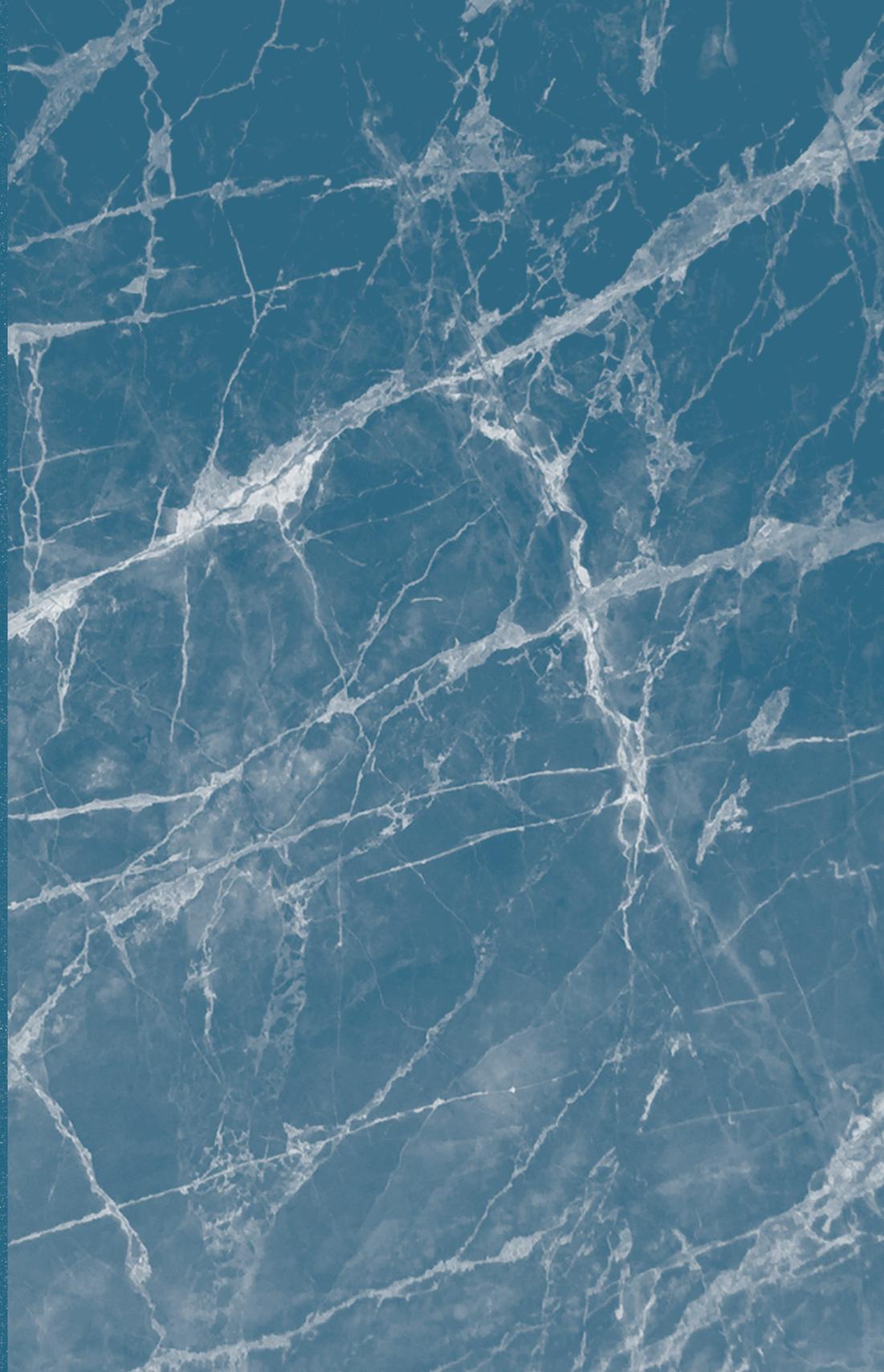




Sérgio Ferro

Construção do desenho clássico

Capa: Detalhe da *Porta del Filarete*, basílica de São Pedro, Vaticano, 1433–1445. O pequeno autorretrato que Filarete insere no friso de base da face interna dessa porta de bronze é a primeira representação de um arquiteto com compassinho. Fotografia: Cosimo Campani.



O selo editorial MOM reúne abordagens críticas e perspectivas de transformação sócio-espacial, mobilizando os campos da arquitetura, do urbanismo, das artes e das ciências humanas e sociais. Ele é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa MOM e integra a Editora da Escola de Arquitetura da UFMG. Esperamos que os livros produzidos sob este selo ofereçam materiais a estudos, práticas, imaginações e experimentos de sociedades e espaços para além da catástrofe atual. Temos mantido a grafia sócio-espacial, com hífen, sempre que se trata de dar relevo à dialética de espaço e sociedade. Em todos os demais casos, ajustamos (citações de) textos em português anteriores ao novo Acordo Ortográfico ou divergentes da grafia brasileira, preservando apenas os títulos com a grafia original. Para referir citações, as notas informam autores, títulos e datas. Isso evita aquelas pedras no caminho da leitura que o sistema autor-data impõe, e facilita a identificação de obras citadas, sem sobrecarregar os rodapés. Referências completas estão reunidas na seção de bibliografia. Nas citações de obras publicadas originalmente em outros idiomas, recorreremos a edições em português sempre que possível. Eventuais alterações no texto de uma tradução publicada são assinaladas por asterisco após a referência na nota, então complementada pela referência da respectiva edição no idioma original. Traduções de trechos de obras não disponíveis em português são de autoria de quem os cita, exceto quando indicado de outra maneira. No corpo do texto, reservamos as aspas duplas às citações e usamos aspas simples quando se trata de relativizar termos ou expressões.

MOM
edições

Construção do desenho clássico

Sérgio Ferro

Construção do desenho clássico

Preâmbulo de Silke Kapp e
João Marcos de Almeida Lopes

Para Ediane, esposa de bodas de ouro.
Para Maurício, Camila, Pedro (*in memoriam*),
Maria e Francisco, filhos mais que queridos.

Preâmbulo 11

Introdução 21

Gótico 35

Cooperação simples desenvolvida | Predomínio da comunicação oral | Prenúncios do arquiteto | Proto-arquitetos | Canteiro submetido | Imagem e figura | Encrespamento gótico | Economia e ascensão do projeto | Entrada pelo nicho | Disciplinamento dos iletrados | Parerga

Oposição 109

Clássico 121

Quiasmo | Brunelleschi e a manufatura | Imagem | Complementos do desenho | Redução do valor do trabalho | Perspectiva central | Distância, refinamento, maneirismo | Sgraffito | Vingança do capital | Verdade das ordens | Dualidade do clássico | Alastramento | Trabalho e artes | Luta de classes | Esquizofrenia | Esquema de manufatura | Acumulação primitiva contínua | Volta do denegado | Compulsão à ordem | Opacidade do branco | Insistência | Saber substitutivo | Lapsos de Palladio e Michelangelo | Contra a leitura de Caye | Trait de coupe | Adendo

Contradição 233

Restos 245

França versus Itália | Inconsistências | Arquiteto modelo | Classicismo do barroco | Borromini | Céus | Gênios | Teimosia

