, p. 75)⁷⁸

O enunciado, enfim, tem primazia graças a uma condição que os autores denominam “espontaneidade da linguagem”; enquanto o visível, que se caracteriza pela receptividade da luz, tem apenas “forma determinável”. A determinação, no que toca ao saber, vem sempre pelo enunciado, apesar de a batalha entre visível e enunciável poder ser travada

⁷⁸ Os trechos citados por Deleuze foram recolhidos em duas obras de Foucault: *As palavras e as coisas* e *Isto não é um cachimbo*.

indefinidamente. Como evitar que o objeto fuja nessa batalha infinita? É preciso uma terceira instância que coadapte o determinável e a determinação, uma outra dimensão: o poder.

O poder não é uma forma (forma-Estado, por exemplo), nem se estabelece pela luta de duas formas, como o saber (ver e falar). Poder é relação, mas uma relação específica, uma relação de forças. A característica principal da força é “estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, poder: a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força” (DELEUZE, 1988, p. 78). A relação de forças ultrapassa a violência, pois ela “afeta os corpos, objetos ou seres determinados, cuja forma ela destrói ou altera, enquanto a força não tem outro objeto além de outras forças, não tem outro ser além da relação” (*Idem*).

Deleuze evoca, ainda, dois desdobramentos: primeiro, a força como uma ação sobre a ação (sobre as ações eventuais ou atuais, futuras ou presentes); e, segundo, a força como um conjunto de ações sobre ações possíveis. Da relação de forças deriva uma lista aberta de variáveis de ações sobre ações ou de categorias do poder: “incitar, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável” (*Ibid.*, p. 78-79).

Para Deleuze, as “grandes teses” de Foucault se desenvolvem em três rubricas:

o poder não é essencialmente repressivo (já que ‘incita, suscita, produz’); ele se exerce antes de se possuir (já que só se possui sob uma forma determinável – classe – e determinada – Estado); passa pelos dominados tanto quanto pelos dominantes (já que passa por todas as forças em relação). (*Idem*, p. 79).

Assim, a partir de *Vigiar e punir*, Deleuze recupera as formas mais detalhadas que o poder assumia no decorrer do século XVIII, que, colocadas sob a ótica desenvolvida nos Capítulos I e II do presente trabalho, servem perfeitamente como categorias da relação no canteiro de obras atual: “dividir no espaço”, resultando em práticas como enquadrar, ordenar, colocar em série; “ordenar no tempo”, subdividir o tempo, programar o ato, decompor o gesto; “compor no espaço-tempo”, “todas as maneiras de ‘constituir uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares que a compõem’” (*Ibid.*, p. 79).

Para entender melhor no que consiste uma relação de forças, a pergunta que se deve fazer sobre o poder não passa por entender o que ele é ou de onde ele vem, mas como ele se exerce: “um exercício de poder aparece como um afeto, já que a própria força se define pelo poder de afetar outras forças (com as quais ele está em relação) e de ser afetada por outras forças” (*Ibid.*, p. 79). Cada força tem poder de afetar e de ser afetada: incitar, suscitar, produzir, etc. constituem afetos ativos; ao passo que ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito útil, etc. constituem afetos reativos. Estes não são simplesmente

repercussão ou reverso passivo dos primeiros, mas o que Deleuze reconhece como os “irredutíveis interlocutores”, sobretudo se considerarmos que a força afetada tem capacidade de resistência. Em suma, cada força tem poder de afetar e de ser afetada, de modo que cada uma delas implica relações de poder, sendo que todo o campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações.

Então, analisando a noção de saber, o que era espontaneidade do falar e receptividade do ver adquire agora novo sentido: afetar e ser afetado. O poder de ser afetado é como uma “*matéria da força*”, e o poder de afetar é como uma “*função da força*”. Trata-se de uma matéria tornada independente dos seres ou objetos qualificados nos quais ela entrará: é uma “*física da matéria-prima*”. Por isso *Vigiar e punir* poderá definir o Panóptico pela “pura função de impor uma tarefa ou um comportamento qualquer a uma multiplicidade qualquer de indivíduos, sob a única condição de que a multiplicidade seja pouco numerosa e o espaço limitado” (*Ibid.*, p. 80). Não é necessário considerar as formas que dão objetivos à função (educar, tratar, punir, fazer produzir, etc.), nem as substâncias formadas sobre as quais se aplica a função (escolares, loucos, presos, trabalhadores, etc.). O diagrama atravessa todas essas formas e aplica-se a todas essas substâncias; é pura função disciplinar do *impor*.

É possível trabalhar com muitas definições de diagrama neste mesmo livro; todas complementares. Na parte inicial do livro, quando o tema são os enunciados e as visibilidades, um diagrama se caracteriza: *a)* por “um funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito e que se deve destacar de qualquer uso específico”; *b)* por ser “o mapa, a cartografia, coextensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata”; *c)* por ser “uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar” (*Ibid.*, p. 44); *d)* por ser “o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos, ou melhor, em toda a relação, de um ponto a outro” (*Ibid.*, p. 46).

Mais adiante, quando se retoma a temática do poder, surgem diferentes disposições para a mesma definição. Assim, um diagrama se caracteriza: *e)* por ser a “função que ‘deve se destacar de todo uso específico’, como de toda substância especificada”; *f)* por ser a “apresentação das relações de força que caracterizam uma formação” (*Idem*); *g)* por ser a “repartição dos poderes de afetar e de ser afetada”; *h)* por ser “a mistura das puras funções não formalizadas e das puras matérias não formadas” (*Idem*, p. 80).

Chega-se, então, ao ponto de poder marcar uma diferença com clareza: relações de forças constituem o poder, enquanto relações de formas constituem o saber. Quanto ao saber,

viu-se que ele diz respeito a matérias formadas e a funções formalizadas, repartidas em segmentos pelo ver e pelo falar: ele é “estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente rígida”. Já o poder, ao contrário, é diagramático,

mobiliza matérias e funções não estratificadas e procede através de uma segmentaridade bastante flexível. Ele não passa por formas, mas por *pontos*, pontos singulares que marcam, a cada vez, a aplicação de uma força, a ação e a reação de uma força em relação às outras, isto é, um afeto como um “estado de poder sempre local e instável”. (*Ibid.* p. 81, *grifo original*)

A partir dessa diferenciação, um diagrama de poder, então, poderia ter mais uma definição, dessa vez, talvez, definitivamente deleuziana: “seria uma emissão, uma distribuição de singularidades”. Essas singularidades têm como principal característica não serem nem particulares nem universais: são criações, por isso singulares. Por serem, ao mesmo tempo,

locais, instáveis e difusas, as relações de poder não emanam de um ponto central ou de um foco único de soberania, mas vão a cada instante ‘de um ponto a outro’ no interior de um campo de forças, marcando inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências. É por isso que elas são localizáveis numa instância ou noutra. (*Ibid.*)

Esse conceito de diagrama fornece um modo de pensar o pensamento orientado para a emissão de singularidades, que vão se atualizar em agenciamentos concretos. A singularidade parece ser o principal elemento para pensar o que Sérgio Ferro chamou de “produção de si” do trabalhador, que, nos tempos-espacos locais, está abertamente mediada pelas inflexões, retornos, giros, mudanças de direção, resistências, etc. características da força: como questionar o saber técnico, já que ele se delineia no exercício do poder de definir o que os outros devem fazer? A resposta é: através da produção de singularidades como criações delineadas pelo experimento, o contrário da universalização do saber que atenda a todos os canteiros – e a nenhum em específico.

As singularidades, numa situação de didatização-experimentação, são os elementos que agitam e modulam a produção do trabalhador coletivo singular (não confundir com o trabalhador individual). Em outras palavras, o trabalhador coletivo, ao didatizar-experimentar com base em certo saber fazer (um fazer conhecido, portanto), pode produzir variações de si que não sejam só reprodução do saber fazer de seu ofício comprado como força de trabalho pelo capitalista, mas invenção através de uma associação entre pensar e fazer (*pensar-fazer*), que não se constitui facilmente quando relacionada ao diagrama disciplinar.

No desenho de um “diagrama de Foucault”⁷⁹, Deleuze atribui ao saber a função de estratificação e ao poder a função da estratégia. No contato entre estrático e estratégico (respectivamente números 3 e 4 no desenho a seguir), forma-se uma figura: uma simples linha flutuante que delimita o dentro e o fora. Tal linha ainda não contorna nada, menos ainda se dobra, mas é a única capaz de fazer as duas formas se comunicarem (*Ibid.*).

Essa linha, então, é reapresentada (número 2, também no desenho a seguir): “ela poderá dobrar-se de modo a ser afecção de si sobre si, afeto de si sobre si, de tal forma que o fora constitua por si mesmo um dentro coextensivo”. (*Ibid.*, p. 121)⁸⁰.

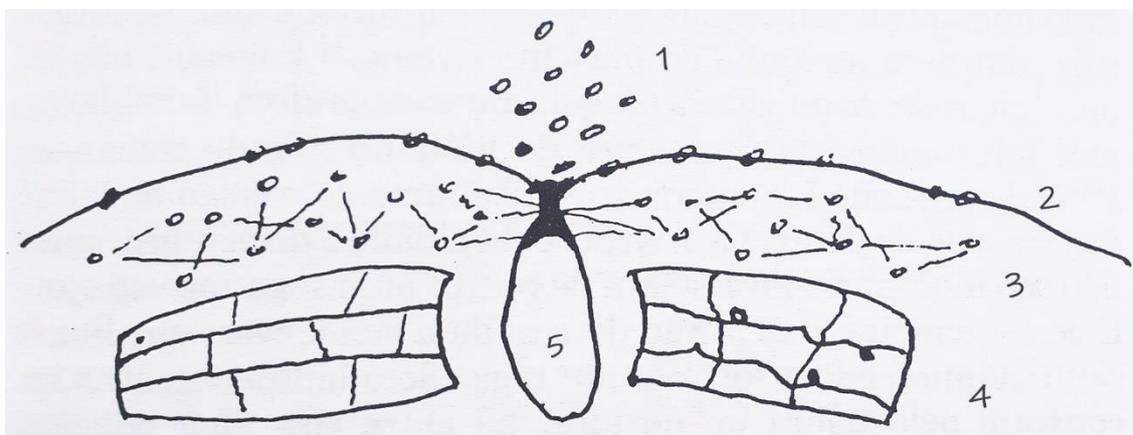


Figura 7: "Diagrama de Foucault" (DELEUZE, 1988, p. 128).
 Legenda: 1- Singularidades selvagens; 2- Linha do lado de fora; 3- Zona estratégica;
 4- Estratos (saber); 5- Dobra (zona de subjetivação).

Para Deleuze, a obsessão de Foucault era um duplo dentro-fora que nunca consiste num fora como uma projeção do interior, mas, ao contrário, consiste em uma interiorização do lado de fora, uma “dobra” (DELEUZE, 1988, p. 105) pela qual se constitui o dentro de um ser vivo, um indivíduo no trabalho ou um sujeito falante (*Idem*, p. 104).

É necessário observar, por isso, que o dentro e o fora de um diagrama não se trata, nesse caso, de um dualismo do tipo “explicação do mundo” *versus* “suporte para propor” – como em Montaner (2017)⁸¹ –, mas refere-se a um dualismo complexo, no qual a constituição

⁷⁹ Como já dito, Deleuze constrói uma imagem da obra de Foucault a seu modo em *Foucault* (DELEUZE, 1998), de onde retira-se o referido diagrama. O diagrama é uma síntese de muitos dos conceitos deleuzianos trabalhados neste tópico, o que o torna um material valiosíssimo para mostrar justamente a relação entre os conceitos.

⁸⁰ Deve-se lembrar do “trabalhador coletivo que é produção de si”, de Sérgio Ferro, para ver o seguinte: “o homem não dobra as forças que o compõem sem que o próprio lado de fora se dobre e escave um Si no homem” (*Ibid.*). No canteiro de obras, isso poderia significar que não se condiciona a si próprio e aos outros a qualquer relação sem produzir a si próprio e aos outros numa relação de condicionamento.

⁸¹ Montaner atribui a Foucault, Deleuze e Guattari um uso do esquema ligado ao conceito de agenciamento, numa linha que encaminha, de certa forma, a uma mutação que fabrica “diagramas arquitetônicos”; Kevin Lynch utilizou diagramas para matricular e comunicar experiências da realidade, enquanto N. John Habraken e Yona Friedman utilizam-nos como sistemas de suporte para propor e projetar; para Montaner isso marca uma radical dualidade.

de um depende da constituição do outro. O dentro é apenas a prega do fora: é como se o navio fosse apenas uma dobra do mar. Deleuze cita uma passagem de *História da loucura*, de Foucault, quando aponta que o “louco” renascentista que levava sua nau para a mais aberta das estradas estaria solidamente acorrentado à infinita encruzilhada – ele seria o passageiro por excelência, o prisioneiro da passagem. O pensamento é esse “louco da nau”, que roça no texto de Sérgio Ferro a contrapelo quando este coloca o pensamento à disposição da equipe e do trabalhador coletivo⁸².

Ainda olhando o desenho do diagrama, o “saber” (4 - *Estratos*), o “poder” (3 - *Zona estratégica*) e o “si” (5 - *Dobra*) são a tripla raiz da problematização do pensamento.

Primeiro, seguindo os passos de Deleuze, já se colocou anteriormente o tema do “saber como” constituído pelo ver e pelo falar. Para Deleuze a imagem do entrelaçamento ver-falar se transformará na captura recíproca constituinte do saber (DELEUZE, 1988, p. 120). Seus engendramentos concretos, portanto, ocorrem por oportunidades colocadas pelo aparecimento de singularidades espalhadas por toda extensão desses engendramentos. Resumindo, é possível dizer que, para Foucault (sempre segundo Deleuze), o mundo é feito de arquivos superpostos – o mundo é o saber. O saber é atravessado por uma fissura central que reparte de um lado o visível e de outro o enunciável. Assim, pensar se faz no meio, entre ver e falar: pensar é fazer com que o ver e o falar atinjam seus limites próprios, que também é um limite comum que os separa. Pensar é estabelecer limiares entre ver e falar.

Segundo, em relação ao poder, pensar é emitir singularidades (enunciados são singularidades, os pequenos nodos no desenho), é “lançar os dados”, como afirma Deleuze. O lance de dados fala daquela relação que se estabelece entre singularidades obtidas ao acaso (números sobre as faces). O fora, o acaso – que é fundamental no primeiro lance, pois talvez o segundo lance se dê em condições parcialmente determinadas pelo primeiro –, faz o saber adquirir novas figuras: “obter singularidades; reencadear as extrações, os sorteios; e inventar, a cada vez, as séries que vão da vizinhança de uma singularidade à vizinhança de outra” (*Ibid.*, p. 125). Existem, conseqüentemente, singularidades de todos os tipos:

singularidades de poder, apanhadas em relações de forças; singularidades de resistência, que preparam mutações; e mesmo singularidades *selvagens*

Uma noção de projeto que, ao menos mencione o modo de produção (material ou de subjetividade), talvez estilhace, sem maiores problemas, o esquema dual de Montaner.

⁸² “O trabalhador coletivo sai, então, por seu próprio movimento, de sua simplicidade inicial, de seu em-si ainda não desenvolvido, se dispersa e se rompe na divergência de suas múltiplas determinações – e só depois volta à sua convergência, não mais marcada por sua mesmice empobrecedora, mas, ao contrário, enriquecida por essa mesma diáspora.” (FERRO, 2003/2006a, p. 404). Trecho já citado no tópico 9.

[1- *singularidades selvagens* (no desenho anterior)], que ficam suspensas no lado de fora, sem entrar em relação nem se deixar integrar ([...] como o que ainda não entra na experiência). (*Ibid.*, p. 125, *grifo original*).

Terceiro, a dobra. O pensamento afeta a si próprio ao passo em que descobre o lado de fora como seu próprio impensado, repleto de singularidades. A aproximação desse lado de fora de si próprio dá lugar a um ser pensante que se auto problematiza como sujeito ético. Pensar é, então, duplicar o fora, dobrar o lado de fora ao lado de dentro, de modo que todo espaço do lado de dentro esteja topologicamente em contato como o espaço do lado de fora. Mesmo utilizando a categoria de espaço nessa explicação, Deleuze afirma que esta topologia, antes de tudo,

libera um tempo que condensa o passado no lado de dentro, faz acontecer o futuro no lado de fora, e os confronta no limite do presente vivente. [...] Pensar é se alojar no estrato no presente que serve de limite: o que é que posso ver e o que é que posso dizer hoje? [...] O pensamento pensa sua própria história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, pensar de outra forma (futuro). (*Ibid.* p. 127).

As três instâncias da topologia (passado, presente e futuro) são relativamente independentes, mas estão em constante relação de troca mútua. Aos estratos cabe produzir camadas sem parar, com o objetivo de fazer ver ou dizer algo novo a partir da experiência. Cabe, então, à relação com o “fora” colocar novamente em questão o estratificado. Finalmente, cabe à relação consigo produzir novos modos de subjetivação. Do mesmo modo, cabe à estratégia atualizar-se no estrato, pois à substância não estratificada cabe estratificar-se (atualizar-se é integrar-se e diferenciar-se). Ainda, nesse diagrama, as já citadas “singularidades selvagens” são os pequenos círculos que “borbulham” em cima da fissura ou estão sobre a linha, ainda não integrados, são o impensado, o devir. Existe, ainda, na “entrada” da dobra uma fivela, onde está a vida possível no presente, separando o lado de dentro.

É possível concluir que o “diagrama de Foucault” aproxima alguns dos conceitos mais caros ao trabalho de compreender a construção e a obra de Sérgio Ferro. Colocando Deleuze momentaneamente de lado, pode-se dizer que esse diagrama, bem além de ser útil para compreender melhor a obra de Foucault, pode ser proveitoso à tarefa de apreender a relação de organização coletiva específica do canteiro de obras, pois lança luz sobre o sempre presente exercício do poder e suas necessárias influências na estratificação do saber. Por isso essa aproximação conectiva dos conceitos fornece uma topologia relacional proveitosa para o que foi chamado antes de *órgãos da previsibilidade*, pois elucida sobre um fluxo aberto para prever em projeto.

O mais importante aqui seria o seguinte: deve-se guardar a ideia de que a experiência está ligada ao futuro pelo pensar: o *pensar-fazer* engendra, de uma só vez, *quantum* de experiência e de futuro. O resultado desse arranjo, em cada situação, é um “coeficiente de singularização” do experimento e seu processo consiste na atualização de uma livre-necessidade.

Repassando os problemas em novos termos, pode-se dizer que ao canteiro é reservado o estratificado; ele parece parar em um momento da topologia em que ver e falar mal entraram em relação. Ali o desejo (de criar) deve dar lugar à submissão parcial do fazer aos diferentes tentáculos da produtividade. Para preservar sua integridade, o trabalhador deve se afirmar em estratificações segmentarizadas (relação hierárquica entre equipes e responsáveis) e técnicas (utilização exclusiva de materiais e ferramentas já há muito utilizadas, resguardadas policialmente em almoxarifados, controladas em planilhas, etc.). Assim, as camadas de experiência que se estratificam não se constituem em novos saberes ligados à livre-necessidade, mas à submissão do trabalhador a fatores alienantes de organização e à técnica morta. O trabalho criador quase nunca é permitido e, conseqüentemente, o aprendizado que autonomiza está limitado por todos os lados. A conexão entre saber fazer (passado) e *pensar-fazer* (presente-futuro) produzida pela didatização-experimentação está suspensa na disciplinarização dos corpos coletivos e o saber entra numa relação de conexão supressiva com o desejo.

Nesse contexto, será visto em seguida por que Deleuze e Guattari afirmam que “os agenciamentos não nos parecem, antes de tudo, de poder, mas de desejo, sendo o desejo sempre agenciado, e o poder, uma dimensão estratificada do agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1995/2002, p. 84). Por isso, para mover-se por dentro do diagrama disciplinar buscando brechas, paralelismos, suspensões temporárias, etc., é necessário estar preparado para reconhecer e trabalhar com a linha de fuga: “o diagrama ou a máquina abstrata têm linhas de fuga que são primeiras, e que não são, em um agenciamento, fenômenos de resistência ou de réplica, mas picos de criação e de desterritorialização” (*Idem*).

O pensamento por diagramas nesse sentido indica, antes de tudo, um campo a ser aprofundado através de uma pesquisa posterior. Ela parece fundamental para delinear os esforços na busca de um projeto aberto – ou, como definiu Sérgio, em busca de um “projeto (outro que o habitual)”, que quer configurar: “é manifestação do [...] do trabalhador – que, pressuposto, de fato só é posto pela produção – que é produção de si” (FERRO, 2003/2006a, p.

404). Além das temáticas foucaultianas do saber, do poder, do pensar e do diagrama, outras áreas pedem aprofundamento, tais como os estudos de Deleuze sobre Leibniz e a dobra ou sobre o diagrama na pintura, os quais não foram incluídos aqui, mas que, sem muito esforço, poderiam ser associados aos temas abordados por Sérgio Ferro no contexto da poética da mão e do trabalho livre.

Essa necessidade de aprofundamento do estudo poderia se inserir no contexto da construção de um “pragmatismo experimental” – como em Rajchman (2006) e Montaner (2017), entre outros – através do qual a noção de diagrama tem ganhado espaço na arquitetura contemporânea por conta da necessidade de lidar com a complexidade característica da atividade de projeto. Sua principal característica tem sido buscar meios de formular coletivamente o grau de predição que proporcione regimes abertos de tomada de decisão em projeto.

A “novidade” que se traz aqui, no entanto, é que o canteiro de obras deve fazer parte do esforço de configuração desse novo pragmatismo e que o poder, apesar das negativas de alguns autores (entre eles Montaner, apenas para ficar entre os citados anteriormente), deve estar presente no estudo dessas configurações pelo simples fato de o canteiro de obras ter efeito de sobredeterminação nos projetos e na produção da arquitetura e estar imerso nas questões relativas à distribuição diagramática do poder, como se viu até aqui.

CAPÍTULO V

A preparação do projeto aberto

Sem muitas explicações prévias, um arquiteto qualquer começa a fazer turnos de trabalho no canteiro, agora tomado por ele como um local de experimento fundamental para certo projeto, muito por conta da inovação de algum material com o qual ainda não havia trabalhado. Para isso, reserva um espaço no canteiro, um espaço aberto coberto onde pode fazer manipulações, testes, deixar uma mistura descansar ou secar, decantar um material, submetê-lo às intempéries de forma controlada, proceder as suas anotações ou revisá-las, desenhar, etc. Constrói-se tal espaço próximo ao refeitório e ao almoxarifado, num lugar de grande circulação, à vista de vários pontos de onde trabalham os operários.

Dentro de alguns dias, ao invés de chegar à obra como se estivesse vestido para uma festa, com os usuais sapatos lustrosos e camisa social, agora usa trajes parecidos com os dos operários. Um macacão grosso aparece por cima de sabe-se lá o que, substituindo o visual do tecido fino; o sapato perde o lustro para ganhar em proteção contra pregos eventualmente abandonados pelo caminho. Gradativamente sua roupa começa a mostrar as marcas do trabalho de pesquisa que realiza; sua segunda pele começa ser impressa pela obra da terceira, o edifício. A pele da obra, agora, vai com ele para casa ou para o escritório: fica esperando, em algum cabide, pelas marcas que se sobreporão no dia seguinte. A pele da obra começa, assim, a entrar em espaços onde antes não tinha trânsito e a reverberar onde antes era ausência.

Ao mesmo tempo em que tem uma “vida fora”, o arquiteto passa a conviver com os operários por períodos mais longos, compartilhando as inquietações da pesquisa, pedindo

ajuda para levantar ou baixar algum material pesado, para compor arranjos formais e técnicos ou apenas avisando: não mexa até amanhã, quando eu voltar! O diálogo começa com estranhamento, mas, aos poucos, transforma-se em respeito mútuo. Avança para conversas nas quais é necessário um contágio mútuo dos vocabulários, dos gestos, pois são necessárias adesões de ambos os lados, adesões que conectam zonas de subjetivação que antes não entravam em contato. A convivência – às vezes forçada e obtusa – começa a naturalizar-se e contagia o modo de pensar e de fazer de ambos: a distância vira, aos poucos, respeito sincero e pensamento convergente.

O arquiteto começa a entender como pensar dentro da obra para que esse ou aquele projeto esteja mais de acordo com seu próprio modo de produção, situação para a qual foi relativamente preparado pela necessidade prévia. No entanto, a maior mudança vem para o operário que o ajuda eventualmente. Antes este observava o arquiteto de longe, quase sempre com desconfiança ou desinteresse genuíno. Agora, partir de certo momento, arrisca demonstrar seus humores e dar “dicas” de como tratar tal material, como compô-lo com os outros, como prendê-lo, sobrepô-lo, misturá-lo ao outro, etc., para que fique na posição ou proporção adequada e resista ao tempo. Em alguma situação, ele acaba por ultrapassar algo que antes era limite: expressa-se desenhando, corrige o arquiteto, dá-lhe alguma bronca no limite da amistosidade ao cobrar dele o conhecimento já passado e não aplicado.

Os modos de antes de ambos já não são suficientes para a dimensão da tarefa a que se propõem. Depois de algum tempo, a julgar pela distribuição menos vertical das intenções ou talvez pela roupa suja da mesma sujeira de todos, o arquiteto já não parece mais tão “intelectualizado” como antes, do mesmo modo que o operário já não parece mais tão “ignorante”.

Esse estranhamento provém de um deslocamento: eles se encontram em locais que normalmente não estariam, fazendo o que normalmente não fariam, com o objetivo de trilhar caminhos que não conheciam quando trabalhavam cada um em seu segmento. Assim eles produziram um duplo da realidade: uma realidade fala do estratificado e segmentado, outra fala de um agenciamento novo, a larva de um projeto aberto que surge diretamente de um local de produção e que produz realidades novas. Por isso, agora eles buscam distribuir o fazer também conforme a disposição de *pensar-fazer* de cada um dos dois e, em colaboração, além de produzirem mais-valor, entesouramento, etc., produzem doses de conhecimento e *an-arquia* enquanto trabalham na obra.

Aos poucos os outros operários começam a lançar olhares interessados, seus humores começam a ter outros alvos. Suponha-se, então, que, em vez de terminar aí, o processo se abre. Suponha-se que, em vez de desordem, má gestão, etc., comecem a aparecer responsabilidades novas e habilidades de pensar que vão além do conhecimento usual, que passam a transitar entre os diversos níveis de trabalhadores, gerando grandes economias de material e tempo. Começa a surgir dentro do canteiro certa alegria que antes só se permitia fora do expediente e começam a se misturar papéis que antes eram estereótipos: o “ignorante” aprende, ensina e cria; o “intelectual” carrega peso e se suja; o administrador ajuda no reaproveitamento do material que sobra; o pedreiro passa a cuidar do recolhimento do material, que antes era tarefa do servente; o arquiteto e o estagiário almoçam junto com os outros trabalhadores, compartilhando momentos dentro e fora do trabalho pesado, etc.

Todos parecem contagiados por algo que não se sabiam capazes: uma distribuição de poder estranha ao canteiro, cujos responsáveis não a utilizam como disciplinarização ou controle, mas como motivo para organização, como trilho próprio e criado no calor do *pensar-fazer* cotidiano, tudo em proporções maiores do que reservava o simplório saber fazer aos operários ou os detalhamentos em desenhos extenuantes e pouco úteis que antes se cobrava do arquiteto. Tal distribuição coincide, na produção de subjetividade, com uma menor influência do exercício do poder, com um enfraquecimento da disciplinarização dos corpos e com o crescimento do desejo de criar agenciamentos coletivos que *a-sumam* no canteiro.

Mas isso ainda seria apenas o começo. Mudanças de grandes proporções ainda seriam necessárias dentro do escritório de arquitetura e do canteiro para que isso pudesse transformar-se e solidificar-se como relação de trabalho e social, talvez em um contexto de mudanças amplas, “externo” ao canteiro. Na perspectiva do projeto aberto, as estratificações e segmentaridades do desenho separado teriam apenas começado a fugir entre os dedos dos que antes exerciam o poder exclusivo de designar.

O processo de construção, ao passo em que gradativamente se tornasse mais ou menos guiado pela livre-necessidade de *pensar-fazer*, começaria a aprender a trabalhar com graus de abertura e de indistinção característicos do processo de criação, antes exclusividade do trabalhador do desenho. Linhas que se traçam entre os estratos do saber proporcionariam *pensar-fazer*es que afastassem as segmentarizações mais comuns ou que as modulassem de outros modos. Assim as estratificações e segmentarizações há muito amalgamadas iriam gradativamente se tornando inoperantes, o que abriria espaço para a produção de conhecimentos provindos de agenciamentos coletivos diversos à disciplina.

Por tudo isso, neste último capítulo será visto que preparar o projeto aberto é preparar um projeto que já não pode mais ser organizado de modo estratificado como é feito contemporaneamente, mas cujas funções e tarefas podem (e precisam) ser apreendidas e decididas por livre-necessidade do trabalhador coletivo e de suas legiões de *pensadores-fazedores*.

Para tanto, no tópico 12 será apresentado o conceito de *agenciamento arquitetural*, forjado a partir da tetravalência do conceito de agenciamento, de Deleuze e Guattari. Tal conceito será útil para mostrar as potências conectivas canteiro-desenho. Buscar essas conexões seria o primeiro passo para estilhaçar o diagrama disciplinar a que está exposto tanto o canteiro quanto o desenho, mostrando novos diagramas de forças e políticas prefigurativas que apontem na direção da abertura.

Em seguida, no tópico 13, será vista uma travessia molar-molecular necessária para compreender o sentido do conceito de transversalidade, um dos mais potentes conceitos de Félix Guattari criado no contexto da “análise institucional”. Aí serão mediadas algumas das principais questões que dizem respeito à ampliação do que Guattari chama de “coeficiente de transversalidade”, indo do canteiro ao desenho no sentido de conduzir a discussão dos arranjos político-organizativos aos didático-experimentais.

No tópico 14 sintetiza-se um novo conceito de pragmática projetual em uma *diagramática projetual*, um esboço inicial de uma poética própria da relação canteiro-desenho. Uma pragmática projetual consiste numa didatização-experimentação singularizante das relações de criação do espaço construído, ela é como uma rizomática construída pela operação da noção de que *pensar é fazer* (e vice-versa). Já uma *diagramática projetual* é o desenho do sensível, o mapa formado pelo afeto (das relações de forças, de afetar e ser afetado), sempre num tempo-espaço localizado, numa situação real.

No tópico 15, por fim, a partir da *re-organização* em três forças constitutivas (*problema* de projeto, *desenho prévio* e relação *canteiro-desenho*), desenham-se arranjos didático-experimentais passíveis de serem operados na produção do espaço, sempre buscando tomá-los como pré-segmentaridades para a formação de potenciais corpos de arranjos locais – nunca como modelo a ser seguido ou desenvolvido.

12. Agenciamento arquitetural aberto

Estratificação e experimentação / Eixo 1: pressuposição recíproca entre agenciamento maquínico e de enunciação / Canteiro e desenho: agenciamentos disjuntos / Enunciação e coletivização / Eixo 2: territorialização, desterritorialização, reterritorialização / Tetravalência do agenciamento arquitetural: do diagrama disciplinar ao afetivo.

Agenciamentos não são simples arranjos diferentes das partes, seja das equipes de trabalho com arquitetos ou de algo que o valha, nem se resumem ao processo de gestão ou à condução do processo no tempo-espaço. Pode-se dizer que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que se possa identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos que lhe corresponda, cujo delineamento é mutuo.

O processo de subjetivação de um trabalhador qualquer num contexto disciplinar pressupõe que já houve um agenciamento que adquiriu características específicas: aí, como se viu antes, qualquer possibilidade de outros modos de existir em ação permanece interdita. Tal interdição começa na hierarquia e se estende até o gesto do trabalhador, em uma infinidade de estratificações do que antes foi potência de didatizar e experimentar pela própria ação individual e coletiva. Os trabalhadores, aos poucos, limitam-se a formações subjetivantes ou a saberes estratificados por uma necessidade coagida e, aos que não se adaptam, reserva-se o expurgo do tempo-espaço distribuído pela extração de mais-valor.

Também como se viu antes, as estratificações úteis no canteiro de obras capitalista têm limiares fixados pelo exercício de poder e pelo conseqüente processo de distribuição vertical do tempo-espaço. Nesse caso, os *órgãos* (as funções predefinidas, como as equipes de trabalho, os materiais e ferramentas, a hierarquia, etc.) sujeitam o processo de subjetivação que eles ativam. A distribuição vertical não cessa de recolocar seus pressupostos de um modo segmentarizado, piramidal, criado para excluir traçados de fuga e desterritorializações coletivas – assim como qualquer pensamento experimental. Portanto, o próprio processo de subjetivação desse trabalhador não é outra coisa senão processo de sujeição:

Os principais estratos que aprisionam o homem são o organismo, mas também a significância e a interpretação, a subjetivação e a sujeição. São todos esses estratos em conjunto que nos separam [...] da máquina abstrata, aí onde não existe mais regime de signos, mas onde a linha de fuga efetua sua própria positividade potencial, e a desterritorialização, sua potência absoluta. (DELEUZE; GUATTARI, 1995/2002, p. 90).

Deleuze e Guattari ensinam que o problema central, então, consiste em fazer bascular o agenciamento mais favorável, buscando virar sua face dos estratos para um rizoma (estrutura conectiva aberta, em treliça), para obter novas conexões diagramáticas (cf. foi escrito na introdução deste capítulo, por exemplo). A pergunta, então, torna-se: como transformar os agenciamentos precedentes de que se era “prisioneiro”?

Uma saída [...]? A esquizoanálise ou a pragmática não tem outro sentido: faça rizoma, mas você não sabe com o que você pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35).

Em muitos casos, se a “saída” (experimental) está interdita, não há outra maneira senão testar seus limites de resistência, abri-la gradativa e atentamente, diagramar de mil maneiras, avaliando a resposta de cada intervenção e agindo de novo, sempre partindo coletivamente do conhecido (do saber) ao desconhecido (da criação). Isso porque os agenciamentos se dão primeiro nos estratos, ligando rizomaticamente saberes, cuja intensidade leva a fazer arranjos de distribuição dos territórios, a atribuir os domínios da questão colocada coletivamente. O saber (estratificações possíveis em determinado tempo-espaço), como se viu, é constituído na batalha constante entre visibilidades e enunciados e, por isso, pode ser aberto com intervenções estratégicas em busca de ver e falar outras coisas, na criação de uma política do experimental, do laboratório, do protótipo ou, ainda, prefigurativa (os termos são diversos e dependem da estratégia adotada).

Para proceder a uma intervenção, no entanto, seria necessário distinguir conteúdo (visível) e expressão (enunciável) em cada estratificação: teria valor estratégico avaliar sua distinção, sua pressuposição recíproca, suas inserções, fragmento por fragmento. O movimento que começa na formação desses limiares e chega até certo agenciamento, inicia dentro desse campo de batalha para ver e falar coletivamente ou em sociedade, sob determinadas condições. No entanto, não se extingue aí.

[...] se o agenciamento não se reduz aos estratos, é porque nele a expressão torna-se um *sistema semiótico*, um regime de signos, e o conteúdo, um *sistema pragmático*, ações e paixões. É a dupla articulação rosto-mão, gesto-fala, e a pressuposição recíproca entre ambos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997/2007, p. 218-219, *grifos no original*).