Bibliografia 271

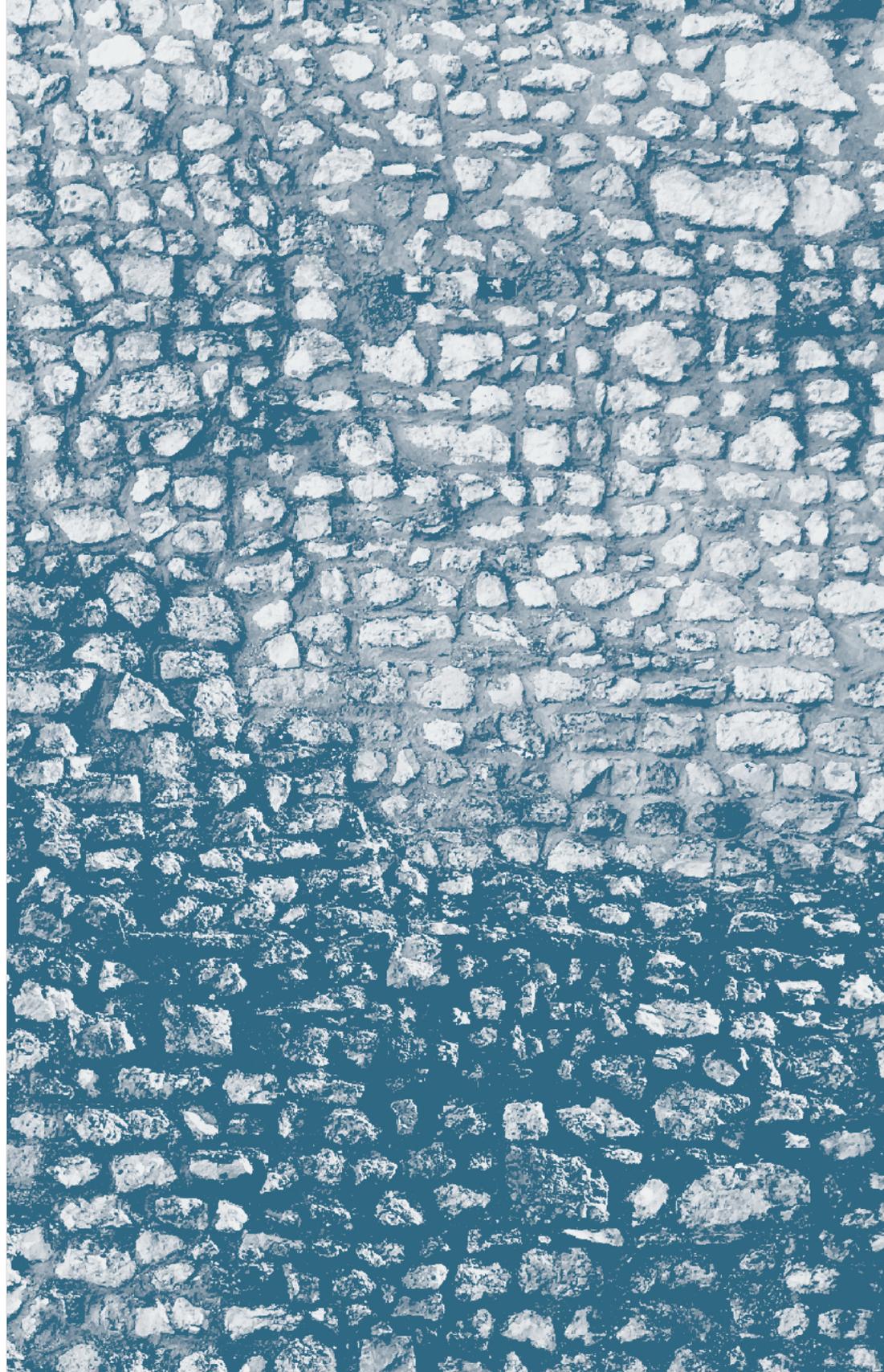
Agradecimentos

A Silke Kapp, perfeita e incansável editora no sentido nobre deste termo, a quem este livro deve muito.

A Katie Lloyd Thomas e João Marcos Lopes, responsáveis pela pesquisa *Translating Ferro/ Transforming Knowledges*.

A Ana Paula Koury, Felipe Contier e Pedro Arantes, meus apoiantes da primeira hora, quase filhos.

À FINEP, que possibilitou esta publicação no âmbito da Rede de Moradia e Tecnologia Social.





Preâmbulo

A obra teórica de Sérgio Ferro tem sido fundamental para as discussões críticas na arquitetura — e para além dela. Parte dessa obra, incluindo o clássico *O canteiro e o desenho*,¹ está em processo de tradução e publicação em inglês, no âmbito de uma rede internacional de pesquisa que deverá consolidar o campo dos *Production Studies* ou *Estudos de Produção*.² Ainda quando, junto com Katie Lloyd Thomas, montávamos esse projeto, Ferro nos encaminhou a versão preliminar do que veio a se tornar *Construção do desenho clássico*. Por mais de dois anos, discutimos com ele os conteúdos, revimos a estrutura, ajudamos nos ajustes de detalhes e cotejamos suas referências bibliográficas, sobretudo francesas, com versões publicadas em português. Foi um diálogo intenso e sempre animador, estímulo de *anima*, como o são as teorias verdadeiramente críticas: à diferença da resignada lamúria sobre o estado do mundo, propõem explicações e, assim, são capazes de inspirar e alimentar ações transformadoras.

Construção do desenho clássico retoma, aprofunda e expande uma perspectiva histórica cuja base está na abordagem a que Ferro deu início

- 1 Em 1976, o texto foi publicado em duas partes, na revista de filosofia *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, da Editora Brasiliense (que contava com o professor Bento Prado Júnior no conselho editorial), sob os títulos “A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria” e “O desenho”. A primeira edição completa foi publicada pela Projeto Editores Associados, em 1979, sob o título *O canteiro e o desenho* (cf. FERRO, *Arquitetura e trabalho livre*, p. 105, nota de apresentação).
- 2 O projeto *Translating Ferro/ Transforming Knowledges of Architecture, Design and Labour for the New Field of Production Studies* (TF/TK), sob coordenação geral de Katie Lloyd Thomas e João Marcos Lopes, com financiamento do AHRC e da FAPESP, teve início em outubro de 2020, mas foi precedido por uma longa preparação. A ideia de traduzir e difundir a obra de Sérgio Ferro em língua inglesa remonta à conferência *Construction History*, em 2012. Os contatos ali feitos levaram à participação de Ferro na conferência *Industries of Architecture*, na Newcastle University, em 2014. Embora, por problemas de saúde, Ferro tenha comparecido apenas ‘virtualmente’ (a palestra que havia preparado acabou sendo lida por Katie Lloyd Thomas), seu impacto foi suficiente para dar início às inúmeras articulações acadêmicas transnacionais que, finalmente, resultaram no TF/TK.