A articulação ou pressuposição recíproca conteúdo-expressão faz parte de um primeiro eixo que permite tirar conclusões gerais acerca da natureza dos agenciamentos (Figura 8). Um agenciamento é composto por dois eixos (ou duas faces): num eixo horizontal (ou numa das faces), articulam-se conteúdo e expressão; e, num outro, vertical (ou a outra

face), articulam-se os movimentos de territorialização e desterritorialização. Esse esquema geral ainda pode prever que cada uma das variáveis, marcadas em velocidades ou intensidades ou em graus de estratificação em seu respectivo eixo (horizontal ou vertical), pode ser deslocada em linhas de fuga. Tais linhas fazem o que parecia estar em jogo em determinado agenciamento se transformar, devir outra coisa.



Figura 8: Eixo horizontal do agenciamento.
Fonte: produção própria.

Num primeiro eixo, o horizontal, fala-se da virtualidade das forças. O conteúdo “*é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995/2002, p. 29, *grifo original*). Do lado do agenciamento maquínico tem-se, então, a máquina-canteiro e a máquina-desenho, “cada uma com suas peças, suas engrenagens, seus processos, seus corpos enredados, encaixados, desarticulados” (*Idem*); isso é “agenciamento maquínico de efetuação” (DELEUZE, 1998, p. 58) ou “de desejo” (*Idem*, p. 63).

Para trazer esse primeiro eixo para dentro da realidade do presente trabalho, é necessário retomar o conteúdo de uma citação de *O canteiro e o desenho* no Capítulo I, quando Sérgio parece descrever precisamente o “agenciamento maquínico” de um canteiro capitalista: a distribuição da tarefa antes do horário de trabalho revela uma frente de trabalho decidida de antemão para construir um muro, por exemplo. Com o passar das horas, à gesticulação mecânica e ao aquecimento do corpo, tomam-lhe seguidos flashes da presença panóptica do mestre (que, mesmo não estando, está lá), mas também da satisfação pessoal por conta do acerto no trabalho cuidadoso. No seu campo de atenção, estão as dimensões, posições, técnica, material, ferramentas, “esquemas motores elementares”, etc. Então, em certo momento do trabalho, toma-lhe o pensamento de que o feito (que também foi “produção de si”) não lhe pertence: desterritorialização destrutiva. Reterritorializa-se da perda evocando uma canção de infância, assobiada com perícia similar à empregada no trabalho, como quem traça um círculo sonoro em volta de si para manter as más ideias sobre tal perda lá fora.

Tal agenciamento surge de uma linha de fuga que acaba em reterritorialização resignada, ao perceber que algo de si se foi, não se sabe muito bem o que (“talvez amanhã volte”). Aqui o pedreiro não é parte de uma hierarquia ou segmentaridade, ele é, em primeiro lugar, um elemento de um “agenciamento maquínico do desejo”. É definido por uma lista de afetos ativos (prender-rodar-levantar-espalhar-recolher, assobiar, etc.) e passivos (receber a tarefa, ater-se ao que foi pedido, ser vigiado, etc.) em função do agenciamento específico de que faz parte: murar-assobiar-sumir. A máquina-pedreiro de murar-assobiar-sumir se acopla à máquina-muro de prender-rodar-levantar-espalhar-recolher, na qual se acopla, a seu tempo, a máquina-som de perder-soar-resignar-sumir, formando, assim, uma parte do agenciamento maquínico do desejo em um canteiro capitalista qualquer.

O desejo, portanto, nunca para de formar máquina na máquina, não para de

constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo que essas engrenagens tenham ar de se oporem, ou de funcionarem de maneira discordante. O que forma a máquina, para falar claramente, são as conexões, todas as conexões que conduzem à desmontagem. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 119).

Por isso, a tensão entre a resignação e a expectativa – entre o que subitamente lampeja um *pensar-fazer* interdito e o suprime a tempo do campo de visão, entre ter perdido tal pensamento hoje e a expectativa de que a ação o faça voltar amanhã para finalmente ser capturado – é um prelúdio de outros conteúdos ou outras visibilidades (a “miragem” de que fala Sérgio Ferro em *O canteiro e o desenho*), é uma disposição a encontros em outros “agenciamentos maquínicos” (*Idem*) diferentes dos quais está preso. De toda essa máquina em ação, ouve-se apenas o assobio seguido de gestos precisos, um uníssono do estridente melódico com o som áspero-úmido da areia quando raspa a colher no tijolo com pouca atenção, configurando sua forma de expressão.

Sua expressão pode ser vista aqui através de palavras que poetizam, mesmo que em toda essa máquina exista concretamente apenas uma miragem para manter presente a impossibilidade de fuga. A mesma questão-máquina de sempre continua a operar enfurecidamente, engendrando elementos de apagamento tanto de quem faz quanto de seus feitos: pode-se matar alguém de forma poética, como disse, certa vez, Bob Dylan. Em suma, é possível submeter o trabalhador coletivo às piores violências, e fazer repousar sobre elas um

véu poetizante, humanista ou cientificista – tanto faz – proporcionado por certa “enunciação arquitetural”⁸³.

Nesse sentido é possível entender o que Sérgio Ferro disse quando recebeu o “Prêmio Trajetória”, em 2017. Para ele, na maior parte dos casos, em arquitetura, “o que se faz não passa bem por dentro do que se diz”. O caso mais emblemático – e que originalmente trouxe essa questão, ainda no final da década de 1950 – é o da construção de Brasília:

Os canteiros chocaram enormemente: como era possível ouvir o discurso do Oscar, do Artigas, etc., sobre arquitetura, sobre Brasília, feito para a reunião do território, do povo, das classes, etc., passar por aquele corredor horrível que era o canteiro de obras. A grande crise era entender como uma arquitetura envolvida num discurso tão correto [...] podia ser efetivada com tanta dor, violência, exploração. A violência nunca passa bem pela palavra. Nunca, nunca, nunca...⁸⁴

Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas são tomados apenas como dois importantes exemplos que partem de um pressuposto tão fortemente enraizado de invisibilização do canteiro de obras que, mesmo tendo experienciado tal conteúdo, qualquer discurso de que são capazes não consegue editar nenhuma expressão para o que veem; eles apenas poetizam o desenho e o objeto, cada um a seu modo. Para os dois arquitetos, a experiência do profissional consiste na tomada de decisão na prancheta de desenho, mas somente até certa fase: dali em diante, em direção ao canteiro de obras, há somente sombras, pois ali assume o mestre. Nesse sentido, seu discurso relaciona-se a determinado *agenciamento maquínico arquitetural*: o das máquinas de apagamento do trabalho manual.

Um discurso em arquitetura, em nossa época, não se produz com base no arranjo das segmentaridades envolvidas na produção, pois, nesse discurso, o canteiro é máquina extra-arquitetural ou, em outras palavras, o desenho, assim como todo engendramento que se faz fora do canteiro, apresenta-se a este como se fosse o próprio enunciado que a ele corresponde, como um feito a que a construção deve curvar-se incondicionalmente – e não como processo de produção. Canteiro e desenho, em suma, não parecem se produzir nem pelas mesmas máquinas nem dentro dos mesmos discursos coletivos. De um lado o desenho e

⁸³ Termo utilizado por Guattari em um belo texto chamado *Architectural Enunciation* no livro *Schizoanalytic Cartographies* (GUATTARI, 2013). Guattari retrata com extrema sensibilidade os agenciamentos maquínicos próprios da atividade de arquitetura em um macro contexto político. Quase não seria necessário dizer, mas deve-se lembrar que não há aí nenhuma palavra sobre a produção efetiva, o canteiro de obras ou das consequências técnicas, sociais ou políticas da realidade produtiva da arquitetura.

⁸⁴ O Prêmio “Trajetória” da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) foi entregue em abril de 2016 em evento no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo. A entrevista cujo trecho está citado foi realizada na sua casa em Grignan (França) e publicada em junho de 2017. Nesta citação, a fala de Sérgio foi adaptada, já que ela era muito entrecortada e apresentava algumas digressões; aqui foi mantido o essencial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dR40eiHTEUs>>. Último acesso: maio/2020.

de outro o canteiro, cada um com seus próprios agenciamentos, repõem constantemente a batalha entre o que se pode dizer *versus* o que se pode fazer coletivamente em certa época ou situação.

Não se pode esquecer, além disso, que o discurso arquitetônico ainda cumpre a tarefa de tirar do campo de visão coletiva o fato de que a produção é violenta. Para isso o arquiteto utiliza discursos politizantes e poetizantes antes e depois – e apaga o meio. O mestre, por sua vez, produz um discurso puramente operacional, absolutamente afirmativo do que deve ser feito no canteiro. Em nenhum momento, produz-se, num eixo horizontal do projeto, uma correlação entre o que se faz e o que se diz própria da produção no canteiro (como no período gótico, em Gaudí ou em William Morris, por exemplo). Como nas palavras de Sérgio Ferro, há um eixo horizontal do desenho separado e outro do canteiro heterônimo, cada um valendo-se do outro como pretexto para sua autoprodução e, a seu tempo, utilizando seus próprios recursos para encobrir a existência do outro enquanto convém (deve-se lembrar que uma das condições do comando é que o desenho não seja revelado a todos).

Nesse sentido, em um esforço para compreender como se desenvolvem – de um lado o canteiro e de outro o desenho –, deve-se perguntar, para cada um deles, pela primeira divisão de qualquer agenciamento (deve-se, em cada caso, encontrar os dois): *o que se faz?* (numa face, seu agenciamento maquínico) e *o que se diz?* (na outra, seu agenciamento de enunciação). Este assunto será abordado mais detalhadamente ainda neste tópico. Antes, porém, é necessário analisar um termo que dá maior precisão ao eixo horizontal conteúdo-expressão – o da expressão coletiva.

Um agenciamento coletivo de enunciação é constituído “de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995/2002, p. 29). Nele encontra-se o regime de signos (ou de enunciação): “cada regime com suas transformações incorpóreas, seus atos, suas sentenças [...] e seus vereditos, seus processos, seu ‘direito’” (*Idem*, p. 30). Pensar a linguagem como produção social é pensar como funcionam tais agenciamentos coletivos que dela participam e que a produzem.

Por um lado, tais agenciamentos são simplesmente o que se consegue apreender dos processos sensíveis. Por outro são aquilo que, a partir de certo ponto, estilhaça o que é possível dizer em cada situação, ou seja, se constituem de camadas cuja reconexão em diferentes arranjos pode derrubar o fixo. É possível encontrá-los em plena produção em processos nos quais existam convergências coletivizantes (micropolítica). Por isso, um agenciamento coletivo de enunciação fala da produção daquilo que se pode dizer em coletivo

ou em sociedade. Esses agenciamentos criam linguagens coladas a outra face, a dos agenciamentos maquínicos de efetuação.

A pequena crônica da introdução deste capítulo mostra, portanto, o estabelecimento de uma micropolítica que poderia chegar a uma ruptura (quando, segundo esses autores, alguma questão mudasse de sentido) através de uma desterritorialização até uma linha de fuga: a micropolítica, criada ao escavar novas relações nas forças existentes do canteiro, aos poucos, produziria linhas que esboçariam agenciamentos inéditos enquanto se produzem novos modos de dizer e ver o que antes estava dado.

Tomando uma hipótese de desenvolvimento da crônica, quando os trabalhadores se pusessem a falar impelidos ao pensamento pelas novas relações que já se estabelecem, seria produzido um momento decisivo: uma reterritorialização a um novo estrato de normalidade – ou uma ruptura. Nesta última hipótese, talvez pudessem ser apresentados novos dizíveis, que produziriam outros posicionamentos no eixo conteúdo-expressão e influenciariam diretamente as conectividades de que são capazes os agenciamentos maquínicos, identificando o sumiço imposto pelo exercício do poder e, conseqüentemente, provocando a posição de *a-sumir* pela criação de outros modos de afetar e ser afetado – outras produções políticas que indicariam outras políticas de produção –, e assim por diante.

Na enunciação, na produção de enunciados, não há sujeito, mas sempre agentes coletivos; e daquilo de que o enunciado fala, não se encontrarão objetos, mas estados maquínicos. São como variáveis da função, que entrecruzam continuamente seus valores ou seus segmentos. (DELEUZE, 1998, p. 58).

O problema da produção de novos agenciamentos também poderia ser contextualizado como o ato de produzir diagramas diferenciais dentro de um diagrama de uma época (o período medieval, manufatureiro ou industrial, por exemplo). Assim, posicionamentos coletivos de *a-sumir* em seus canteiros – ou seja, adotar um diagrama “menor”, mas que passe em todos os pontos da exploração manufatureira nesses espaços – poderiam produzir relações que proporcionassem novos lugares de fala, resistentes ao capitalismo e criadoras.

Nesses diagramas diferenciais, “menores”, busca-se identificar ou formular “corpos saturadores” ou “elementos de heterogeneidade” que mostrem “por onde e em direção a que escapa um sistema” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 13). Encontra-se isso quando se acha a linha de fuga que poderia arrebatá-lo o sistema e o carregar consigo, provocando mutações nos conteúdos e expressões imediatamente possíveis. Um pequeno ato nesse sentido poderia

proporcionar o futuro agenciamento de uma política prefigurativa: isso se daria na medida em que, através da ação imediata, fosse possível colocar em questão não mais somente a relação presente, mas o canteiro manufatureiro sob o capitalismo e seu futuro.

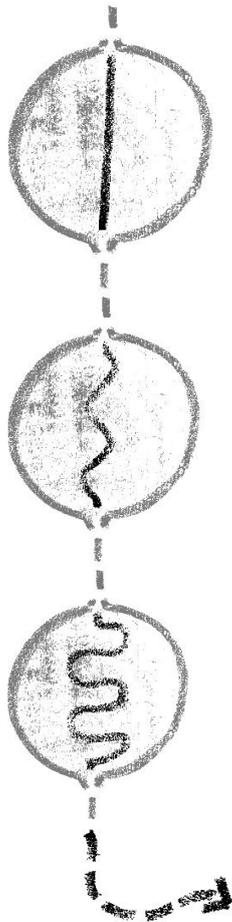
A seu turno, o segundo eixo completa a tetralvência do agenciamento (Figura 9). Ele teria uma direção vertical e também seria, segundo Deleuze, composto de duas partes: “de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam” (DELEUZE; GUATTARI, 1995/2002, p. 29). Para Guattari e Rolnik,

território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

Se a desterritorialização nos leva a atravessar cada vez mais rapidamente as estratificações, pela reterritorialização seria possível recompor um território já engajado num processo de desterritorialização (*Idem*). Em relação à produção do valor sob o capitalismo, seria possível explicar os campos sociais, por exemplo, como nós inextricáveis desses três movimentos misturados, sendo que, para vê-los, é preciso fazer uma separação, “desmisturá-los”, segundo Deleuze e Guattari:

No capitalismo, o capital ou a propriedade se desterritorializam, cessam de ser fundiários e se reterritorializam sobre meios de produção, ao passo que o trabalho, por sua vez, se torna trabalho “abstrato” reterritorializado no salário: é por isso que Marx não fala somente do capital, do trabalho, mas sente a necessidade de traçar verdadeiros tipos psicossociais, antipáticos ou simpáticos, O capitalista, O proletário. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 91).

Partindo-se para uma síntese da noção de agenciamento na arquitetura, pode-se dizer que, da condição de tetralvência do conceito, juntando-se os dois eixos, apresenta-se um esquema básico das faces (agenciamento maquínico e agenciamento de enunciação), como na Figura 9. Nessa, o eixo horizontal desliza pelo eixo vertical, do movimento de territorialização até o de desterritorialização e vice-versa (parte-se de qualquer ponto e desliza-se em qualquer sentido), montando-se um plano de consistência de um agenciamento arquitetural.



Posição 1. Mais territorializado: o problema é o desenho separado e a heteronomia do trabalho de construção. O eixo vertical que separa as duas faces do agenciamento (agenciamento maquinico do desejo versus agenciamento coletivo de enunciação) pouco se move, pois o que coletiviza é o comandado, um agenciamento individualizante e restritivo.

*Posição 2. Nem totalmente territorializado, nem totalmente desterritorializado: o problema é algo próximo do projeto participativo. Na medida em que as faces deslizam em direção à desterritorialização, começa a batalha. Ela resulta do desconforto de ver que o agenciamento maquinico que está dado não é necessário. A nascente coletivização construída na prática do canteiro constata que se deve *a-sumir* – mas pergunta-se: será isso possível?*

*Posição 3. Limite de desterritorialização (arrebato): o problema é o projeto aberto. Instala-se, em mais alto grau, uma micropolítica resultante da incerteza e da abertura ao devir. As segmentaridades começam a se desfazer e afirma-se: não se pode mais sumir. A pergunta ainda não é *por que, o que*, mas sim *como fazer*? Concentra-se a ação no meio, no como, o que leva a coletivização nascente a criar as próprias finalidades para sua ação.*

*Posição 4. Linha de fuga: o problema é, para além de tudo o que participa do seu feitio, o sentido do projeto (por que fazê-lo?). Desfaz-se o eixo principal em fuga, a questão muda de natureza e começam novas territorializações. Age-se: corpos agem sobre corpos, acelera-se a passagem conectiva pelos estratos, novos diagramas começam a ligar a incerteza à ação. Assim, pela prática da organização tateante cria-se condições de responder à pergunta: como *a-sumir*?*

*Figura 9: Tetravalência do agenciamento arquitetural.
Fonte: produção própria.*

Um trabalho de abertura do projeto começa pela intervenção em seu espaço de produção: o canteiro de obras. Ali se apresenta o desenho separado e se exerce o comando e a exploração. Sem essa dimensão, abrir o processo de desenho à participação, ao final, ainda resulta num desenho separado, já que o tempo-espaço de criação acontece antes da obra, restringindo a abertura (*Posição 2*). O problema da participação, nesse contexto, parece óbvio: ele limita a ação às mais inovadoras metodologias participativas de projeto. Só que estas constituem tempos-espaços confinados que não geram produção atualizante da relação com o canteiro, mas sim prescrição. O projeto permanece organizado num esquema de legitimidade soberana pela participação prévia, restringindo o restante do processo aos tomadores de decisão de praxe. Nenhuma mudança é permitida aos que executam tal projeto no canteiro (a

não ser por erro de projeto ou descuido na prescrição, e especial quando somados à ausência dos projetistas).

Na *Posição 3*, consolida-se principalmente um olhar metaeconômico: há uma selvaticidade rusquiniana no canteiro, que é a nascente alegria relacionada ao antiprodutivo. Ela está presente na transversalização de atividades próprias de cada segmentaridade responsável pela construção. Mas também é própria do churrasco da laje; do grupo de mulheres que se constitui no mutirão autogerido para realizar algum trabalho de obra e acaba por iniciar um combate ao machismo; do grupo de homens, jovens trabalhadores da construção, que consegue quebrar o silêncio tóxico que os oprime; do grupo de cirandeiros/os e de cozinheira/os, e de todos os que se dedicam aos trabalhos de apoio à atividade produtiva. A pergunta que domina aí é: *como fazer?* Já é imprescindível ou inevitável trazer de volta o pensamento, a criação, como fator decisivo da organização coletiva. Na obra em processo, a dissolução da segmentaridade proporcionada pelo trabalho não produtivo abre o convívio para uma política do afeto e da potência. Além disso, a livre-necessidade passa a ser um desejo, um signo coletivo da ação, e não mais uma miragem individual.

A *Posição 4* do gráfico é a mais problemática. O principal problema dessa posição é que só se identificam retrospectivamente os acontecimentos e as tendências que lhe correspondem. Por um lado, a mudança de natureza do processo pode ocorrer por uma dissolução criadora do tempo-espaço da alegria antiprodutiva instalada na *Posição 3*, aprofundando-a até que se transforme em uma situação irreconhecível ou impensável a partir da primeira posição (para melhor ou pior). Por outro, ela se localiza numa privilegiada posição de prefigurar mudanças em que se produzam parcialidades de agenciamentos arquiteturais que estejam além das relações capitalistas.

Aqui, a coletivização poderia dar a si mesmo e à sociedade respostas a respeito de “o que fazer”, “para quem”, “onde” e “como”, por exemplo, dependendo do grau em que se concentra tal política prefigurativa em uma situação real. Se tais respostas são autogestionárias, *an-arquicas*, ensaísticas, prototípicas, etc., é porque precisariam ser construídas em ecologias organizativas e materiais diferenciadas, como processo de singularização do trabalhador coletivo. Numa posição mediana qualquer dessa polaridade desfazer–revolucionar-se, encontra-se a coletivização que se diferencia e consegue repor na *Posição 2*, por exemplo, fatores que levam a uma abertura no processo do desenho (e assim por diante).

É importante ter presente que esses exemplos ilustrativos colocados para o gráfico em questão nem de longe dão conta da diversidade proporcionada por uma abertura do projeto. Muito disso ocorre porque um agenciamento arquitetural aberto parece constituir um plano em que se delinea o projeto aberto para além de si mesmo: o agenciamento, como o projeto aberto, consiste num sistema indefinidamente reformulável de sentenças e visibilidades que tanto coloca as condições quanto participa ativamente dos processos de criação.

Um agenciamento arquitetural que corresponda ao projeto aberto, portanto, consegue efetuar em alguma medida a potência de estilhaçar o diagrama de *impor* para *coengendrar*, como se viu: o diagrama primeiro do projeto aberto consistiria na passagem de impor um arranjo produtivo qualquer a um corpo de trabalhadores qualquer para coengendrar um projeto qualquer e um agenciamento coletivo qualquer (tópico 11). Agora se pode ver que, para passar por todos os pontos desse diagrama, é necessária uma política prefigurativa de *a-sumir* na obra, mas em condições especiais (pois experimentais): deve-se trabalhar com livres-necessidades, que serão resultado de um trabalho prévio sobre o saber fazer (que esconde o poder), buscando transformá-lo em algo mutável, que abra o saber em rizomas de experimento: o *pensar-fazer*.

Relacionar diretamente o sensível ao esquema do agenciamento arquitetural aberto parece nos deixar mais perto simultaneamente da realidade de um canteiro e de uma mutação que leva junto o projeto como um todo. Sua realidade produtiva, para tanto, precisa ser olhada como micropolítica das segmentaridades a fim de que o tema do exercício do poder pelo comando do trabalhador possa ser reconhecido como realidade presente, mas não necessária. O tema da livre-necessidade, assim como a forma da singularização em canteiro, é, por isso, fundamental para a compreensão dos princípios de um projeto aberto.

13. Vertical, horizontal, transversal

Uma travessia molar-molecular / La borde e a transversalidade/ A grade e o enquadramento coletivizante da desregulamentação / Grupo sujeito e grupo sujeitado / A transversalidade à luz do canteiro de obras / Coeficiente de transversalidade e projeto aberto.

Viu-se que o início de um projeto aberto passa pela instauração de uma micropolítica no canteiro de obras, ou seja, pela “questão da analítica das formações do desejo” (GUATTARI;

ROLNIK, 1996, p. 127) no campo do coletivo. A micropolítica, nesse contexto, diz respeito ao modo como se cruzam as diferenças sociais mais amplas (ordem que sobredetermina como deve funcionar um canteiro de obras diante de um projeto qualquer) com o desejo de agir por *livre-necessidade* (singularização). O processo de singularização, por isso, deve ser negociado com sua face molar.

O molar pode se instaurar no micro, no comportamento do trabalhador, na sua modelização do trabalho e das suas possibilidades de vida. Assim, os processos que produzem o cotidiano de um coletivo qualquer podem ter origem, em grande medida, “fora” dele mesmo, afirmando uma normalidade meramente operativa, como é o caso das equipes de trabalho no canteiro convencional. O mesmo vale num caso de mudanças sociais amplas que precedem mudanças laborais no canteiro de obras e o influenciam – como nas mudanças socioeconômicas que caracterizam a passagem do período gótico para o gótico tardio, como se viu no Capítulo II. O molar também se instaura no micro, quando, por exemplo, as relações capitalísticas se instalam nas máquinas produtivas dos produtos e dos serviços, algo bastante comum nas encomendas do meio arquitetural.

Uma travessia molar-molecular, no entanto, está ligada a um conceito fundamental para a instauração de laboratórios em projeto: a transversalidade. Valendo-se do texto de Guattari e Rolnik para introduzir esse novo arranjo de conceitos, pode-se dizer que

os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou segundo um modelo molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referenda. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamentos, será chamada de “transversalidade”. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 321).

Por um lado, a transversalidade serve para pensar na relação do “fora” com a internalidade de cada formação, identificando-os analiticamente. No entanto, sob esta ótica, essa identificação é também criação, ou seja, ela serve diretamente àquilo que os autores qualificam como “tomada de decisão criativa”. Por outro lado, pelo conceito de transversalidade também é possível engendrar singularidades do que Sérgio Ferro, Foucault e Deleuze denominam, cada qual a sua maneira, “produção de si” – o que interessa ao presente trabalho especialmente no que toca à constituição da noção de trabalhador coletivo. A transversalização proporciona uma produção que é sensivelmente rizomática, o que faz do deste um conceito útil para uma didática experimental.

Segundo Guattari e Rolnik (1996), certa noção de transversalidade foi criada por Félix Guattari na década de 1960, no contexto do seu trabalho na clínica *Cour-Cheverny* (mais conhecida como clínica *La Borde*), fundada por Jean Oury em 1953, época a partir da qual circulou como uma das noções mais impactantes da chamada Análise Institucional. A referência inicial está presente em dois textos clássicos chamados *A transversalidade* e *A transferência*, ambos presentes em uma coletânea brasileira organizada por Suely Rolnik.

Pode-se dizer que, primeiramente, a transversalidade se opõe diretamente a um modo de organização da verticalidade em sua consagrada forma de estrutura piramidal (chefes, subchefes, responsáveis, feitores, etc.), colocada como linhas de segmentaridade duras, estratificações e saberes segmentarizados. Em segundo lugar, ela também se opõe à horizontalidade e às suas conexões somente entre áreas afins e semelhantes ou, de outro modo, a certa situação de fato em que as coisas e as pessoas se ajustam como podem na situação em que se encontram – como no pátio do hospital psiquiátrico ou no “pavilhão dos agitados” (GUATTARI, 1985, p. 96).

Guattari se apoia em sua experiência de trabalho clínico para falar de uma situação de comunicação máxima entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos. No que diz respeito à função de coordenação técnica do médico na clínica, Guattari afirma que tal coordenação deveria possuir apenas função simbólica. Para isso, o primeiro passo seria aceitar ser posto em causa, permitir a emergência do que chama de novas “leis”.

Ao invés de cada um desempenhar para si mesmo e para os outros o teatro da existência, correlativo à coisificação do grupo, a transversalidade aparece como a exigência da marcação inevitável de cada papel. Uma vez que este princípio de contestação e de redefinição de papéis tenha sido instaurado por um grupo detentor de parte importante do poder legal e do poder real, isto terá grandes chances, se aplicado numa *perspectiva analítica*, de repercutir em todos os níveis. (GUATTARI, 1985, p. 99-100, *grifo meu*).

Aplicando-se uma perspectiva analítica – ou outra, a de projeto, por exemplo, cujo caminho talvez não seja exatamente o mesmo –, o que interessa aqui é que a emergência de novos protocolos de ação é possível por um certo estilhaçamento da função de autoridade, em especial quando tal desconstrução é proposta pela própria autoridade.

Para que isso fosse possível, uma série desses protocolos foi estabelecida em *La Borde*. Eles tinham como objetivo principal estimular a autonomia dos pacientes, permitindo criar condições para que eles recuperassem um senso de responsabilidade sobre sua existência em

uma perspectiva ética – e não mais tecnocrática. O principal protocolo talvez tenha sido A Grade (*The Grid*, ou *La Grille*, no original).

A Grade tinha a função de enquadrar a desregulamentação que a clínica experimentava em seus primeiros anos de existência, em forma de uma organização não convencional. Foi uma ferramenta funcional com o intuito, tanto de Guattari quanto de Oury, de transversalizar a dinâmica institucional: consistia num cronograma de trabalho rotativo, dividido por tarefas e atividades, no qual se mudava semanalmente a atividade ou tarefa assumida por cada um quanto a quantidade de tempo que deveria se dispender nela.

Visualmente, a grade consistia em dois eixos: um eixo vertical, onde se lia uma lista de nomes dos encarregados; e um eixo horizontal, com a respectiva tarefa e quantidade de tempo necessária. As tarefas eram responsabilidade de todos e também eram a garantia de um mínimo funcionamento diário da clínica. Entre as tarefas, encontravam-se: lavar louça, faxinar, cozinhar, esperar na mesa, entre outras. Já entre as atividades, um exemplo de sucesso foi a lavanderia, à qual vários textos se referem como sendo uma tarefa que todos desejavam assumir.

O que distingue este processo de outros processos de divisão do trabalho é que o feito semanal da grade tornou visíveis as relações de poder entre médico e paciente, além de revelar restrições impostas a partir das relações institucionais cristalizadas e das práticas que a elas correspondem: “instrumento transversal por excelência, a grade obrigou o médico a lavar a louça, faxineiros a cuidar da saúde mental dos pacientes, administradores a limpar pisos, e assim por diante” (HORTON, 2018, p. 157).

O cotidiano era tomado a partir de certo impulso de coletivização que impactava mais ou menos a todos em diferentes disposições espaciais, linguísticas, fatores técnicos, econômicos, etc., e não somente por disposições individuais ou pessoais. A grade foi, em suma, um instrumento no desenho institucional coletivo⁸⁵. Em virtude disso, para Guattari, a característica desterritorializante da organização proporcionada pela Grade tem muito pouco a ver com organograma ou regulamento preestabelecido. A Grade fala, isso sim, dos múltiplos arranjos e possibilidades de mudança constantes, próprios das trajetórias coletivas. Tais trajetórias se referem a

⁸⁵ A Grade está disponível originalmente no artigo *Histoires de La Borde: 10 ans de psychothérapie institutionnelle à la clinique de Cour-Cheverny 1953–1963*, *Recherches*, vol. 21, March–April (1976); estão diretamente acessíveis no trabalho de: CALÓ, Suzana. *The grid*. Disponível em: <<https://anthropocene-curriculum.org/pages/root/campus-2016/axiomatic-earth/the-grid/>>. Último acesso: maio/2020.

atitudes evolutivas, auto-organização, assunção de responsabilidades. E isso tanto ao nível mais imediato da vida cotidiana quanto a um nível social mais amplo, relativo à inserção cultural, profissional, étnica, etc. O que importa aqui é poder trabalhar programas de vida em função de personalidades complexas e expostas a remanejamentos por vezes perigosos. É como se para cada pessoa que chega fosse preciso 'reescrever', refundar La Borde [...]. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 255).

Nessa coletivização, existe uma dimensão constitutiva que se caracteriza por um esforço de não recalcar a multiplicidade do coletivo em sua formalização. Ou seja, existe um grupo ou um indivíduo responsável por uma atividade e há divisão do trabalho, mas não há cristalização dessa divisão. Há constante adaptação em direção a um esforço organizativo e de gestão que vai se modificando conforme o grau de responsabilidade ou de evasão, que tem fundamento em formas fluidas do que Guattari chama "grupo sujeito".

Na concepção de Guattari, o grupo sujeito pode ser definido como um grupo que se esforça para adquirir algum controle sobre sua conduta. Por ser ouvido e ouvinte, pode desapegar-se da hierarquização das estruturas que lhe permitirá se abrir para além dos interesses do grupo. Por sua vez, um "grupo sujeitado", ao contrário, sofre hierarquização por ocasião do seu acomodamento aos outros grupos. Então, o grupo sujeito anuncia algo, enquanto o grupo sujeitado diria que sua causa é ouvida numa cadeia serial indefinida, não se sabe por quem ou como. Especialmente os grupos sujeitos tendem a oscilar entre essas duas posições: passam de uma vocação para tomar a palavra a uma subjetividade alienada, o que faz com que Guattari coloque essas duas posições como dois polos de um espaço onde cada situação é meio, é dada por um misto em algum grau dessas duas coisas (GUATTARI, 1985, p. 92).

No que toca à coordenação, ela deve estar atenta, antes de tudo, ao destino do processo. Por isso também cabe a ela preocupar-se com as modificações no nível de tolerância do grupo face às experimentações fora da Grade – ou, ao contrário, face ao enrijecimento da Grade –, evitando, por mais tempo, a automutilação burocrática. A burocratização é atribuída por Guattari ao assujeitamento do grupo, ou seja, pela retirada de cena (temporária ou definitiva) da existência do grupo sujeito (*Idem*).

Trazendo algumas dessas noções para a realidade do presente trabalho, pode-se referenciar no debate sobre grupo sujeito ou sujeitado a discussão de Sérgio Ferro sobre o item "saber fazer em equipes", dando a ela novas perspectivas práticas. Percebe-se o seguinte: uma equipe pode se responsabilizar por uma série de afazeres, mas, devido às características do trabalho e à especificidade do modo de produção serial/orgânico que lhe é requerido, ela

não poderia assumir a função de outra equipe (exceto em situações peculiares, pois encanadores nem sempre farão um bom trabalho com a eletricidade e vice-versa, por exemplo).

No entanto, a poética da mão requisita que cada equipe didatize-experimente com a finalidade de desenvolver a especialização do trabalho (através do *pensar-fazer*). Se cada especialização passa a compor um fluxo de produção de conhecimento, inicia-se o processo de coletivização, cuja constituição poderá se expressar em novas enunciações coletivas. Os processos constitutivos do fazer das equipes de obra (e da coordenação entre as equipes) poderiam ser engendrados num caleidoscópio de mudanças permanentes de seus diagramas sob essa condicionalidade. De outro modo, uma especialização criadora que não esteja apta a enunciar suas conexões já feitas e, assim, expressar sua potência criadora diante do coletivo acabará sujeitada em algum grau. O mesmo acontece com toda a equipe, que parecerá grupo sujeitado diante da coordenação dos trabalhos, tendo que se adaptar ao fazer das outras equipes e às arbitrariedades da coordenação.

Levando em consideração o estilhaçamento ou distribuição do poder de que fala Guattari (ou seja, a distribuição das tarefas de modo transversal), o arquiteto não poderia continuar com a mesma função. Seguindo a sugestão de Sérgio (e de Guattari), a coordenação desses enunciados entre si poderia ser, inicialmente, encargo do arquiteto. Ele teria o papel de proporcionar o ver e o falar a respeito de um fluxo de criação que poderia ser qualificado como contagioso, consolidando uma tendência à reversão do comando em emergência coordenada de conhecimento, que resulta em outros processos construtivos – talvez, dessa vez, mais parecidos com os dos canteiros de Gaudí. O resultado inicial provavelmente seria confuso ou complicado e não estaria apto a ser colocado nos manuais de “boa gestão”, pois teria outros componentes que se sobreporiam à produtividade do trabalho.

Igualmente, nesse caso, se a ideia central da transversalidade é romper com a cadeia de comando no canteiro, não adianta impor algum tipo de experimentalismo ou forçar a coletivização. *La Borde*, de novo, pode ajudar. Guattari e Rolnik argumentam que se deve estar disposto a discursos muito heterogêneos: “em *La Borde*, levamos uma vida de grupo, te encorajamos a participar ao máximo das atividades ...’ Mas igualmente: ‘faça o que você quiser, fique isolado conforme lhe for conveniente...’” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 255). Para eles não se trata de ambiguidade nem de descuido com o processo, mas de proporcionar uma multiplicidade de opções a partir das quais se pode, ao menos, não endurecer o processo. A

ideia, então, seria propiciar um processo embrionário no qual individualidades encontrem lugar e articulem-se:

Tal processo parcial de subjetivação deverá ser posto em condições de funcionar por sua própria conta e de chegar a remanejamentos profundos da personalidade. *Não entrar um processo de mutação; contribuir, ao contrário, para que lhe seja proporcionado um espaço, um tempo, uma escuta. (Idem, grifo original).*

Tudo isso porque o trabalhador coletivo, num processo de agenciamento pela *livre-necessidade*, não está dado: é preciso ainda engendrará-lo no experimento. Para Guattari e Rolnik, nesse contexto, não é possível sustentar nem uma atividade de autoridade ou de especialista (nutrindo alguma subjetivação de contradependência), tampouco sustentar uma atitude de militância pura. Para ilustrar tal posição, eles dão o exemplo dos eclesiásticos que, por séculos, trabalharam num espaço intersticial de ajustamento coletivo, conectando as máquinas de um processo de subjetivação individual e sustentando as relações sociais de modo mais abrangente. Cabia a ele apreciar e ajustar, a partir de uma posição analítica, o que poderiam ser

as relações de subjetivação no interior das diferentes castas e camadas sociais e entre elas. Eles trabalhavam em ajustamentos permanentes através da prédica, através da confissão e através de uma jurisprudência de detalhe relativa aos grupos sociais, às hierarquias, às relações sexuais, etc. (*Ibid.*, p. 256).