em colaboração com os amigos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, ainda nos anos 1960. Ela não parte de formas, significados, efeitos, usos e apreciações da arquitetura, mas da *produção* e, mais precisamente, da produção da arquitetura *sob* e *para* o capital. O argumento já bastante conhecido, que Ferro vem ampliando e detalhando nas últimas cinco décadas, deriva da crítica marxiana da economia política: a arquitetura não constitui uma realidade transcendente, de formulação puramente teórica, dona de um campo disciplinar próprio e de *episteme* autônoma, mas faz parte do universo da (re)produção material da sociedade. O canteiro de obras é seu principal momento produtivo. Nas sociedades capitalistas predominam canteiros na forma da *manufatura*, tal como Marx define esse termo: técnicas artesanais (nenhuma máquina assume e domina as operações propriamente ditas), organizadas segundo a hierarquia, a divisão de tarefas e o comando heterônomo peculiares à produção capitalista, cuja lógica se manifesta mais autenticamente na indústria mecanizada e automatizada.³ O chamado período manufatureiro foi a escola em que o capital aprendeu a subsumir o trabalho, e, no caso específico da manufatura arquitetônica, o desenho separado da produção material foi o instrumento para impor essa organização heterônoma. Mas há mais. Setores de produção manufatureira são indispensáveis também ao capitalismo industrializado porque a produção perde capacidade de valorização do valor à mesma medida que substitui por máquinas a única fonte desse valor: o trabalho humano. Pelo fenômeno que Marx denomina “equalização da taxa geral de lucro”,⁴ a manufatura da construção fornece ao conjunto da economia boa parte da massa de mais-valor de que ele precisa para não colapsar. Justamente por operar com muito trabalho e pouco maquinário, a construção é como uma máquina de produção de mais-valor: um eficiente mecanismo de extração da diferença entre o valor que os trabalhadores recebem na forma de salários e o valor que a força de trabalho produz. O fato de, ainda hoje e em todo o mundo, a construção ter permanecido manufatura, ‘absorvendo’ mão de obra mal remunerada e dita pouco qualificada, se deve a razões exmanentes, não a razões técnicas

3 Cf. MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, pp. 411–444 (cap. 12, Divisão do trabalho e manufatura).

4 Cf. MARX, *O capital*, v. III, [1894] 2017, pp. 207–234 (cap. 10, Equalização da taxa geral de lucro por meio da concorrência). As traduções mais antigas vertem *Ausgleichung* por *perequação*, não equalização.

ou imanentes. Se ela se industrializasse de fato, a massa de mais-valor no conjunto da produção cairia, fazendo cair a taxa média de lucro.⁵

Quando se admite esse peso da construção para o processo global do capital, parece claro que o curso histórico da arquitetura na Idade Moderna (que inclui o desenho separado e seus discursos de legitimação) é essencialmente determinado pela lógica da mercadoria, por coerções, embates e lutas de classe, por técnicas de dominação ou, enfim, pelas relações de produção e propriedade a que a construção está submetida. No entanto, essa determinação externa e as realidades produtivas que ela condiciona se esvanecem na ‘obra de arquitetura’ acabada. Acomete-a o feitiço de toda mercadoria: “ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho [...] à margem dos produtores”.⁶ A pergunta é como desvelar o que está por trás desse feitiço e como reescrever a própria história da arquitetura nessa perspectiva.

Construção do desenho clássico ensaia e ensina possíveis caminhos para isso, um *método* de investigação da arquitetura que dá conta desses nexos e que, em textos anteriores sobre o mesmo campo temático e histórico, está apenas indicado.⁷ Ele começa pelo escrutínio da “matéria”, o que inclui tanto os eventos empíricos como os discursos que os acompanham. Marx dissecou a sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, a teoria que essa sociedade formulou para explicar e legitimar a si mesma (a economia política clássica). Ferro dissecou obras arquitetônicas remanescentes e, ao mesmo tempo, as teorias e historiografias formuladas para explicá-las. Lançando mão de fontes bibliográficas que vão da própria arquitetura à história social e à filosofia, da antropologia à ciência política, da arte à técnica, ele detecta incongruências que fomos treinados a ignorar, mas que se tornam óbvias quando alguém as aponta. A teoria crítica que desnaturaliza as narrativas habituais

5 Para ilustrar esse processo de transferência num contexto atual, cf. SHIMBO, *Habitação social de mercado: a confluência entre Estado, empresas construtoras e capital financeiro*, 2012. Shimbo mostra como a organização da produção nos canteiros de obras habitacionais sustentam processos de financeirização pela transferência de valor na forma de fabulosas negociações no mercado de capitais e carteiras imobiliárias — tudo isso sob as graças do programa público de provisão habitacional, Minha Casa Minha Vida.

6 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 147.

7 Cf. FERRO, Sobre ‘O canteiro e o desenho’, [2003] 2006; *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*, 2010.

aguça os olhos. Ela faz aparecer “o cerne racional dentro do invólucro místico” que reveste, também, a nossa arquitetura.⁸

O recorte histórico e geográfico de *Construção do desenho clássico* é limitado e vem sem nenhuma pretensão de exame exaustivo: do chamado gótico primitivo até o século XVIII, restrito a algumas regiões da França e da Itália. Porém, da mesma maneira que a produção capitalista teve um nascedouro relativamente circunscrito e depois abocanhou o globo, o desenho clássico que Ferro investiga deu a volta ao mundo. Não se trata apenas daquele repertório formal de ordens e ornamentos que (erroneamente) identificamos com a Antiguidade e com Vitruvius. Trata-se do modo de produção da arquitetura que esse repertório consolida. *Construção do desenho clássico* é a teoria da gênese do desenho clássico e a teoria do canteiro de obras sob o desenho clássico.

Pois bem, a história factual permite referir eventos no tempo e no espaço, e fazer análises aprofundadas para além das manifestações aparentes. Contudo, o que articularia os eventos de que temos algum registro? Como encontrar nexos entre os fatos, se suas manifestações pertencem ao reino das aparências? A chave que Ferro mobiliza aqui é a dialética de Hegel. Evidentemente, tal apropriação não implica o retorno a uma posição idealista em detrimento da inversão materialista dessa dialética: como diz o próprio Marx, a “mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel não impede em absoluto que ele tenha sido o primeiro a expor, de modo amplo e consciente, suas formas gerais de movimento”.⁹ *Construção do desenho clássico* decifra, pela persecução de seus meios de representação e especificação, a trajetória da arquitetura sob o capital como movimento dialético da *diferença* à *oposição* e da *oposição* à *contradição*.

Para indicar o que isso significa, cabe lembrar como Hegel expôs seu método dialético pela primeira vez, em 1801, numa cruzada contra o alinhamento da filosofia ao senso comum e às ciências particulares, isto é, contra a regência do entendimento (*Verstand*), que reduz tudo aos princípios da identidade e da não contradição, e que, nas palavras de Marcuse, compreende “o mundo como um sistema fixo de coisas isoladas e oposições insolúveis”.¹⁰ Marcuse enfatiza que essa batalha

8 MARX, *O capital*, v. I, 2017, p. 91 (Posfácio da segunda edição [1873]).

9 Ibidem, p. 91.

10 MARCUSE, *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*, [1941] 2004, p. 51; cf. HEGEL, *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*, [1801] 2003.

filosófica de Hegel não era algo descolado da sociedade histórica na qual ele escrevia e à qual se dirigia, poucos anos depois da Revolução Francesa. “Hegel associa as origens e o alcance deste tipo de pensamento às origens e à predominância de determinadas relações na vida humana. Os antagonismos da ‘reflexão isolada’ expressam antagonismos reais”.¹¹ A razão (*Vernunft*), que Hegel concebe como pensamento especulativo ou dialético, tem a tarefa de desmanchar e superar as oposições enrijecidas e seu correlato prático, a resignação à aparente autoridade dos fatos.