Guattari e Rolnik introduzem, assim, que não se trata – mais uma vez – de quem é o sujeito: trata-se de como se faz para produzi-lo e/ou mantê-lo. Por isso é fundamental fabricar um plano no qual a razão, a sensibilidade e a mentalidade não apareçam como quadros de referência fixados de uma vez por todas (*Ibid.*).

Aparece, então, a seguinte pergunta: de que formas pode evitar a produção de uma “subjetividade processual onde tudo está bloqueado, paralisado, estratificado, num jogo de cartas marcadas?” (*Ibid.*, p. 255).

No contexto do projeto, as cartas já estão marcadas quando o desenho é apresentado como a completude do projeto, o que encaminha a obrigatoriedade de execução *ipsis litteris* da situação colocada não como problema, mas como solução e como predefinição. A fase de projeto, então, tende a ser uma fala dos “especialistas”, como apontam Guattari e Rolnik: uma narrativa cuja operação só é possível pelo exercício do poder e para a qual uma reação dos trabalhadores traria consequências violentas (como se viu no tópico 9) pelo simples fato de que sua ordem é mantida pela violência cotidiana. Trata-se, então, não de rasgar o baralho,

mas de ir desfazendo as marcas – ou até substituindo as cartas (isso ficará claro no último tópico).

Uma ferramenta possível para desfazer estratificações fixadas em segmentaridades é a variação do que Guattari denomina “coeficiente de transversalidade”. Nesse sentido, ele dá dois exemplos.

No primeiro exemplo, ele considera que, se alguns cavalos forem colocados num campo cercado com viseiras reguláveis, tal coeficiente será justamente a regulagem dessas viseiras. Cavalos cujas viseiras obstruem completamente a visão produzirão choques traumáticos no encontro. À medida que se abrem as viseiras, os choques começam a reduzir sua intensidade e frequência, até um limiar em que a circulação se dá de forma mais ou menos harmoniosa (GUATTARI, 1985, p. 96).

Num hospital, o “coeficiente de transversalidade” é o grau de cegueira de cada membro do pessoal. Mas, atenção, formulamos a hipótese de que a regulagem oficial de todas as viseiras e dos *enunciados manifestos* que dela decorrem dependem quase que mecanicamente do que acontece ao nível do médico-chefe, do diretor, do administrador, etc. Consequentemente tudo parece repercutir do topo para a base. É verdade que pode existir uma “pressão da base”, mas em geral ela continua incapaz de modificar a estrutura de cegueira do conjunto. A modificação deve intervir ao nível de uma redefinição estrutural do papel de cada um e de uma reorientação do conjunto. Enquanto as pessoas permanecem paralisadas em torno de si mesmas, elas não enxergam nada além de si mesmas. (*Ibid*, grifo original).

Num canteiro hierarquicamente organizado, tal coeficiente é tão baixo que a transversalidade parece sequer estar em questão. Ela só aparece quando o campo de forças (poder de afetar e ser afetado) é alterado. Nos termos colocados no presente trabalho, nesse momento os envolvidos têm oportunidade de produzir didatizações-experimentações em um plano em que se pode operar tal coeficiente em alto grau, ao passo que tais alterações podem ser úteis em encontros que proporcionem liderança distribuída (como discutido no tópico 10 deste trabalho). A ação, por isso, coloca o poder uma função de outra coisa (da distribuição de tarefas e responsabilidades, por exemplo), de modo que as possibilidades do pensar-fazer se espalham de modos diversos, alterando o diagrama de forças inicial. Nisso consiste o estilçamento do poder a que se refere o presente trabalho (tópico 11).

No segundo exemplo, Guattari reapresenta o comportamento dos envolvidos nos experimentos do ponto de vista afetivo com uma parábola de Schopenhauer: são como porcos-espinho em um dia glacial, quando se apinham para se proteger do frio pelo calor recíproco. Incomodados pelos espinhos, afastam-se, mas retornam até achar uma distância na qual possam tolerar os dois males. Nesse caso, a organização rígida para a produtividade do

trabalho afasta os corpos, segmenta as realidades, ao passo que a reorganização a partir do experimento mostra a necessidade de se aproximar para singularizar: como com os porcos-espinho, deve-se achar a distância adequada em cada caso.

Para se *re-organizar*, portanto, deve-se encontrar o ponto no qual a produtividade não esteja comprometida e, ao mesmo tempo, haja possibilidade real de romper total ou parcialmente um ou mais *órgãos* que enrijecem o canteiro. Conseguindo começar de algum ponto, já não haverá mais apenas cartas marcadas nesse baralho: experimentar em uma situação qualquer embaralha essas cartas, faz recomeçar o jogo com alguma vantagem que antes não se tinha – torna possível fazer alianças. As alianças que interessam, nesse caso, são as transversais, ou seja, entre um poder que se pode exercer de modo distribuído e localizado, alinhado a uma política experimental com um saber estratificado na “base”.

O que Guattari quer mostrar, antes de consistir num impasse entre a “base” e as cadeias mais altas de exercício de poder, parece consistir numa responsabilidade dos superiores hierárquicos em propor e sustentar posturas políticas que botem em questão a segmentaridade estratificada do mundo do trabalho, produzindo relações que não caibam completamente na orientação diagramática disciplinar. Obviamente, se houver “pressão da base” no mesmo sentido, qualquer esforço se tornará mais frutífero (inclusive, sem ela, talvez seja inviável na maioria dos casos).

Para colocar isso em prática, no entanto, deve-se olhar para o projeto como projeto aberto, isto é, antes de tudo, deve-se conceber o projeto como ato de projetar que se prolonga em tempos-espacos impensáveis ao desenho separado e que proporciona conexões transversalizantes entre as diversas segmentaridades e estratificações envolvidas no canteiro e no desenho. Entra em jogo, então – a contrapelo da produção do desenho – o desenho da produção. Entra em jogo, para além do modo de produção, a produção de modo⁸⁶.

Como será visto, enfim, no próximos dois tópicos deste trabalho, o projeto aberto transforma a noção de *problema de projeto* (o metaprojeto, um tipo de caos-germe arquitetural, que, diagramado, mostrará um “programa de necessidades” e que talvez o relacionará a um “partido”) num duplo do *desenho prévio* (o desenho propositivo, realizado sobre o problema de projeto, que, fora de um *agenciamento arquitetural*, era visto como a completude do projeto). A relação entre os dois se tornará *canteiro-desenho* (o canteiro guiado pela centralidade da didatização-experimentação).

⁸⁶ Os contornos gerais do conceito de produção de modo foram parcialmente delineados no tópico *Trabalho vivo e projeto*, no Capítulo II.

Assim, a finalidade de um projeto aberto passa a ser o ato de desenvolver um problema arquitetônico que insiste, que se alonga em estado larvar para dentro do *canteiro-desenho* por meio de noções de espacialidade ainda não totalmente formadas, reservadas a experimentos projetuais ainda não realizados – criando uma produção do espaço que inclui a livre-necessidade da criação em canteiro.

14. Diagramática projetual

Poética, pragmática e diagramática projetual / Protocolos didatizantes e o mestre connexionista / Grandes Ateliês e a pedagogia do fazer / Zonas de autodidatização-experimentação / O movimento perpétuo do pensar-fazer.

Conforme se viu na primeira parte deste trabalho, em toda extensão da máquina-canteiro, grande proporção do que se faz parte do pressuposto de uma segmentaridade a ser sustentada em uma manufatura que conserva traços de cooperação simples e, eventualmente, da organização industrial do trabalho. Qualquer poética sensível, ou seja, qualquer agenciamento maquínico do desejo precisa, por isso, levar em conta suas segmentaridades e estratificações, ou melhor, deve se desenvolver diretamente a partir delas, conservando e modificando, em especial, aquilo que se chamou aqui de trabalhador coletivo.

Assim, um agenciamento arquitetural aberto deve contar, em alguma medida, com a liberação desse trabalhador do sistema de distribuição do tempo-espaço pelo comando despótico necessário à manufatura. A transversalização proporciona a criação de um plano para uma travessia molar-molecular no qual o sujeito não é personificado numa classe ou categoria profissional, mas no *pensar-fazer*, que se cria a partir do encontro no canteiro. O fazer, em especial o ato de criação – a que se chamou aqui de *pensar-fazer* (pensar é fazer e vice-versa), diferenciando-o, portanto, do saber fazer estratificado –, é fundamental à instauração de uma pragmática específica da relação canteiro-desenho, aqui colocada como *diagramática projetual*.

Se a principal função de um agenciamento arquitetural aberto é estilhaçar o diagrama disciplinar (de *impor*), este deve, ao mesmo tempo (e na medida em que o desmancha), reuni-lo no diagrama afetivo (de *coengendrar*). Assim, uma *diagramática projetual* (ou uma pragmática do projeto) é o modo como isso acontece na realidade; é o mapa de cada situação,

que se desenha sobre o plano criado pelo processo de transversalização. O ponto comum a qualquer mapa contemporâneo poderia partir da estereotipagem do trabalhador coletivo em “pedreiro ignorante” e o “arquiteto intelectual”. Tal cisão entre “eles” e “nós” parece servir de força de impedância ao fluxo poético do *pensar-fazer* quando barra a formação de máquinas e mapas diferenciantes nos momentos produtivos.

O pedreiro ignorante: qualquer primeiro contato no intuito de abrir o projeto talvez tenha que trabalhar com séculos de embrutecimento dos trabalhadores manuais e com a dificuldade de compartilhar os enunciados mais básicos em relação ao pensar. O embrutecimento tem como principal característica a interdição ao trabalhador manual do poder de tomar decisões fora das prescrições técnicas do desenho: a máquina-canteiro funciona de forma que o trabalhador não compreenda os desígnios que vêm do alto da pirâmide e não possa se sair bem ao decidir sobre o que deve ser feito. Caso o trabalhador, por qualquer motivo, tente romper essa barreira, inevitavelmente cairá de novo na armadilha: será confirmada a sua incapacidade de pensar como o arquiteto, o engenheiro ou o mestre, ou seja, dentro da cadeia de exercício de poder. Cabe a ele somente obedecer aos desígnios e prescrições num processo de disciplinarização e de incorporação do controle, que – caso seja bem sucedida – poderá levá-lo ao posto de chefe de equipe ou de mestre de obras.

O segundo: o arquiteto intelectual. Como se viu no Capítulo II, o ofício da arquitetura nasce no interior do canteiro de obras, sendo o arquiteto, originalmente, o trabalhador melhor conhecedor da técnica construtiva e disseminador do conhecimento aos ajudantes. Para além do fato de a construção ser um negócio altamente lucrativo desde os primórdios do capitalismo e estar sob o comando desse profissional, o arquiteto gradativamente se separa do ofício por duas razões básicas. Em primeiro lugar, ele se afasta do canteiro como trabalhador intelectual, buscando pertencimento a um segmento de artistas e status social, desdobrando sua ação em virtuosas técnicas num primeiro momento. Em segundo lugar, por uma série de eventos técnicos decisivos (como a cúpula da catedral de *Santa Maria dei Fiore*, entre outros), o arquiteto passa a ocupar uma posição com poder destituínte do potencial revolucionário decorrente do que Sérgio Ferro caracterizou como um monopólio operário do *savoir-faire*, que resultava em greves e exigências salariais. Seu principal repertório aí passa por ocultar o desenho e mostrar somente as partes que correspondem a trabalhos fragmentados. Por isso, a constituição desse estereótipo se dá, por um lado, pelo afastamento do ofício e pela perda de contato direto com a técnica produtiva e, por outro, pelo aceite em assumir um lugar na cadeia estratificada de exercício de poder sobre o trabalhador manual, separando-se definitivamente do canteiro de obras.

Ambos os estereótipos parecem constituir representações amplamente aceitas no senso comum e são frequentemente evocadas para banir qualquer sombra de possível coengendramento no ato de projetar. Tais representações são úteis, antes de tudo, para preservar a si próprias (lembrar o projeto como “forma de tipo zero”, visto no Capítulo II) e também para manter a situação concreta da divisão do trabalho canteiro-desenho em padrões de operabilidade sob o capital. Tais representações, por isso, são utilizadas como pano de fundo para padronizar e generalizar os papéis pelo senso comum capitalístico da operação de valorização do valor, único mapa que realmente importa para que tudo se mantenha em funcionamento como de costume no campo do trabalho.

O esquema, enfim, parece sólido sob a luz crua do capital: explorar “ignorantes” utilizando “intelectuais” como porta-vozes de supostas convergências na produção – convergências que consistem, antes de tudo, na manutenção e na operacionalização de interesses de proprietários e concentradores de capital. Então, de novo, como operar nessa realidade de cartas marcadas?

Primeiramente, parece impossível uma política de “formar” arquitetos, pedreiros, mestres, etc., cada um em sua área, cada qual com sua ética e sua astúcia, e depois juntá-los, ombro a ombro, em uma territorialização supostamente convergente, esperando produzir algum tipo de “igualdade da inteligências” – tomando emprestado, por um momento, a definição de Rancière (2013). Tal procedimento caracteriza justamente o processo de reposição de desigualdades, pois essa máquina só funciona impelida pela energia do exercício do poder de indivíduos sobre outros. A produção estereotipada do processo de subjetivação e suas variações, junto com o exercício de poder necessário ao funcionamento do canteiro de obras, tratarão de eliminar processos de produção de *livre-necessidade* próprios do encontro logo na primeira dificuldade.

A questão da igualdade das inteligências de que fala Rancière deve ser tomada aqui como a necessidade de encontrar um “ponto inicial” comum às segmentaridades. Para encontrar tal ponto, deve-se retomar o agenciamento arquitetural aberto: tudo começa (ou termina) pela a desterritorialização (*des-organização*) de alguma atividade e, logo depois, pela produção de uma linha comum (*re-organização*). Essa *re-organização* é o momento mais propício para se “verificar uma igualdade” (RANCIÈRE, 2013). Isso, ao contrário do que possa parecer, não passa por uma tentativa de equalização dos conhecimentos entre arquiteto e pedreiro num canteiro qualquer, mas sim pela busca de um ponto a partir do qual ambos consigam traçar uma linha comum, ou seja, trabalhar “juntos”. Isso ocorre porque a igualdade

das inteligências vem antes; é pressuposta – não é resultado da convergência, mas sim sua condição. O saber de cada área do conhecimento, por isso, não é próprio para isso; ele é afirmativo das posições atuais, não estilhaça o poder como o *pensar-fazer* experimental, que, este sim, conecta diferentes saberes num processo de criação de relações novas.

O principal, então, é achar o ponto no qual se possa verificar a igualdade para além das segmentaridades: não importa quem é arquiteto, mestre ou pedreiro, o que importa é o que se pode criar no seu encontro por meio de um projeto aberto. O objetivo maior do trabalho, nesses termos, seria criar meios de confirmar a igualdade pela produção do comum, pela produção de uma política prefigurativa de criação do trabalhador coletivo. Esse trabalhar “juntos” não chegará a formar um “nós”, mas aproximará os envolvidos em um ponto a partir do qual se estilham as segmentaridades: seria como um fio rediagramável da realidade presente, no qual nenhuma segmentaridade se vê como plenamente territorializada. Esse seria o fio da meada de uma *diagramática projetual aberta*. Numa diagramática projetual desse tipo, portanto, deve-se partir da produção de algo comum às segmentaridades em algum nível, algo que proporcione cocriação, o que também exige desterritorialização em algum nível⁸⁷.

Agora, pela poética, forma-se outro diagrama dentro desse primeiro, um diagrama feito com as forças sensíveis do coengendramento, como já foi dito. Cada diagrama, por conseguinte, será diferente do outro nesse nível: os fios da *livre-necessidade* (que não existem em condições de normalidade) poderiam ser puxados de qualquer lugar e conectados a qualquer outro (da organização das equipes de trabalho, do almoxarifado ou do depósito de materiais, da função que cumpre o mestre ou o arquiteto, da relação entre dois trabalhadores, ou entre duas equipes, etc.), estendendo-se, talvez, a toda obra⁸⁸.

Essa ideia de começar de qualquer lugar também pode ser retomada a partir de *O mestre ignorante*, de Rancière: iniciar de qualquer lugar e a isso relacionar todo o resto, pois “tudo está em tudo” (RANCIÈRE, 2013). No Ensino Universal do mestre Jacotot, o livro era esse ponto comum a partir do qual se puxavam as linhas de individuação; ele era o ponto de verificação da igualdade das inteligências na alfabetização ou no ensino de uma língua estrangeira. Esse ponto, por isso, parece ter de ser encontrado em cada atividade que se proponha à tarefa do que Rancière chama “emancipação intelectual”. O estudante, por exemplo, poderia autoinstruir-se ao direcionar sua atenção a um assunto qualquer sugerido

⁸⁷ Aqui se deve lembrar o diagrama de tetraavaliência do *agenciamento arquitetural aberto*, que fala dos níveis de abertura do projeto (cf. tópico 12).

⁸⁸ No exemplo que abre o presente capítulo o arquiteto instala um laboratório estrategicamente localizado no canteiro convencional e começa a “puxar” os outros trabalhadores para o pensamento de projeto.

pelo mestre, aprendendo mais e melhor que ele sobre determinado assunto. Nos termos do presente trabalho, seria necessário intuir quais pontos são passíveis desse tipo de desterritorialização – e partir para a sua diagramação, produzindo coletivamente desterritorializações e reterritorializações, ligando estráticas e criando estratégias.

Para a constituição de uma política conectiva de distribuição do tempo-espaço nesses termos, a ideia é que não se parta para o tudo ou nada: deve-se iniciar alguma comunização em algum tempo-espaço delimitado. Assim, caso não seja possível avançar por algum motivo, será possível começar de novo do mesmo lugar, ou de outro, ou de vários consecutivos, a partir de intensidades acumuladas em determinados momentos. Traçando diagramas a partir de possíveis desterritorializações setoriais, a prática de *re-organização* das atividades do canteiro formaria uma micropolítica de distribuição do tempo-espaço com o objetivo de que a técnica seja experimento, prototipia, alegria de criar coletivamente – uma poética como uma política extensível a partir da vida – e não apenas saber fazer acumulado pela experiência e aplicado ao desenvolvimento das distintas prescrições de obra.

É, em algum ponto dessa desterritorialização, por conseguinte, que se poderia começar a aprender algo coletivamente, pois aí se produzem agenciamentos maquínicos (o que se faz coletivamente) e agenciamentos de enunciação (o que se diz coletivamente), que deslizam em direção a desterritorializações mais intensas, em direção a linhas de fuga.

A produção destes pontos comuns também não deve tentar extinguir segmentaridades imediatamente por muitas razões, sendo a maioria delas muito práticas. Uma das principais é que o exercício das livres-necessidades exigirá conexões estráticas e segmentarizações laborais não coercitivas, adaptáveis a cada situação real, que substituirão as segmentaridades autoritárias obsoletas. O que determina seu conteúdo e sua expressão é o movimento do real, a criação local. Nesses casos, deve-se estar atento ao fato de que a criação de segmentaridades não autoritárias não é um exercício de imaginação, mas de criação pelo encontro, em especial pelo fluxo do aprendizado e pela experiência pessoal e coletiva a que se dispõe um grupo em dado momento e em dado agenciamento arquitetural.

Já se pode, então, dar o passo seguinte nesse entendimento: estabelecer protocolos próprios de aprendizado num projeto é um ato de criação singularizante que estratifica outras maneiras de criação da experiência coletiva em um tempo-espaço – o que é muito distinto do simples ato de repasse de conhecimento e verificação de aprendizagem entre segmentaridades (o que Rancière chama de embrutecimento). Novos protocolos devem ser desenvolvidos para experimentar, o que parece ser uma das condições para que se aprenda a

emancipar-se intelectualmente – o que, de novo, é o contrário do embrutecimento. Entrar em um estado de aprendizagem complexa associando diversos componentes maquínicos para *pensar-fazer* parece ser a condição básica para se estabelecer uma política de criação complexa, aqui chamada *diagramática projetual*.

Desse modo, a ação de projeto deve estender-se como um fundo didatizante em qualquer novo agenciamento maquínico da máquina-canteiro. Nesse sentido, as ideias de Jacotot retomadas por Rancière ajudam no propósito de partir de um ponto não determinado de antemão: aprender qualquer coisa (no canteiro ou no desenho) e a isso relacionar todo o resto (transversalizar). De ponto a ponto de um diagrama, um mestre emancipador deve proceder à tríplice questão: “o que vê? o que pensas disso? o que fazes com isso?” (RANCIÈRE, 2013, p. 44). O problema central da didatização é revelar uma inteligência a si mesma pela transversalização – e não simplesmente submetê-la aos enunciados das autoridades do saber. O mestre emancipador de Rancière se torna, portanto, mestre conexonista, pois cabe a ele interrogar e provocar as conexões maquínicas pelo manejo e produção de novas visibilidades e enunciados.

Deve-se notar, nesse sentido, a proximidade dessas concepções com a didática de Paulo Freire, em especial na sua *Pedagogia da autonomia* (FREIRE, 1996), que versa sobre éticas de ensino já utilizadas por arquitetos em projetos que trabalham diretamente com a população de baixa renda e com o tema da habitação popular. Suas noções de ética de aprendizagem são utilizadas como uma espécie de ética projetual⁸⁹. Desde a época dos mutirões paulistas de herança cooperativista e anarquista uruguaia dos anos 1980, essas experiências têm repercussão em muitos lugares do Brasil e seus aprendizados ajudaram a formatar indiretamente um programa federal de financiamento habitacional próprio para “autogestão” (Programa Minha Casa, Minha Vida – Entidades).

A partir da base teórica freireana, arquitetos trabalham tanto o projeto participativo quanto o canteiro de obras como momentos de questionamentos pessoais e coletivos, relacionando as ações de projeto às lutas dos movimentos e, por isso, obtendo reconhecimento das lideranças e da sociedade. Eles, no entanto, como assessorias técnicas “externas” não avançam do método participativo ao projeto aberto, pois consideram que a micropolítica já está dada pelo movimento de moradia, sendo o desenho do território comunitário e da casa uma ação vertical em relação ao movimento, e não como processo

⁸⁹ Sugere-se, como procedimento aproximativo de uma ética arquitetural “emancipatória”, a leitura desse título; trocando, porém, “o educador” por “o arquiteto”: o resultado é surpreendente.

constitutivo do grupo em questão. Assim, pouco avançam para uma revisão das finalidades de se projetar, pois a “estratégia de classe” e a sua relação com a técnica já estão de antemão “resolvidas” pela proximidade do movimento social estratificado.

Retomando Rancière, são muitos os meios possíveis de revelar uma inteligência a si mesma, pois esses meios são agenciados concretamente. Existem muitas portas de entrada para começar a abertura no canteiro, como já foi dito algumas vezes na ocasião em que se falou dos *inputs* (cf. tópico 11), de modo que se pode passar uma vida buscando disparadores aleatoriamente⁹⁰. Pode-se, no entanto, estabelecer alguns parâmetros que balizem se o que acontece realmente está influenciando no engendramento de uma *pragmática projetual*.

Sérgio Ferro, por ter investido parte de sua vida ao ensino em canteiros experimentais, dedicou-se de muitas maneiras a esse tema. Os problemas que se colocou em determinado período parecem ser bastante úteis a esse balizamento, além de as categorias que criou se enquadrarem razoavelmente bem na poética aqui proposta. Sérgio parece ter estabelecido direções iniciais para a elaboração de um plano em que se pode desenvolver uma poética prática sem fechá-la em métodos, segmentaridades ou territorializações preestabelecidas a partir de posições de “fora” e de cima do canteiro de obras.

Quando ajudou a redigir o programa pedagógico científico dos Grandes Ateliês públicos de ensino de arquitetura na França (FERRO, 1994/2006f)⁹¹, colocou-se a problemática da didatização no meio arquitetural: o problema gerador era dar a devida importância à construção no aprendizado da arquitetura ao buscar uma política de vinculação da experiência com a inovação e a crítica.

Quatro questões organizadoras compunham a estrutura pedagógica – eram elas: forma, força, materiais e produção. Cada uma delas constituía um polo didático-experimental autônomo em relação ao outro. Cada uma, além de utilizar o equipamento coletivo dos Grandes Ateliês, deveria possuir equipamento específico adaptado ao seu conteúdo e atenderia desde o ensino elementar até o que seu programa chama de “experiência de ponta” em arquitetura. Sua reunião formava a Comissão Científica e Pedagógica dos Grandes Ateliês, que se colocava à disposição de todas as escolas de arquitetura da Europa.

⁹⁰ Ficando somente na área do projeto, pode-se argumentar que ele é tão complexo que é possível se perder em suas múltiplas dimensões antes mesmo de começar o processo de abertura, basta começarem os problemas de aprovações legais prévias, responsabilidades técnicas, estudos de viabilidade, modos de financiamento, alvarás de construção, seguros, planejamento e instalação do canteiro, relacionamentos conflituosos, etc. – aí já se foi o *timing*.

⁹¹ Os laboratórios *Dessin/Chantier* e *Craterre*, associados a outras instituições, coordenaram o programa científico e pedagógico dos “Grandes Ateliês” públicos para o ensino de arquitetura, engenharia e belas-artes, na Cidade Nova da Isle D’Abeau. O programa estava vinculado ao Ministério da Construção da França.

Esses Ateliês subdividiam a ação de cada polo em Grandes Ateliês Pedagógicos e Grandes Ateliês Experimentais, ambos diferentes de canteiros de obras convencionais. Nos Ateliês Pedagógicos, prevalecia o que se chamava “pedagogia do fazer”: nesses casos, o projeto deveria ser desenvolvido tendo como ferramenta o laboratório ali disponível (o canteiro pedagógico). Nesse laboratório, o estudante deveria experimentar outra realidade, diferente daquela em que estava imerso quando concebeu seu projeto na universidade, avaliando seu trabalho, percebendo suas marcas, pressentindo seus desenvolvimentos, prototipando ou montando-desmontando os protótipos mais comumente usados. Já nos Ateliês Experimentais, o trabalho se organizava em torno da precisão, da exploração de variantes e de testes de risco incompatíveis com a pedagogia ou com as condições habituais de produção. A partir dali, também se estabeleceriam relações com a indústria e com os outros profissionais.

A diferenciação feita por Sérgio e seus companheiros entre o Ateliê Pedagógico e o Experimental é de fundamental importância para delimitar um limiar variável entre o que é didatização e o que é experimentação numa *diagramática projetual*. Essa diferenciação poderia ser estabelecida, respectivamente, entre duas faces: i) de um lado, uma autodidática como modo de procedimento, um “não método metódico”, ou seja, um plano de aprendizado ligado à experimentação, pelo qual a regra seria ligar qualquer saber a qualquer outro; ii) de outro, uma produção de conhecimento aplicável, um saber fazer voltado aos procedimentos “seguros”, isto é, uma estratégia que, apesar de possuir qualidade de ser mais fixa, permanece fixada sobre o fundo rizomático de sua origem.

Por um lado, apesar de essa estratégia ter seu próprio regime de realização (estudos, testes laboratoriais, estabelecimento de protocolos, relatórios técnicos, etc.), ela depende da abertura das conexões rizomáticas para o não dado, ou seja, para não ser mera reprodução do que já foi, mas a associação do que foi ao que pode ser (ou ao que não pode, sob pena de não passar à aplicabilidade produtiva). Isso faz da estratégia algo reconectável, ou, em outras palavras, propício e aberto a atualizações.

Por outro lado, em um canteiro real, assim como no Ateliê Pedagógico, nem todo conhecimento experienciado será seguro. Consequentemente, há que se pensar não somente em termos de resultados técnicos seguros, mas também em sustentar a organização da própria coletivização diferenciante proporcionada pela abertura que se faz no modo de projetar.

Nesse sentido, quando se discutiram os *órgãos* de previsibilidade no tópico 10, viu-se rapidamente que ao se criar um tempo-espaco seguro para a experimentação, sua prática poderia levar a uma duração cada vez mais estendida dos momentos regulados pela livre-necessidade. Isso começaria, então, a acumular memórias singulares de criação em forma de procedimentos, funções, ferramentas, etc., o que já pressuporia um razoável coeficiente de transversalização em grupos de pensadores-fazedores.

Então, como se conectam esses conhecimentos? Como eles se legitimam? Seria necessário, para isso, algum tipo de organização da relação entre criação-aprendizado e técnica replicável, caso contrário a experimentação poderia descarrilar em voluntarismo (cada um faria o que bem entendesse) ou, em outro extremo, pelo viés da coletivização, ela poderia ficar refém de uma soberania paralisante (não experimentaria nada sem o aval de uma reunião ou de uma assembleia soberana).

Seria preciso, então, organizar uma “não ordem”, ou seja, tempos-espacos que se dedicassem às conexões do autoaprendizado aos regimes singularizantes de autogoverno e comunicação. Aí o coeficiente de transversalização precisaria ser elevado junto com o avanço do trabalho de criação de espacos seguros de didatização. Caso contrário, as experiências nascentes e ainda incipientes poderiam ser verticalmente destruídas pelo apelo da estratégia (conhecimento “seguro”) que responde aos interesses do mundo capitalista.

Nesse caso, transversalizar parece, portanto, passar inevitavelmente pela liberação do acesso a materiais e ferramentas, assim como pela criação de novas ferramentas para diferentes aplicações relacionadas a novos materiais, utilizando assessorias de trabalhadores diversos. Também parece passar pela discussão sobre forma, tensão, resistência, segurança, deformação, dimensionamento, etc.; entre muitas outras coisas que requereriam uma intensificação da criação em canteiro.

O que parece mais instigante aí é que a experiência de construir já não seria constituída unicamente pelo fluxo capitalístico, mas estaria feita de saberes em diferenciação: as camadas estratificadas, a partir de determinado momento, também poderiam ser constituídas por repertórios de ativação do aprendizado e do experimento. Esses repertórios, passados à memória, proporcionariam intensidades maiores em menor espaco de tempo, ativando o sentido da experimentação cada vez mais rapidamente. Seria possível falar de uma experiência específica de didatizar-experimentar, através da qual as sucessivas sedimentações de memórias facilitadas pelo mestre ignorante (o que vê? o que pensas disso? o que fazes com isso?) propiciariam a ativação de uma *diagramática projetual* permanente. Assim a

travessia que vai da abertura ao incerto até a experiência (na condição de conhecimento consolidado) pode ser gradativamente mais aberta.

Em tal situação, o *pensar-fazer* poderia ser descrito como um de pendulo: ao se mover para um lado, constitui-se numa didatização permanente, que abre a ação possível tanto no canteiro quanto no desenho a aprender pelo que devém; ao se mover para outro, consolida uma experimentação em saber fazer, que dá segurança e não deixa que a abertura se precipite em uma queda suicida (talvez proporcionando nova abertura). As experiências, mostrando-se apropriadas a uma situação, constituiriam um novo limiar de comunicação entre o que se pode aprender e o que se pode experimentar coletivamente – sendo, portanto, incorporadas ao saber fazer das máquinas-canteiro –, associando-se, assim, a novos modos de previsibilidade e de distribuição do tempo-espaço.

A partir de certo momento, tanto pelo que se vê quanto pelo que se fala em canteiro ou pelo resultado que isso traz à definição dos desenhos subsequentes, pode-se começar a ver mais ou menos claramente que um experimento está resultando em uma diferenciação do mapa de forças, pois está estilhaçando os diagramas de poder que antes o caracterizavam – o que se deve celebrar como uma conquista em direção ao projeto aberto. O problema, então, passa a ser: há avanços em direção às mudanças no modo de fazer projeto de arquitetura? Ou, ao contrário, está-se apenas dando um novo impulso de humanização ao desenho separado? Como separar os fatores mais importantes na criação da didatização-experimentação para que se mude o modo de projetar?

Justamente nesse ponto é que se deve lembrar que há necessidade prévia de compromisso estratégico dos responsáveis técnicos e dos trabalhadores em transversalizar o processo, em formar um corpo de múltiplos segmentos para enfrentar tais problemas complexos. Para desenhar um mapa estratégico, é necessário intervir constantemente em vários territórios diferentes para atualizar os diagramas de forças, com vistas a compor a realidade, a direcioná-la para pontos estratégicos de abertura. Nesse sentido, o grande problema que se coloca é encontrar um limiar em cada caso: o que fazer de outro modo e o que conservar das questões e procedimentos antigos para que simplesmente não se fique paralisado ou se perca a batalha logo no primeiro lance?

O primordial, nesse caso, é a aliança pela transversalização das atividades dos trabalhadores do desenho e do canteiro. Ao envolverem-se num processo de criação de alianças, eles promovem um novo corpo de trabalhadores, um corpo em busca de novas

segmentaridades, de *órgãos* próprios e, logicamente, precisam *des-organizar* seus corpos em uma medida suficiente para que possam *re-organizá-lo*.

15. Desfechos diagramáticos

Três Corpos Re-organizáveis / Quatro questões de singularização / Uma aplicação.

Pra reorganizar, então, é necessário retirar partes ou até *órgãos* inteiros. Numa *diagramática projetual* criada a partir da crítica presente em Sérgio Ferro, é necessário formar três grandes *Corpos Reorganizáveis (CR)* independentes, porém comunicantes (A, B e C), cada um aberto a seu tempo. É importante ter sempre em mente que os desdobramentos dos *CR* na *diagramática projetual* não devem ser tomados como necessários ou sequer como recomendação, mas apenas como referência para pensar uma pragmática que alcance molaridade suficiente para disputar a produção de modo com o canteiro capitalista. Para efeito de compreensão, deve-se pensar que tais *CR* formam uma primeira camada de um diagrama, o que não quer dizer que seja necessariamente a mais externa, pois cada um deles é aberto a conexões a partir de múltiplas cartografias, como ficará claro a partir de agora.

A) *CR (A)*: o problema de projeto

Aqui é onde existem as maiores dificuldades. A constituição do problema de projeto no contexto da poética da economia (*cf.* tópico 6) levou Sérgio Ferro a escrever que “a crítica do modo de produção e das suas relações de produção na construção leva-nos a deixar de lado a destinação da produção” (FERRO, 2003a). Enfim, *por que fazer um projeto?* Tentar responder a essa pergunta pode revelar o poder a que se está submetido, tanto o arquiteto quanto todo o restante da cadeia de comando, em qualquer direção. Portanto, responder às perguntas “o que fazer”, “para quem” e “onde” constitui problemas de formação da *livre-necessidade* de projetar e construir, constituindo o primeiro bloco de uma *poética projetual*. De muitos modos, adquirir condições de falar coletivamente sobre a finalidade de um projeto permite pensar seus rumos e as condições de sua abertura. É fundamental, portanto, manter em mente duas questões nesse primeiro bloco: constituir um plano de estilhaçamento do poder segmentário e estratificado e aprender mover-se na desterritorialização decorrente de ter que

delimitar um problema de projeto, muitas vezes sem formação individual na área requerida – duas tarefas difíceis que precisam ser desenvolvidas nas imediações de uma topografia perigosa.