O pensamento especulativo compara a forma aparente ou dada das coisas às potencialidades dessas mesmas coisas, e distingue, assim, sua essência do seu estado acidental de existência. Tal resultado não é atingido por algum processo de intuição mística, mas por um método de conhecimento conceitual que *examina o processo pelo qual cada forma veio a ser o que ela é* [grifo nosso]. O pensamento especulativo procura conceber ‘o mundo real e intelectual’ não como uma totalidade de relações fixas e estáveis, mas ‘como um devir, e [procura conceber] seu Ser como um produto e um produzir’.¹²

É nesse sentido que Ferro decifra a história da separação entre projeto e construção nas cidades da Europa Central entre os séculos IX e XI. Ele investiga a relação entre a chamada acumulação primitiva e a construção de catedrais e muralhas, bem como o surgimento dos mediadores que, paulatinamente, apartaram a concepção da execução material, confeccionando moldes e maquetes, negociando com patronos, formulando contratos, sentando-se à mesa com os nobres, transmitindo ordens aos mestres de ofício e cultivando o desenho como algo de direito próprio. Evidencia-se, assim, o movimento peculiar à arquitetura do capitalismo em formação, que deu origem às categorias que agora tendemos a desistoricizar, como se qualquer arquitetura fosse, naturalmente, fruto de uma concepção (desenho) criada por um especialista (arquiteto) para ser posteriormente executada (canteiro). Ele mostra o quanto as leituras da história que tomam a moderna divisão do trabalho arquitetônico por divisão inerente à coisa em si mesma são cegas ao que se passou ali: “Frasas como ‘o arquiteto sai do canteiro

11 MARCUSE, *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*, [1941] 2004, p. 50.

12 Ibidem, p. 51; para a citação interna, cf. HEGEL, *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*, [1801] 2003.

levando consigo o desenho' pressupõem, já constituídos, os conceitos de arquiteto, desenho e mesmo canteiro, quando na verdade os três dependem dessa saída para adquirirem sentidos próximos dos atuais".¹³ Eis a interdependência que leva à *contradição* entre desenho e canteiro. *Contradição*, não mera *diferença* nem mera *oposição*.¹⁴ Termos diferentes apenas diferem, sem nenhum nexos necessário: um não é outro; maçã não é banana. A mera diferença entre canteiro e desenho seria, por estranho que possa soar, indiferença. Termos *opostos* são mais que diferentes porque se definem um pelo outro, têm o nexos da negação determinada: noite é noite porque não é dia. No entanto, se a oposição esgotasse as relações entre canteiro e desenho, seriam apenas mutuamente excludentes, paralisados na história. Já termos *contraditórios* se digladiam incessantemente, e isso os torna contraditórios também em si mesmos. O desenho que se separa do canteiro e passa a pretender autonomia, como se fosse determinado apenas por princípios além e acima da ordem material da produção, continua sendo projeto, antecipação de uma construção futura. Ao mesmo tempo que nega o canteiro, precisa reafirmá-lo para a sua autojustificação. Então, ele "passa a operar com um canteiro mental", um "canteiro imaginário" em que "não há indicação de material ou técnica produtiva; as mesmas formas encarnam-se em materiais quaisquer".¹⁵ O desenho tornou-se *dever* (deve vir a ser coisa construída) daquilo que nega e combate. Ele é contraditório.

A teoria da arquitetura proposta por Ferro não opõe canteiro e desenho. E talvez a explicitação de sua dialética, no presente livro, sirva para desmanchar o entendimento (no sentido coloquial e no de Hegel) que tem prevalecido nas leituras superficiais dessa teoria e que já deu origem a muitos equívocos. Diz-se — tomando por pressuposto a identidade entre arquitetura e desenho — que Ferro nega a arquitetura, que ele 'não gosta de arquitetura' ou, ainda mais grosseiramente, que ele 'não gosta de desenho'. Nada disso é verdade. A oposição de desenho e canteiro é momentânea, fruto do senso comum. A razão dialética de que Ferro se apropria não estaciona na oposição. Marcuse, mais uma vez, ajuda a compreender essa matriz hegeliana:

13 Aqui, p. 42.

14 Cf. HEGEL, *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*, [1813] 2017.

15 Aqui, pp. 239, 187.

Enquanto o senso comum e o entendimento percebiam entidades isoladas, em oposição umas às outras, a razão descobre a 'identidade dos opostos'. Ela não gera tal identidade por um processo de conexão e combinação dos opostos, e sim transformando-os de tal maneira que deixam de existir como opostos, embora seu conteúdo seja preservado num modo de ser [Seinsweise] mais elevado e mais 'real'.¹⁶

A última parte do movimento da razão hegeliana que Marcuse descreve acima indica a reconciliação dos opostos num modo de ser mais *real*, isto é, mais condizente com suas potencialidades. Uma concepção teórica de reconciliação — sobretudo nos moldes apoteóticos de Hegel — seria hipocrisia na sociedade existente, a que cabe antes a *Dialética negativa* de Adorno. Para Ferro, a perspectiva de reconciliação persiste sim, mas é como pedra de toque do exame radical de teorias e práticas, próprias e alheias. Trata-se de perguntar se elas reificam as condições atuais e suas narrativas de legitimação ou se abrem brechas para ao menos vislumbrar a possibilidade da arquitetura como processo e produto de trabalho livre numa sociedade livre.

Há, nessa abordagem, uma maneira de repensar a investigação dos objetos, das práticas e das histórias da arquitetura bem pouco empreendida. É preciso buscar nos fatos não meras diferenças ou oposições evidentes, mas contradições. É preciso substituir a "reflexão isolada" do entendimento pelo "pensamento dialético" da razão. É preciso entender como se dá a transformação dos opostos, em vez de encalhar nos dualismos. Investigações assim, sejam históricas, teóricas, práticas ou, melhor, tudo isso articulado, assumiriam o peso e a presença da *produção* da arquitetura na sociedade, em vez de concentrar-se apenas na sua recepção ou de tentar legitimar, a todo custo, uma autonomia do desenho em relação ao resto do mundo. Como diz Adrián Gorelik:

Poucas disciplinas têm maior impacto nas transformações da cultura, da vida social e econômica que a arquitetura. E, no entanto, as versões mais habituais de sua crítica e sua historiografia têm se empenhado em fazer dela um universo ensimesmado, esotérico, perdendo toda relação complexa com o mundo.¹⁷

16 MARCUSE, *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*, [1941] 2004, pp. 52–53; * *Vernunft und Revolution: Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie*, [1941] 2004, pp. 52–53.