B) *CR (B)*: o desenho prévio (o arranjo que permite desenhar no canteiro)

Aqui se busca realizar um projeto aberto, o que exige que se posicione o desenho não como representação, símbolo ou expressão de algo alheio ao canteiro, mas como algo útil num delineamento coletivo do processo produtivo. A partir de um desenho que coloque as disposições básicas do objeto, permite-se que o desenho seja apropriado como ferramenta de previsão no contexto de uma visualização completa da extensão do processo produtivo e de suas mudanças – não só antes, portanto, mas em vários níveis, em vários tempos da produção no canteiro. Por isso, o desenho prévio exige de quem toma as decisões um acordo mínimo de abertura à imprevisibilidade: é necessário acordar o que se chama aqui de *previsibilidade distribuída* do projeto (no tempo, no espaço e nas segmentaridades, etc., *cf.* tópico 10), que, a seu tempo, residua (do verbo residuar) os desenhos necessários à construção (*cf.* tópico 8). Em termos de documentação, por conta do processo de criação distribuído no tempo-espaço, seria necessário dar ênfase especial a uma fase de anteprojeto na qual ainda não está tudo definido (algo entre o anteprojeto e o projeto executivo) e, ao fim e em especial, ao *as buildt* (como construído). O desafio maior aqui é organizativo: organizar coletivamente o fluxo do *pensar-fazer* para criar coletivamente e em cada caso; reunir documentações apropriadas; e, por fim, definir os limites onde terminam os problemas em que se cria coletivamente (*cf.* *CR (A)*) e onde começa o espaço de didatização-experimentação nas equipes especializadas ou nos ofícios específicos.

C) *CR (C)*: o canteiro-desenho

Desterritorializações no canteiro de obras são relativamente fáceis de serem produzidas por conta de eventuais transversalizações que podem provocar *re-organizações* decisivas nos rumos de uma ecologia organizacional (*cf.* tópico 13 e 14). No entanto, transversalizações no canteiro que influenciem diretamente o modo de desenhar ainda são bastante raras: as diversas equipes especializadas, apesar de seguirem os desígnios gerais (tendo participado ou não do desenho, que propositalmente permanece inacabado para abrir possibilidades), devem ter condições reais de tomar decisões a partir da sua lógica de operação comum, criada durante a obra ou antes dela. Aqui é onde *a-sume-se*, isto é, é aqui o tempo-espaço em que a transversalização substitui a gestão com papel decisivo na produção do trabalhador coletivo, fato que influenciará decisivamente os outros *CR*. Fala-se aqui,

portanto, em um processo de transversalização do saber fazer na produção do *pensar-fazer*, mas agora com o objetivo da criação de novos diagramas de relação entre os CR. Parte-se, então, de um esquema básico:

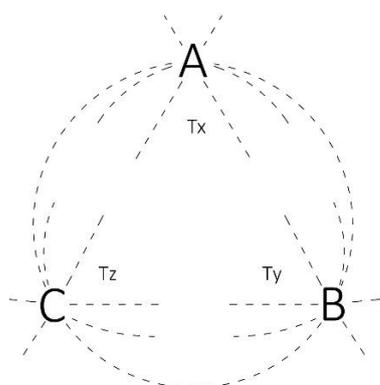


Figura 10: Diagrama de CR independentes/comunicantes (A, B, C) e seus respectivos tempos (Tx, Ty e Tz).

Fonte: produção própria.

Deve-se ter claro que, em princípio, cada um dos CR poderia ser considerado uma ecologia organizacional autônoma, mas fortemente interligada às outras duas: o que se faz em uma vai refletir na outra, não importa a ordem dos acontecimentos. Essa conexão interferirá no modo como se desenvolve a ação individual e coletiva em cada uma delas e nos seus desdobramentos. Para que se encadeie a ação de organização do projeto aberto, portanto, deve-se dedicar especial atenção a essas conexões, nunca deixando de lado a conexão do CR (C) (canteiro-desenho) aos outros, pois disso depende o projeto aberto.

No entanto, seria necessário pensar que a primeira conexão não se dá necessariamente entre os CR, pois isso consistiria em algo como conectar desorganização à desorganização, provocando uma desterritorialização exponencial para a qual não se vê sentido (exceto por uma abertura infinita ao incerto, às vezes não desejável).

Por isso a conexão entre eles poderia acontecer mediada por uma *questão diferenciante*, que trouxesse singularização da ação produtiva de órgãos não coercitivos. As questões iniciais, exatamente por esse motivo, devem tentar colocar a didatização-experimentação no centro de suas preocupações, pois esse é o sentido que produz singularização da ação de construir. Então, por onde começar a aprender/experimentar? Aprender e experimentar o quê? Nesse sentido, seria possível pensar nos quatro polos pedagógico-experimentais descritos na proposição das experiências dos Grandes Ateliês propostos por Sérgio Ferro como questões diferenciantes: a) forma; b) força; c) materiais; d) produção.

a) Forma (a)

Segundo Sérgio Ferro, “o universo das formas tem suas próprias leis e uma eficácia específica” (FERRO, 1994/2006f, p. 225). Apesar disso, tal universo é sobredeterminado por diversos fatores que limitam sua autonomia: a forma cai na parcialidade autoritária quando não se estende ao conjunto de suas finalidades. Retomando o que foi visto no tópico 6, uma construção tem forma (expressão sensível) e conteúdo (expressão virtual) que podem estar mais ou menos dissociados. Numa política organizativa que se orienta pela indissociabilidade entre forma e conteúdo, o modo como a construção é feita está diretamente associado à sua forma, como mostram os experimentos do grupo Arquitetura Nova (casas Boris Fausto e Bernardo Issler) ou do já muitas vezes citado Gaudí. No tópico 7, viu-se também que o trabalhador não deveria se incomodar com irregularidades, dissimetrias, etc., pois a “boa forma” pressupõe autoridade centralizadora da modelagem, para quem a regularidade parece lei objetiva, enquanto seu contrário é erro, defeito, desvio. As linhas tortuosas da relação do conceber com o produzir “cruzam habilidades e competências numerosas, heterogêneas, pouco teorizadas ou, em geral, descartadas do ensino. Eles implicam, através da análise, a compreensão da prática” (*Idem*). A vocação desse polo, portanto, é a restauração das possibilidades expressivas do que Sérgio chama de “correção técnica”, isto é, através da imersão dos momentos de concepção formal nos momentos de realização produtiva – pois a operação de criar formas “não pode dispensar a experiência da efetividade, do vivido” (*Ibid.*) no canteiro de obras.

b) Força (b)

Por um lado, as concepções teóricas de esforços, estruturas, seleção das propriedades consideradas pertinentes à análise físico-química dos materiais, em uma cultura construtiva e sob muitos aspectos, são puxadas para todos os lados simultaneamente (lucro, ambiente natural, entorno, conforto, rapidez, economia, funcionalidade, saúde, ética, etc.), porém, sob o capitalismo, acabam levando a modelos predeterminados de cálculo e previsibilidade por sobreposição de quantidades muito maiores de economia e rapidez (produtividade) do que de todos os outros fatores. Tais modelos, quando associados à história da construção, parecem indispensáveis ao saber fazer de nossa época. Por outro lado, mesmo na hipótese mais favorável dessa injunção, não é possível eliminar a experiência direta e concreta junto do que se pensa, caso contrário ela se torna fonte de tomada de decisão politicamente seletiva e empobrecedora. A representação e a técnica se tornam pouco eficazes quando são tomadas como critérios neutros: a medida disso é a percepção de que as potencialidades do real as superam amplamente. É preciso, então, abrir a técnica ao que Sérgio chama de “lógicas de situações”: a principal vocação desse polo, portanto, seria buscar “a utilização correta dos

materiais segundo suas virtualidades” (*Ibid.*, p. 226) em sentido amplo, olhando a situação pelas lentes tanto da técnica e do cálculo quanto das ecologias ambiental, organizacional, econômica, etc.

c) Material (c)

A memória cultural dos materiais traz marcas das competências dos trabalhadores (*cf.* tópico 7) e, ao mesmo tempo, ultrapassa os arranjos conjunturais entre indivíduos ou equipes de trabalho. Utilizando a definição de Sérgio, pode-se dizer que o material é como uma “síntese de matéria e história condensada da produção” (*Ibid.*, p. 227). Isso quer dizer que é preciso reconhecer, no material, os problemas e as potencialidades que lhe são atribuíveis pela prática do construir. A manipulação dos materiais parece ser o elo entre a experiência (saber fazer) do trabalhador coletivo e a possibilidade de criação no canteiro de obras (*pensar-fazer*) – como foi apresentado no exemplo da introdução do presente Capítulo. A vocação desse polo, então, consiste na criação por meio dos materiais, passando às análises de *força* (tensão, resistência, limites de deformação, coeficiente de segurança, dimensionamento, etc.), geralmente feitas no fim do processo de definição da *forma*. Por isso a criação a partir do material ocupa um lugar privilegiado como questão centralizadora da tomada de decisão em vários aspectos – obviamente se considerada do ponto de vista experimental.

d) Produção (d)

O modo mais seguro de responder à lógica da situação é adaptar o projeto às condições efetivas de produção (meios e forças de produção num contexto de opções ótimas). O caminho, no entanto, não é conhecer o canteiro o bastante para poder prescrever da melhor forma através de algum desenho que presume disciplinarização dos corpos. Se a produção passa pela ação das forças mecânicas e humanas de trabalho, o momento do fazer tem a função de testar a validade das ideias desenhadas – e de redesenhá-las. Desenho e canteiro se determinam mutuamente em medidas diferentes, pois o desenho, na prática, emerge do canteiro como síntese e verificação dos momentos de fazer (forma, força e materiais). Dessa maneira, o canteiro sobredetermina o desenho, de modo que o seu apagamento (a submissão do momento produtivo às ideias prontas) priva a arquitetura de um de seus mais férteis meios de expressão. A vocação desse polo, então, consiste em “facilitar, simultaneamente, a compreensão do fazer no projeto antecipador e a expressão vivificante do trabalho feliz em torno do traçado responsável” (*Ibid.*, p. 228). Ou seja, o problema é o projeto aberto, ou, ainda, a relação canteiro-desenho, que conduz da *livre-necessidade* do canteiro à forma do desenho.

Tais polos pedagógico-experimentais (a, b, c e d) poderiam ser tomados, portanto, como questões que proporcionam singularização de cada um dos CR. Olhando as conexões possíveis, cada um dos quatro polos poderia servir de material de ativação de agenciamentos maquínicos em cada um dos três *Corpos*. Partindo do germe possível em cada um deles, seria possível começar a organizá-los (dar-lhes *órgãos* e diagramá-los) ao relacioná-los com os polos. Estes, por sua vez, mediariam a *organização* em direção a uma didatização-experimentação central, a seguir representada por “i/ii”.

Como de praxe, o processo será puxado para muitos lados e participará de todos os interesses simultaneamente. Para não perder o foco no processo de estabelecimento de *livres-necessidades*, deve-se manter a *didática-experimento* (i/ii) sempre no centro do diagrama. No segundo nível do centro para as periferias, localizam-se os quatro polos (a, b, c e d). Na periferia do diagrama, estão as questões a organizar, os CR (A, B e C, ou seja, as questões que se quer *re-organizar* coletivizando), constituindo, por fim, um fluxo inicial de uma *diagramática projetual*.

Exemplo 1

Desenho prévio (B) + Forma (a) \cong máquina pedagógico-experimental de definição prévia da “forma” em uma construção (o desenho prévio pode ser *didatizado-experimentado* a partir da forma).

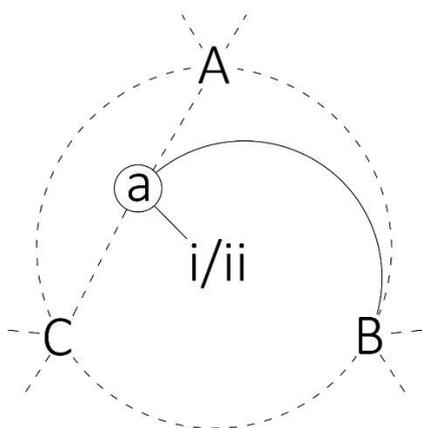


Figura 11: Ag. maquínico de definição da forma.
Fonte: produção própria.

Exemplo 2

Desenho prévio (B) + Força (b) \cong máquina pedagógico-experimental de definição prévia da “força” em uma construção (desenho prévio pode ser *didatizado-experimentado* a partir da força).

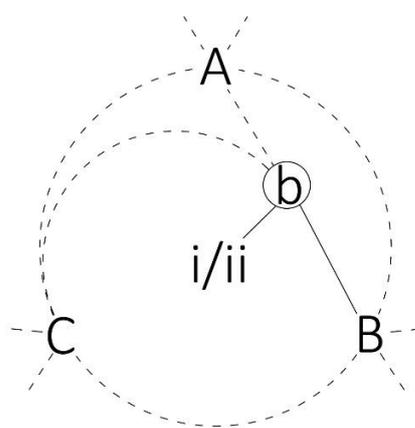


Figura 12 - Ag. maquínico de definição da força.
Fonte: produção própria.

Exemplo 3

Problema (A) + Produção (d) \cong máquina pedagógico-experimental de definição da produção (o problema pode ser *didatizado-experimentado* a partir da produção).

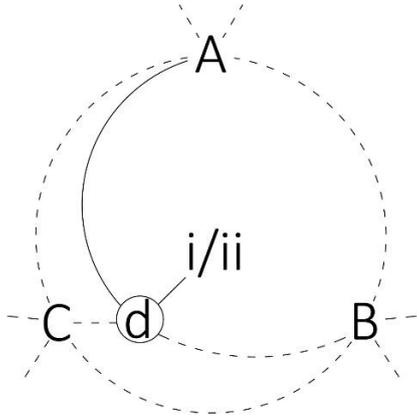


Figura 13 - Ag. maquina de definição da produção.
Fonte: produção própria.

Exemplo 4

Canteiro-desenho (C) + Material (c) \cong máquina pedagógico-experimental de testagem de novos materiais em uma construção iniciada (a relação canteiro-desenho pode ser *didatizada-exp.* a partir do material).

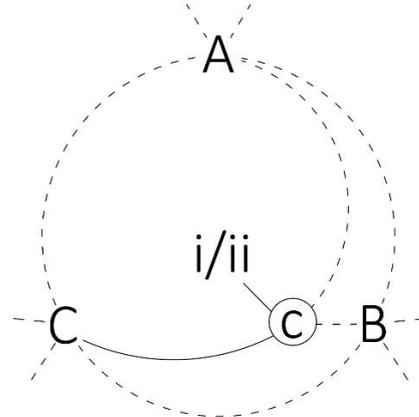


Figura 14 - Ag. maquina de definição do material.
Fonte: produção própria.

Percebe-se, então, que os diagramas dos Exemplos 1 e 2 (*fig. 11 e 12*) são situações comuns no ensino de Arquitetura e Urbanismo, apesar de quase nunca serem desdobrados em canteiros experimentais. Já o diagrama do Exemplo 3 (*fig. 13*), por sua vez, é um diagrama de produção, o que talvez seja a maior preocupação da qual parte o presente trabalho (o que é atribuído, em grande parte, à bibliografia eleita para esta tarefa).

No entanto, o Exemplo 4 (Figura 14) poderia ser utilizado para descrever o exemplo que se utilizou na abertura deste Capítulo V, sobre a preparação do projeto aberto, e que, até aqui, esteve esperando seu desfecho. Naquela crônica, o arquiteto havia instalado um laboratório estrategicamente localizado no canteiro convencional para começar a trazer os outros trabalhadores para perto do pensamento de projeto. Vejamos como isso aconteceu de forma diagramática:

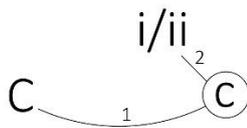


Figura 15 – Ativação do diagrama.
Fonte: produção própria.

O arquiteto utilizou-se do teste de novos materiais (c) para começar a mudar a organização da relação canteiro-desenho (C) de modo diverso do que o de hábito, em direção a uma organização tateante, utilizando-se de uma autodidática sensível para criar experimentos (i/ii) com materiais (c) e suas relações.

- (c) é o ponto inicial, que se abre primeiro para (C) (conexão de n.º 1), depois para i/ii (conexão de n.º 2) –

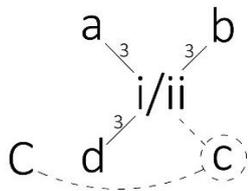


Figura 16 – Ativação didático/experimental.
Fonte: produção própria.

A partir da necessidade de pensar o material (c) de modo didático-experimental (i/ii), colocam-se, cada uma a seu devido tempo, as relações necessárias com a forma (a), com a força (b) e com a produção (d).

- (c) conecta-se a (a), (b) e (d) através de i/ii, pelas conexões de n.º 3 –

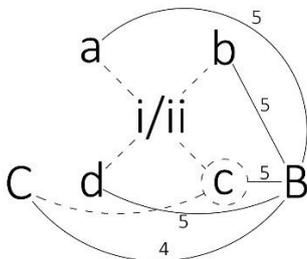


Figura 17 – Reorganização de (B).
Fonte: produção própria.

As mudanças ocorridas na organização canteiro-desenho (C) mudaram o modo como se desenha (agora se desenha no canteiro), alterando o regime do desenho prévio (B). Este agora requisitará os experimentos relativos à forma (a), à força (b), ao material (c) e às condições de produção (d) para redesenhar o que for necessário com vistas a formar um regime de desenho prévio que se ampare em experimentos nos quatro polos (ou em algum deles mais que em outros). Isso implicaria redesenhar mais as relações de produção do que os objetos.

- (C) conecta-se a (B) pela conexão de n.º 4, criando condições para (B) requisitar as conexões com (a), (b), (c) e (d) (de n.º 5) –

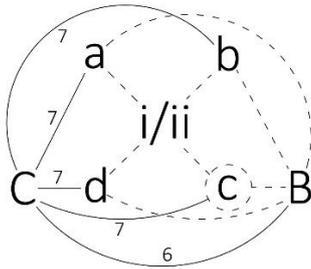


Figura 18 – Reorganização de (C).
Fonte: produção própria.