17 GORELIK, Apresentação, *Warchavchik: fraturas da vanguarda*, 2011, p. 21.

Os modos como Ferro lida com seus temas nos ensinam a olhar, justamente, para onde ninguém está olhando — sem perder de vista o núcleo e a referência entocados no próprio corpo do conteúdo investigado. Ainda conforme Gorelik, a “arquitetura precisa desse olhar estrábico para ser entendida cabalmente”: um olho em si mesma e o outro nos “diversos contextos em que a arquitetura se intersecta e vai ganhando inteligibilidade”.¹⁸

Silke Kapp e João Marcos de Almeida Lopes



18 Ibidem, p. 23.



Introdução

E, como a habilidade artesanal permanece a base da manufatura e o mecanismo global que nela funciona não possui qualquer esqueleto objetivo independente dos próprios trabalhadores, o capital trava uma luta constante com a insubordinação deles. [...] A queixa sobre a falta de disciplina dos trabalhadores atravessa então todo o período da manufatura [...].

Karl Marx¹

[...] não existe outra maneira, para quem reconheça a necessidade de uma obra de clarificação radical, senão assumir uma atitude desmistificadora, ultrapassando o que a arquitetura *mostra*, para sondar sobretudo o que ela *oculta*.

Manfredo Tafuri²

O presente texto iniciou-se por alguns parágrafos de *O canteiro e o desenho* (1976). Retomei seu desenvolvimento em pesquisas do Laboratório Dessin/Chantier da École d'Architecture de Grenoble, cujos resultados foram em parte incorporados à edição francesa daquele livro (*Dessin/Chantier*, 2005), assim como ao capítulo “Sobre ‘O canteiro e o desenho’” de *Arquitetura e trabalho livre* (2006). Entre 2015 e 2020, ampliei e modifiquei substancialmente tais versões anteriores. Meu empenho nessa trajetória tem consistido em detectar, nos projetos (quando há) e nas edificações, os sintomas de conflito entre a forma dada à arquitetura pelos agentes do poder e a técnica construtiva existente, ou, em termos mais genéricos, entre a ideia externa imposta à construção e a situação real da produção. Trata-se de verificar as condições em que se trava a luta de classes na história da construção.

Não me caberá, no nível de generalidade em que traço hipóteses sobre a construção do desenho clássico, entrar em detalhes da história

1 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 442.

2 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, p. 220.

dos canteiros de obra, aliás, nem tenho competência para isso. Basta saber que, durante todo o período que chamo *clássico*, mais ou menos do começo do século XV ao fim do século XIX, predomina na construção a forma manufatureira tradicional de produção. Marx diz que “o período propriamente manufatureiro [...] estende-se da metade do século XVI até o último terço do século XVIII”.³ A introdução da forma manufatureira de produção na construção, entretanto, é precoce, precedida somente pela sua introdução na fabricação de tecidos. E essa forma, ainda que bastante alterada, continua caracterizando a construção até hoje.

Forma manufatureira de produção significa essencialmente que: (a) o capital concentra quase todos os meios de produção; (b) o capital compra a força de trabalho por salários; (c) a subordinação do trabalho é somente formal; e (d) há acentuada divisão do trabalho. O ‘quase’ do item *a* é importantíssimo. Na subordinação somente formal, saber e saber-fazer construtivos permanecem nas mãos dos trabalhadores. Até o fim do século XIX, isto é, até o modernismo, o capital não consegue absorver esses meios subjetivos de produção. Eis o que permite ao corpo produtivo exercer o “monopólio ou *tric*”,⁴ isto é, utilizar esses trunfos como arma de defesa contra a pressão do capital. Essa é a fraqueza da subordinação ‘somente’ formal, do ponto de vista dos patrões: ela nunca é total. A insuficiência limita sua capacidade de resistência contra greves e contestações, frequentes e dificilmente contornáveis. A luta de classes na construção durante todo o classicismo raramente se acalma. Por isso, ele se caracteriza pela constante contradição entre o desenho, feito exclusividade e arma do capital, e o canteiro, controlado em grande parte pelo saber e saber-fazer operários, apesar de sua mutilação e degradação provocadas pela acentuada divisão do trabalho.

Quando comecei a escrever sobre nossa (de Rodrigo Lefèvre, Flávio Império e minha) experiência da Arquitetura Nova, não dispunha de ideário apropriado ao que se apresentava a nós. A crítica elitista de arquitetura ocupava-se somente do projeto ou da obra pronta — um absurdo para quem pretendia, como eu, alinhar uma crítica marxista da arquitetura. A mediação entre esses dois extremos, os trabalhadores e o canteiro, ou não interessava a ninguém, ou era abandonada aos compêndios técnicos, supostamente neutros e objetivos; entre eles os aterradores tratados de organização científica do trabalho. Para

3 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 411.

4 LEFRANC, *Histoire du travail et des travailleurs*, [1957] 1975, p. 198.

criticar nossa arquitetura do ponto de vista do canteiro, dispunha de Marx — isto é, do que havia sido publicado até então — e quase nada mais. Nos anos 1960, começaram a surgir alguns textos sobre crítica da divisão do trabalho e perspectivas autogestionárias, que me ajudaram bastante. Mesmo assim, minha caixa de ferramentas continha e contém ainda empréstimos bastante heterogêneos, às vezes de origem distante da arquitetura, como é o caso de Hegel.

Tentarei seguir o desenvolvimento da contradição de desenho e canteiro, para a qual não há, até hoje *Aufhebung*, supressão, no sentido de um final feliz. Parto da diferenciação entre desenho e canteiro, ainda inseparáveis no românico e no primeiro gótico. Acompanharei depois a passagem da diversidade em oposição, no período dito gótico ‘clássico’, e o salto da oposição à contradição, com a intervenção de Brunelleschi, o santo padroeiro de todos nós, arquitetos liberais.

Após o declínio das tradições construtivas da Antiguidade ao longo do primeiro milênio de nossa era, a emergência das funções de arquiteto na Europa, a partir do século XIII, é indissociável do desenvolvimento das novas formas de representação gráfica da arquitetura. O desenho permite ao mestre de obras fixar, de maneira sintética, os dados formais e estruturais que definem uma construção, num suporte conveniente e sólido, como o pergaminho e depois o papel. Como ferramenta de elaboração do projeto e meio de comunicação com o empreendedor e os operários encarregados da construção, o desenho permitiu, desde o período gótico, a dissociação entre concepção e execução das obras, o que constitui a base da definição moderna de arquiteto.⁵

No entanto, as correspondências nunca são lineares e diretas como as descrições sumárias sugerem. As cesuras que convencionalmente ordenam a história da arquitetura a partir do fim da Idade Média não convêm a análises que se concentram nas relações de produção no canteiro de obras, pois sua evolução não coincide com a evolução dos chamados estilos arquitetônicos. O termo *gótico*, por exemplo, enquadra, como um único todo, duas etapas bastante distintas para as pesquisas interessadas em questões de produção. Na primeira predominam ainda relações de produção do tipo da cooperação simples, características do período românico, nas quais pode haver divisão do trabalho ad hoc, mutável a

5 COJANNOT & GADY, *Dessiner pour bâtir*, 2017, p. 143.

todo momento. Na segunda etapa, ao contrário, surgem sinais evidentes de início de organização manufatureira imposta pelo capital, com divisão acentuada e permanente do trabalho. Essas diferenças são cruciais e têm efeitos quase opostos. A plástica do gótico dito ‘escolástico’ constitui a primeira versão realmente eficaz da cunha dissociativa que afasta desenho e canteiro. Nela se inicia a decomposição da cooperação simples e o longo período de transição que conduzirá à formação da manufatura a partir do século XV. Logo ela se mostrará insuficiente e será substituída pela importação do ‘antigo’ classicismo, que encarna a segunda forma assumida pela cunha separadora, mais intrincada com a manufatura e mais próxima da “definição moderna de arquiteto” (na expressão de Cojannot e Gady).