Tudo também acontece em sentido inverso: as mudanças ocorridas no desenho prévio (B) mudaram o modo como o canteiro-desenho (C) se organiza: agora se requer que a nova relação *a-soma*. Assim é necessário experimentar nos diversos polos com vistas a incorporar as mudanças ocorridas num novo regime canteiro-desenho (C). Isso implicaria redesenhar os objetos a partir das novas relações que se estabelecem.

– (B) conecta-se a (C) pela conexão de n.º 6, criando condições para (C) requisitar as conexões com (a), (b), (c) e (d) (conexões de n.º 7) –

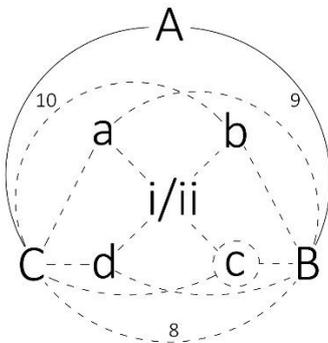


Figura 19 – Reorganização de (A).
Fonte: produção própria.

A ligação anterior entre o desenho prévio (B) e o canteiro-desenho (C) possibilita que as experiências exitosas sejam incorporadas em novos problemas de projeto (A) posteriores. O trabalho da didatização (i/ii) passa à construção coletiva do problema, talvez com um problema de formação de alguns trabalhadores em modos de gestão que incluam produção de conhecimento, sua documentação e disseminação, por exemplo. Nesse processo de incorporação, o desenho prévio (B) informará o problema (A) acerca dos órgãos de previsibilidade orientados à didatização a partir da experimentação de novos materiais (c). O canteiro-desenho (C), por sua vez, passará informações do mesmo tipo, mas do ponto de vista da estratificação do conhecimento em saber e da formação de novas segmentaridades com as quais se trabalha no canteiro.

– (B) conecta-se a (A) pela conexão n.º 9 e (C) conecta-se a (A) pela n.º 10 –

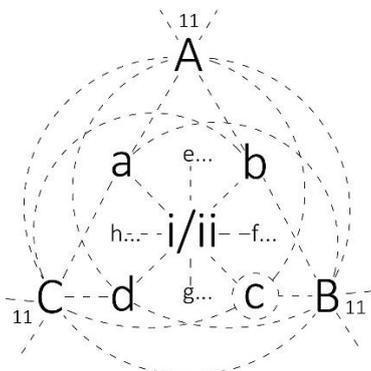


Figura 20 – Panorama conectivo aberto.
Fonte: produção própria.

Num panorama conectivo, deve-se manter a qualidade de abertura (11) dos CR (A, B e C), cujas conexões funcionam como máquinas produtoras de novos modos de *pensar-fazer*, nas quais “tudo está em tudo” (basta começar por algum lugar). Os polos (a, b, c e d), por sua vez, podem se multiplicar (e, f, g, h,...) conforme a necessidade de *organização* para ativar um sistema. O importante é que se utilizem os polos que induzam mudanças no modo de projetar – o fundamental é sempre manter a didatização-experimentação no centro – buscando novos arranjos para cada um dos CR. É pelos CR que vazam linhas de fuga (11) que arrastam todo o sistema, mudando a natureza do processo.

– (A), (B) e (C) se organizam como um sistema aberto de a-b-c-d (e-f-g-h...) / transformam as questões primeiras que moveram a *organização*, movendo todo sistema a partir de 11 –

Num panorama conectivo aberto (*fig. 20*), deve-se ter em mente que tanto a formação quanto a conexão dos *Corpos Reorganizáveis* são exercícios de transversalização difíceis de iniciar. Eles têm uma grande carga de complexidade pela dimensão da tarefa: “a arquitetura é resultado de um trabalho coletivo, uma estrutura com inúmeras possibilidades e onde cada componente determina e é determinado por todos os outros componentes” (FERRO, 1994/2006f, p. 231). Sendo assim, mudanças em algum componente podem ou não provocar mudanças no modo como sua produção acontece. Para orientar as mudanças em direção a um projeto aberto, é preciso estar atento às conexões maquínicas que se podem fazer, tornando o projeto uma oportunidade de organização coletiva que possa agenciar múltiplos fluxos anticapitalísticos para juntá-los ao diagrama projetual, ajudando a prever ações de construção de múltiplas formas e incluindo topografias diversas da vida.

Abrir o projeto, conseqüentemente, não é sinônimo de revolucioná-lo radicalmente de uma só vez, tarefa só possível na ocasião de grandes mudanças na disposição de segmentaridades que hoje organizam a produção manufatureira – momento em que tal revolução, tenha-se claro, não será uma escolha. Abrir o projeto também não é escolher um método mais participativo de desenho aliado a um público-alvo politicamente engajado ou materialmente necessitado para atender com um projeto, embora isso ajude muito às vezes. Abrir o projeto e assumir uma política coletivizante de transversalização para dentro dos esquemas de operação de suas máquinas passa por assumir a lógica do acontecimento, buscando que os procedimentos se singularizem por si. De qualquer modo, em sistemas complexos como a construção, pouco será intencional e muito contingente.

Seu único método, portanto, passa por uma insistência antiautoritária, um método antimétodo de projetar que busque ao máximo evitar engajar-se na prescrição pelo desenho separado ou pela estética da separação. Desse modo, o que funda tal antimétodo é a pesquisa de modos de trazer estrategicamente o poder de decisão para perto de quem faz, sobrepondo as máquinas produtivas do *pensar-fazer* à estratificação do saber fazer e, quem sabe, começando a evadir de práticas de imposição para a produção de indivíduos e coletivizações que decidam pelas próprias *livres-necessidades*.

Considerações finais

O presente trabalho partiu de uma analítica do que Sérgio Ferro chama de “modo de produção arquitetural”, reconhecendo seus *órgãos* e buscando, prudentemente, meios de estilizar seus componentes autoritários por *des-organizações* múltiplas. Por fim, a partir das conexões maquínicas do que se chamou de *Corpos Reorganizáveis*, procurou-se apontar caminhos diagramáticos para uma *re-organização* aberta da relação entre canteiro e desenho. Tal opção pela *re-organização* se fundamenta na pesquisa de caminhos de realização para projetos abertos, cujo plano de consistência inexistia antes da instauração de uma micropolítica que conduza a transformações que, por sua vez, criem novas territorializações, antes impensáveis tanto no canteiro de obras quanto no desenho. Esses caminhos de constituição do projeto aberto estão sintetizados, no presente trabalho, pela noção de *diagramática projetual*. Este trabalho, portanto, visou chamar a atenção para que se olhe o problema, o projeto e o canteiro de obras como três *Corpos* (que aqui se apresentam como *problema*, *desenho prévio* e *canteiro-desenho*), pertencentes a uma mesma ecologia aberta, em que cada mudança em cada um deles reverbera nos outros dois, não importando se eles acontecem ao mesmo tempo ou em tempos diversos ou, ainda, pouco importando por onde se começa.

O sentido de dizer que eles pertencem a uma ecologia aberta é dizer que também afetam e são afetados por mudanças na organização social. O objetivo principal de se visualizar um sistema dessa forma é conseguir responder a eventuais mudanças sociais adaptando-se criativamente. Para além disso, talvez seu objetivo primeiro seja buscar influenciar na organização social a partir da construção e do projeto. Assim se pode falar em uma política prefigurativa: ela tanto pode preparar a adaptação do que já acontece em outros locais, de modo a ser incorporada nesses sistemas, como também os modos organizativos criados nela podem, em algum momento, transbordar para outros tipos de organização comunitária e social. Um exemplo disso são os mutirões autogeridos na produção da habitação popular, tema que aparece muito brevemente no trabalho, pois a ideia aqui não é incentivar a reprodução de qualquer modelo ou método, mas sim proporcionar olhares para reconhecer ou produzir mudanças sociais locais – ou expandi-las – a partir do ofício do projeto.

Tal proposta conceitual surge na esteira de um novo pragmatismo na arquitetura, em que cresce em número a utilização de diagramas com os mais variados objetivos. Em quase todo o campo de estudos da arquitetura, um dos principais problemas detectados é o apagamento do momento efetivo da produção do espaço (o canteiro de obras), que permanece fora do campo de visão em expressiva parte das propostas e estudos (senão em todos, exceto por Sérgio Ferro). Para se chegar a esta diagramática, portanto, foi necessário repassar rapidamente conteúdos que facilitam a compreensão do modo como se produzem os canteiros de obra e os projetos quando presos em um vórtice capitalista, visando criar solidez teórica tanto para explicar a necessidade de seu abandono quanto para melhor entender os pressupostos e axiomas de Sérgio Ferro, autor escolhido para auxiliar nessa tarefa de decifrar a produção.

Passando do diagnóstico e dos axiomas à poética, retoma-se a experiência do grupo Arquitetura Nova, então compreendida no interior de seu contexto histórico. Então, a partir de um panorama da obra de Sérgio Ferro, verifica-se a possibilidade de reconstituição de uma poética potente a partir de alguns de seus textos, utilizando especialmente sua noção de trabalho livre. Inicia-se, assim, a tarefa de reunir um corpo conceitual para uma poética da mão, juntando-se diversos fragmentos. Tal poética consiste numa mudança do lugar de fala: para o arquiteto, a obra passa a acontecer não apenas sobre a terra revolvida e esburacada, mas na sua pele, que também passa a ser revolvida pelos acontecimentos do canteiro de obras. Por isso se torna mais difícil aceitar a violência do comando despótico ou mesmo a exploração do trabalho do operário. O desenho, então, passa a aparecer como um regime de previsibilidade que só tem sentido num contexto de exercício de poder e como ferramenta de sustentação da exploração e do comando.

Então, que ética é possível a partir daí? As respostas a essa questão pouco se aproximam de um método ou de um passo a passo, ou seja, não devem ser respostas prontas ou replicáveis. Neste trabalho, no entanto, se encontra um apanhado de conceitos e de pontos em que se pode focar a atenção para obter respostas locais e situacionais potentes o suficiente para as pesquisas relacionadas às necessidades de mudança no canteiro de obras e no desenho. Por se tratar de um apanhado de conceitos em ensaios que propositalmente pedem conexões, o trabalho é aberto a continuidades quase a partir de qualquer ponto.

O texto, então, tanto para quem escreve quanto para quem lê, antes de consistir numa visão normativa que impõe qualquer ideia de canteiro e de desenho, visa à construção de um plano em que se possa pensar a arquitetura a partir da produção do trabalhador coletivo

através de *livres-necessidades*, ou seja, realizando processos de singularização do fazer. Evadindo-se de modelos e métodos e dedicando-se à constituição desse plano de múltiplos mapas de engendramento dos problemas, podem-se operar outras realidades de produção do espaço. O que se faz aqui, portanto, é procurar caminhos que demonstrem modos de sustentar a constituição de planos de consistência de uma arquitetura rebelde, sempre num contexto de um regime projetual distribuído no tempo-espaço, aqui chamado projeto aberto.

Referências bibliográficas

AMARAL, Cláudio Silveira; GUERINI FILHO, Régis Alberto. Sérgio Ferro e John Ruskin. Crítica ao processo produtivo da arquitetura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 202.04, Vitruvius, mar. 2017. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.202/6487>>. Último acesso: maio/2020.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ARANTES, Pedro Fiori (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Uma falsa crise (1965). In: *Artigas, Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, Sociologia*. 2. ed. Tradução, introdução e organização: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BENOIT, Lelita Oliveira. *Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro*. Crítica Marxista, Campinas, n. 15, p. 140-150. 2002.

BICCA, Paulo. Palestra proferida em 04/09/2006. *III Colóquio de Pesquisas em Habitação*. Transcrito por Felipe Gontijo, revisão e notas de Silke Kapp. Escola de Arquitetura da UFMG, MOM (Morar de Outras Maneiras), 2006.

BUZZAR, Miguel A. *Rodrigo Botero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

CONTIER, Felipe. *Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo*. Trabalho Final de Graduação. São Paulo, FAUUSP, p. 115-126. 2009.

- COUCEIRO, Luiz Alberto. A disparada do burro e a cartilha do feitor: lógicas morais na construção de redes de sociabilidade entre escravos e livres em fazendas do Sudeste, 1860-1888. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 46, n. 1. 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000 (Coleção TRANS).
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos com Parnet*. Rio de Janeiro: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1997). *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995). *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995). *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 (Coleção TRANS).
- FERRO, Sérgio. (2003). Sobre “o canteiro e o desenho”. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006a.
- FERRO, Sérgio. (2003). Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006b.
- FERRO, Sérgio. (2002). O fetichismo na arquitetura. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006c.

- FERRO, Sérgio. (2000). Depoimento a um pesquisador. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006d.
- FERRO, Sérgio. (1996). Questões de método. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006e.
- FERRO, Sérgio. (1994). Programa para polo de ensino, pesquisa e experimentação da construção. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006f.
- FERRO, Sérgio. (1988). Desenho e canteiro na concepção do convento de La Tourette. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006g.
- FERRO, Sérgio. (1986). Reflexões sobre o brutalismo caboclo. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006h.
- FERRO, Sérgio. (1975). O canteiro e o desenho. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006i.
- FERRO, Sérgio. (1972). Reflexões para uma política na arquitetura. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006j.
- FERRO, Sérgio. (1967). Arquitetura Nova. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006k.
- FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo; IMPÉRIO, Flávio. (1965). Arquitetura experimental. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006l.
- FERRO, Sérgio. (1963). Proposta inicial para o debate. In: Pedro Fiori Arantes (org.). *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. São Paulo: Cosac Naif, 2006m.
- FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FERRO, Sérgio. *Futuro-anterior*. (livro-catálogo da exposição realizada no MASP). São Paulo: Nobel, 1989.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- GARCIA, Livia Loureiro. *Flávio Império: desenho de um percurso*. Tesis de maestria. Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAUUSP, 2003.
- GORZ, André. Técnica, técnicos e luta de classe (1974). Em *Crítica da divisão do trabalho / escolhidos e apresentados por André Gorz*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. Tradução: Heinz Dieter Heidemann e Cláudio Roberto Duarte, São Paulo. Cadernos do Labor, n.2 (Laboratório de Geografia Urbana/Departamento de Geografia/Universidade de São Paulo), 1999.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze: figuras do saber*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 2. ed. Brasília: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix. *Schizoanalytic Cartographies*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2013.
- GUIMARÃES, Humberto Pio. *Rodrigo Botero Lefèvre: a construção da utopia*. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da USP, 2006.
- HAMROUI, Éric. Trabalho vivo, subjetividade e cooperação: aspectos filosóficos e institucionais. *Cad. Psicol. Soc. Trab.*, São Paulo, v. 17, n. spe. 1, p. 43-54. 2014.
- HARVEY, David. *Para entender O Capital. Livros II e III*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- HARVEY, David. *Para entender O Capital. Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- HORTON, Zach. The guattarian art of faillure: an ecosophical portrait. In: *Ecosophical Aesthetics: Art, Ethics and Ecology with Guattari*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Tradução: Waltensir Dutra. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief story*. London: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2007.

JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria: por uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006.

KOURY, Ana Paula. Arquitetura nova brasileira. Um debate sobre sistemas construtivos e desenvolvimento nacional. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 188.06, Vitruvius, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5919>>. Último acesso: maio/2020.

KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.

KREUTZ, Lúcio. *Os movimentos de educação popular no Brasil*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Estudos Avançados em Educação, Departamento de Filosofia da Educação, 1979.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz e terra, 2000.

KURZ, Robert. *Últimos combates*. Petrópolis: Vozes, 1997.

KURZ, Robert. *O adeus ao valor de uso*. Publicado em *Neues Deutschland*, 29/05/2004. Tradução: Boaventura Antunes. Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz165.htm>>. Último acesso: maio/2020.

KURZ, Robert. *Razão sangrenta: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e de seus ocidentais*. São Paulo: Ed. Hedra, 2010.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *Metaphilosophie*. Paris: Édition Syllepse, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Tradução: D. Nicholson - Smith Oxford: Basil Blackwell, 1991.

LE GOFF, Jacques. *The birth of Europe*. Tradução: Janet Lloyd. E-book: Blacwell Publishing, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As organizações dualistas existem? In: *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michel. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. In: *Outubro*, n. 1, p. 73-80. 1998.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARICATO, Ermínia. *Habitação e cidade*. São Paulo: Atual Editora, 1997.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. v. I, t. 1. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. v. I, t. 2. São Paulo: Boitempo, 2009.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. v. I, t. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção os Economistas).

MEZZADRA, Sandro. Italy, operaism and post-operaism. In: I. Ness (ed.). *International Encyclopedia of Revolution and Protest*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

MONTANER, J. M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

NUNES, Rodrigo. Liderança distribuída. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 09, p. 10-19. 2016. Disponível em: <<https://piseagrama.org/lideranca-distribuida/>>. Último acesso: maio/2020.

NUNES, Rodrigo. Terra em transe, cinema e política: 45 anos. In: *Prêmio de Ensaísmo Serrote* (livro eletrônico). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média: ensaio de história econômica e social*. Tradução: Carlos Montenegro Miguel. Sintra: Publicações Europa – América, 1989.

POSTONE, Moishe. *Tempo trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RAJCHMAN, John. Um novo pragmatismo? In: *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- ROCHA, Angela Maria. No horizonte do possível. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 075.05, Vitruvius, ago. 2006. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.075/331>>. Último acesso: maio/2020.
- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. In: *A revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004. p. 63-67.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. Ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SADER, Emir. Nós que amávamos tanto O Capital. In: *Praga : Revista de Estudos Marxistas*. Ano: n. 1, p. 55-77, set./dez. 1996.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética / Spinoza*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Nelo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- UHR, Domenico Uhng. Deleuze e a constituição do diagrama de controle. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 30, n. 2, p. 173-179, maio-ago. 2018.
- VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da História: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- VASARI, Giorgio. *The lives of the artists*. Trad. Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. New York: Oxford University Press, 1998.