Nem o gótico escolástico, nem o classicismo, em si e por si, explicam ou manifestam suficientemente o que encobrem. Mostram uma coesão formal incomum nos últimos séculos da Idade Média, mas não mostram a simultânea decomposição do corpo produtivo tradicional nem as correlatas alterações nas relações de produção, como o endurecimento da relação salarial ou o confronto crescente entre empregadores e trabalhadores. Somente a hipóstase da aparência totalizante denuncia a discórdia interna. “As potências intelectuais da produção, ampliando sua escala por um lado, desaparecem por muitos outros lados. O que os trabalhadores parciais perdem concentra-se defronte a eles no capital”.⁶ A decomposição do corpo produtivo é correlata à forma globalizante, ambas impostas pelo capital.

Estudos tradicionais não registram com pertinência a profundidade e a natureza dessa transição. Ela pode ser notada, mas é atribuída a causas secundárias, pouco importantes no nível do fundamento. O olhar dos historiadores permanece apegado aos sinais exteriores, plásticos, tomando-os por manifestações estilísticas desligadas da transformação na divisão do trabalho; ele segue pistas que não são significativas para as mudanças, discretas e vagarosas, no âmbito da produção. Assim, pesquisas que adotam a ordenação usual do material histórico tendem a confirmá-la acriticamente. Distinções estilísticas totalizantes, como *gótico escolástico* e *classicismo*, partem de obras prontas, enquanto o tema em pauta implica atenção à dinâmica da produção. As obras prontas ora tentam preceder uma realidade produtiva esperada ou desejada, ora permanecem relativamente indiferentes à ebulição da produção.

6 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 435.

Em qualquer caso, assim que a luta de classes penetra na produção, a forma do produto acabado tem por missão prioritária ocultar e inverter o que se passa no canteiro. A aparência procura negar a essência, e é preciso afinar bastante a análise formal para detectar, sob a aparência imediata da forma totalizante e totalitária, a aparição indireta da verdade acerca do esfacelamento do corpo produtivo tradicional que ela tenta encobrir. No entanto, o encobrimento nunca é completo. O desenho contraditório sempre carrega em si, de algum modo, o seu outro, o canteiro subordinado à sua prescrição. É o que permite vislumbrá-lo através das incoerências do desenho.

À dificuldade da sequência de estilos soma-se outra ainda. Dependendo das especificidades produtivas de diferentes regiões, os termos *gótico* e *clássico* podem abarcar grandes diferenças. Por exemplo, a estereotomia da pedra é em geral menos enganosa no classicismo francês do que no italiano, onde costuma ser somente casca fictícia, gravada em alvenaria de tijolos.⁷

Apesar dessas dificuldades, a sequência estruturante me parece ser: (1) cooperação simples, no românico e no primeiro gótico; (2) separação entre arquiteto e o resto do corpo produtivo, no gótico (tardio); (3) instauração da manufatura, no clássico.

Atropelando as diferenças regionais e cronológicas, essas tônicas estruturais determinam a expansão do capitalismo produtivo na construção. No entanto, elas não correspondem com nitidez a praticamente nenhuma sequência histórica numa mesma região. Por isso estudo, como ocorrências típicas de cada momento, realidades descontínuas. Por exemplo, passo do gótico típico do norte da França ao clássico do centro da Itália. A escolha é determinada por sua clareza demonstrativa — e por minhas limitações. A enorme complexidade das transformações nesse período, suas defasagens no tempo e no espaço, suas especificidades em função de situações históricas, incluindo materiais e técnicas disponíveis, exigiriam estudos detalhados caso a caso.

Trata-se (somente) de hipóteses de trabalho que tentam desbastar um vasto terreno: a *história longa* do desenho de arquitetura do século XII ao fim do século XIX. Essas hipóteses contrariam a maioria das teses hoje hegemônicas, e não é fácil desviar das torrentes do pensamento dominante. Desde já, portanto, devo pedir desculpas por

7 Cf. FERRO, *Le palimpseste du Palais Thiene*, 1980; versão em português em *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, pp. 351–356.

erros e imprecisões inevitáveis. Um trabalho com essa extensão e ambição demandaria uma equipe numerosa e variada de pesquisa, mas foi alinhavado por um só teimoso — teimoso e isolado, depois da traição das esperanças de 1968, isto é, a partir dos anos 1980, quando Marx passou a ser considerado *kitsch* no meio universitário, até mesmo nos laboratórios de pesquisa que mais deviam a ele.

Hoje, as coisas parecem estar mudando um pouco. Trabalhos mais recentes sobre o gótico (e algo semelhante pode ser dito do clássico) reclamam a superação das fragmentações predominantes até agora. Num livro que reúne textos de excelentes pesquisadores e foi apoiado pelo Collège de France, a *clef-de-voûte* do sistema universitário francês, lê-se que a periodização e a reflexão “secionada por denominações estilísticas” já não são pertinentes ao avanço das investigações.⁸ Ao mesmo tempo, a produção ganha relevância.

No estudo da arte medieval, já não nos limitamos à evolução das formas, aos problemas de datação, às ‘influências’ estilísticas e à atribuição das obras. O estudo das condições materiais da criação artística está se tornando cada vez mais importante [...]. Como são organizados os canteiros e como essa organização e a evolução das técnicas influenciam o resultado arquitetônico?⁹

Pode-se ter a sensação [...] de que os historiadores da arte se deixaram prender pelo próprio dispositivo metodológico elitista, promovendo a ‘criação artística’ para melhor resistir à pressão constante da ‘produção artística’, considerada indigna. As partes técnicas e econômicas merecem seu lugar na história da arte. [...] Nessas redefinições da arquitetura que viria a ser gótica, de fato faltam o pedreiro, o entalhador, o operário, o ferreiro, o pintor ou o vidreiro. Que definição ou que lugar deve ser reservado a eles numa nova visão do gótico?¹⁰

É esse lugar que tentarei delimitar, escrutando sua sombra invertida no desenho de arquitetura. Como permanecerei quase sempre no plano das generalidades e raramente comentarei casos concretos de

8 TIMBERT, Introduction: Les voies et les mots d'une réponse, 2018, p. 13.

9 BARRAL I ALTET, La cathédrale de Chartres, 2018, pp. 30–31.

10 PHALIP, Postface: des nouvelles terres gothiques ou l'expérience du pluriel, 2018, pp. 241–242.

enfrentamento entre arquitetos do capital (há alguns que não são) e trabalhadores, alinhio abaixo algumas citações sobre a história do trabalho, à maneira da colagem de Walter Benjamin nas *Passagens*.¹¹ Nem preciso dizer que essas citações são insuficientes e somente indicativas. Estão registrados historicamente pelo menos duzentos e sessenta e três conflitos de trabalho apenas na França entre 1608 e 1791, e quase um terço deles provém dos ofícios da construção.¹² A história da construção ainda precisa ser escrita.

A história da *prática de resistência* dos produtores diretos nos modos de produção pré-capitalistas, como o escravismo antigo e moderno, e o feudalismo, apresenta períodos mais ou menos longos de desorganização e passividade pontilhados por ações abruptas de revoltas locais ou insurreições generalizadas. [...] A superestrutura jurídico-política dos modos de produção pré-capitalistas interdita os produtores diretos de empreender qualquer tipo de ação coletiva, inclusive, portanto, uma mera ação reivindicativa.¹³

No século XI, o centro de gravidade da vida industriosa deslocou-se das propriedades e dos mosteiros para as cidades que renasciam. [...] Esquemáticamente, podem-se distinguir três fases em cada ofício: uma fase de costumes orais, uma fase de regulamentação livremente elaborada pelos interessados e uma fase de regulamentação aprovada pelas autoridades.

São Luís, no final do seu reinado [cerca de 1268], encarregou o preboste dos comerciantes de Paris, Etienne Boileau, conhecido pela sua imparcialidade, de codificar os textos relativos aos cento e um ofícios então identificados, numa tentativa de limitar as disputas. [...]

A regulamentação tende a manter a igualdade [entre os ofícios], impedindo que aqueles que são demasiado empreendedores cresçam à custa dos outros.¹⁴

11 BENJAMIN, *Passagens*, [1927–1940] 2006; cf. LÖWY, *A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin*, 2019.

12 Cf. COORNAERT, *Les compagnons en France du Moyen Age à nos jours*, 1966, pp. 425–428.

13 BOITO JÚNIOR. Pré-capitalismo, capitalismo e resistência dos trabalhadores, 2001, pp. 80, 86.

14 LEFRANC, *Histoire du travail et des travailleurs*, 1975, pp. 114, 118, 123.

A classe dos assalariados, surgida na segunda metade do século XIV, constituía nessa época, e também no século seguinte, apenas uma parte muito pequena da população, cuja posição era fortemente protegida, no campo, pela economia camponesa independente e, na cidade, pela organização corporativa. No campo e na cidade, mestres e trabalhadores estavam socialmente próximos. A subordinação do trabalho ao capital era apenas formal, isto é, o próprio modo de produção não possuía ainda um caráter especificamente capitalista. O elemento variável do capital [os salários] preponderava consideravelmente sobre o constante [materiais, ferramentas, oficinas etc.].¹⁵

Enquanto [as] cidades se puderam defender contra as pretensões dos senhores feudais, acolheram de boa vontade os proscritos e instauraram, dentro de seus muros, um regime liberal de igualdade cívica. Depressa, no entanto, os comerciantes mais ricos se aliaram por casamento à pequena nobreza rural e adquiriram vastos domínios. [...]

É para resistir aos patrões, para defenderem os seus interesses e os seus direitos que os artesãos e os pequenos comerciantes das cidades deram, desde meados do século XII, grande impulso aos agrupamentos de artes e ofícios. Os trabalhadores da construção, itinerantes por natureza, formam sociedades secretas que mais tarde sobreviverão com o nome ‘*compagnonnages*’:¹⁶ os seus membros, que têm sempre uma especialidade, servem de quadros, nos estaleiros [canteiros], a uma mão de obra não qualificada de trabalhadores em regime de corveia, e usufruem de certas liberdades, o que lhes vale o nome de pedreiros livres [*franc maçons*]. [...] Tais ‘corporações’ — nome que lhes foi dado só nos fins do século XVIII, isto é, na altura em que desapareceram — desempenharam papel tão importante na história do trabalho que não podemos deixar de falar delas aqui. Tiveram origem na mesma necessidade de associação, de entreatajuda e de defesa

15 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 809.

16 Nota de edição: Não há equivalente, em português, do termo francês *compagnon*, cuja tradução literal seria *companheiro* ou uma pessoa com quem se vive, isto é, com quem se partilha o pão (do latim *cum* [com] e *panis* [pão]). *Compagnons* são trabalhadores formados num ofício, mas submetidos a mestres. *Compagnonnage* designa organizações (trabalhistas, identitárias e formativas) de *compagnons*, que surgiram na França justamente no chamado ‘tempo das catedrais’, em defesa dos seus direitos (como o de migrar de um canteiro a outro) e em contraposição às guildas de mestres. Essas mantinham um número limitado de integrantes, tornando quase impossível que *compagnons* ascendessem ao mesmo status. Equivalentes do *compagnonnage* existiram na região da Alemanha (*Gesellenbruderschaften* ou *Gesellenzünfte*) e da Bélgica, mas não em Portugal, na Itália ou na Inglaterra.

que tiveram os *collegia* romanos ou galo-romanos, não sendo de modo algum a sua sobrevivência. [...]

As corporações deram às artes e ofícios a consideração que tinham perdido na era antiga. [...]

Toda medalha tem seu reverso. A própria riqueza das corporações levou-as à sua perda. Estiveram bem pouco tempo abertas à admissão de novos membros; cedo se arrogaram privilégios e monopólios demasiado estritos. ‘Não é preciso, dizia o regulamento dos pedreiros de Estrasburgo, aumentar desmedidamente o número de aprendizes; três ou quatro muito cinco chegam em cada instalação [canteiro]; não convém que a nossa ciência seja revelada a um número demasiado vulgar’.¹⁷

[Por volta do século XV] a Igreja estava em toda parte. Ela possuía cerca de um terço das terras, e suas riquezas eram incalculáveis. O exército dos seus servos — monges e freiras, padres, bispos, a imensa multidão de religiosos ligados às ordens menores — representava um quinto, talvez um quarto, da população [...]. Os grandes clérigos dirigiam uma parte importante dos negócios do rei.¹⁸

Na Baixa Idade Média, para onde quer que olhemos, desde a Toscana até a Inglaterra e os Países Baixos, encontramos a burguesia já aliada com a nobreza visando à eliminação das classes baixas. A burguesia reconheceu, tanto nos camponeses quanto nos tecelões e sapateiros democratas de suas cidades, um inimigo que fez até mesmo com que valesse a pena sacrificar sua preciosa autonomia política. Foi assim que a burguesia urbana, depois de dois séculos de lutas para conquistar a soberania plena dentro das muralhas de suas comunas, restituiu o poder à nobreza, subordinando-se voluntariamente ao reinado do Príncipe e dando, assim, o primeiro passo em direção ao Estado absolutista.¹⁹

No século XV surgiu o *compagnonnage*. Apesar da pretensão de que remontaria à Antiguidade (à construção do templo de Salomão em Jerusalém, mil anos antes da nossa era), não parece ter sido muito anterior ao fim da Idade Média. É destinado a ajudar o trabalhador que migra de canteiro

17 JACCARD, *História social do trabalho das origens até aos nossos dias*, [1960] 1974, pp. 151–152, 154, 155.

18 KENDALL, *Louis XI*, [1971] 1974, p. XIV.

19 FEDERICI, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, [2004] 2017, pp. 107–108.

em canteiro [...]. Como única organização apenas de *compagnons*, ela foi o início de uma organização de classe, que, no entanto, teve sua eficácia reduzida por impiedosas rivalidades internas.²⁰

[...] o primado que os trabalhadores da construção civil — pedreiros, carpinteiros e outros trabalhadores da madeira, serralheiros, vidraceiros — sempre reivindicaram nos *compagnonnages* pode muito bem [...] ter sido justificado por um verdadeiro direito de nascença.

É possível que os trabalhadores dos grandes canteiros medievais tenham se unido para fazer frente aos ‘prepostos’ que dirigiam o seu trabalho, se necessário mesmo aos ‘promotores’ de alto nível dos empreendimentos [...]. Conflitos entre trabalhadores industriais e seus mestres eram frequentes na maioria dos centros onde os trabalhadores formavam grupos de alguma importância [...]. O século XIV, em particular, foi perturbado — em todo o ocidente europeu — por dramas revolucionários mais ou menos violentos.²¹

No século XVI, elas [as sociedades de companheirismo] estavam na vanguarda no mundo do trabalho. As indicações anteriores referiam-se apenas às suas práticas habituais de solidariedade entre trabalhadores. Suas uniões, agora afirmando sua personalidade diante dos mestres e aos olhos das mais diversas autoridades, aparecem principalmente, pelo menos à primeira vista, como formações de combate.²²

No século XVI, o simples *compagnon* está privado de qualquer participação no governo da organização de ofício: progressivamente, os direitos de acesso à maestria são restringidos [...]

A partir de então, o *compagnonnage* tende a se tornar um estado permanente, do qual é banida toda expectativa de promoção [...].

A agitação operária se revela às vezes por movimentos de greve e revolta, às vezes pela existência de uma organização semiclandestina que requer esforço mais contínuo. [...]

Se irrompe uma greve, o *compagnonnage* é o apoio imediato; às vezes toma a iniciativa de movimentos ainda mais ousados do que pelas relações que mantém de cidade para cidade, pode tentar um verdadeiro bloqueio da força de trabalho contra mestres que não aceitam suas condições [...].

20 LEFRANC, *Histoire du travail et des travailleurs*, 1975, pp. 127–128.

21 COORNAERT, *Les compagnons en France du Moyen Age à nos jours*, 1966, pp. 30–31.

22 Ibidem, p. 35.

No século XVIII, os *compagnonnages* proscritos se tornaram cada vez mais poderosos.²³

Os membros da ‘seita artesã’ e os ‘mecânicos’ não tinham os mesmos direitos que os outros cidadãos: eram abrangidos por uma série de incapacidades jurídicas.

As corporações não tinham tampouco a autoridade necessária para lutar contra esse descrédito. Cada vez mais fechadas em si, não passavam de monopólios de famílias privilegiadas. Os seus dirigentes entravam deliberadamente a produção, para fazerem subir os preços, e opõem-se a qualquer inovação. Os soberanos, que as espoliam abertamente, concedem-lhes, em compensação, alguns favores e direitos restritos. Os operários conservam, é certo, a dignidade do ofício, mas deixam de poder dizer palavra nos círculos corporativos. Para defender os seus interesses, agrupam-se em novas associações, mais ou menos clandestinas, derivadas das antigas associações operárias (*compagnonnages*), mas, a maioria das vezes, não conseguem levar vantagem sobre as organizações patronais apoiadas nos regulamentos das cidades e dos Estados.

Acrescentemos que os elevados salários da época da penúria, por volta de 1450, não se mantiveram por muito tempo. [...] não havia menos do que hoje greves e conflitos entre operários e patrões.²⁴

A imagem de um trabalhador que vende livremente seu trabalho [...] se refere a uma classe trabalhadora já moldada pela disciplina do trabalho capitalista. [...]

A situação era completamente diferente no período da acumulação primitiva, quando a burguesia emergente descobriu que a ‘liberação de força de trabalho’ — quer dizer, a expropriação das terras comuns do campesinato — não foi suficiente para forçar os proletários despossuídos a aceitar o trabalho assalariado. [...] não foi pacificamente que os trabalhadores e artesãos expropriados aceitaram trabalhar por um salário. Na maior parte das vezes, se converteram em mendigos, em vagabundos e em criminosos. Seria necessário um longo processo para produzir mão de obra disciplinada. Durante os séculos XVI e XVII, o ódio contra o trabalho assalariado

23 LEFRANC, *Histoire du travail et des travailleurs*, 1975, pp. 159, 160, 183, 188, 196.

24 JACCARD, *História social do trabalho das origens até aos nossos dias*, [1960] 1974, pp. 160–161.

era tão intenso que muitos proletários preferiam arriscar-se a terminar na forca a se subordinarem às novas condições de trabalho.²⁵

i. A expropriação dos meios de subsistência dos trabalhadores europeus e a escravização dos povos originários da América e da África nas minas e nas plantações do Novo Mundo não foram os únicos meios pelos quais um proletariado mundial foi formado e ‘acumulado’;

ii. Este processo demandou a transformação do corpo em uma máquina de trabalho e a sujeição das mulheres para a reprodução da força de trabalho. Principalmente, exigiu a destruição do poder das mulheres, que, tanto na Europa como na América, foi alcançada por meio do extermínio das ‘bruxas’;

iii. A acumulação primitiva não foi, então, simplesmente uma acumulação e uma concentração de trabalhadores exploráveis e de capital. Foi *também uma acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora*, em que as hierarquias construídas sobre o gênero, assim como sobre a ‘raça’ e a idade, se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno;

iv. Não podemos, portanto, identificar acumulação capitalista com libertação do trabalhador, mulher ou homem, como muitos marxistas (entre outros) têm feito, ou ver a chegada do capitalismo como um momento de progresso histórico. Pelo contrário, o capitalismo criou formas de escravidão mais brutais e mais traiçoeiras, na medida em que implantou no corpo do proletariado divisões profundas que servem para intensificar e para ocultar a exploração. É em grande medida por causa dessas imposições — especialmente a divisão entre homens e mulheres — que a acumulação capitalista continua devastando a vida em todos os cantos do planeta.²⁶



25 FEDERICI, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, [2004] 2017, p. 245.

26 *Ibidem*, p. 119.



Gótico

Não proporei neste ensaio nenhuma definição prévia de românico, gótico, clássico ou moderno. A literatura sobre esses termos é vasta e conta com textos de alta qualidade. Minhas distâncias com relação às definições correntes aparecerão em seu lugar.

Cooperação simples desenvolvida

Instalados no mais alto degrau da hierarquia feudal, esses bispos, e os corpos dos cônegos que partilhavam com eles o temporal da igreja-mãe, possuíam as melhores terras, granjas imensas que os dízimos de colheita enchiam até aos forros; dirigiam as cidades, exploravam seus mercados e feiras; da terra e do negócio tiravam assim proveito diretamente. O resto dos recursos vinha-lhes dos laicos ricos que se preocupavam com a alma e davam sempre muito. Porque a sociedade se dedicava mais atentamente do que nunca a conter os pobres nas raias da indigência, porque os bens criados pelo crescimento agrícola serviam ao luxo de alguns afortunados, porque as estruturas piramidais do Estado conduziam agora ao rei que se sabia padre e que presidia rodeado de bispos, as catedrais nasceram, floração régia, da prosperidade dos campos.¹

A contradição ainda atual entre canteiro e desenho² foi precedida por sua relativa unidade, afirmam os especialistas sobre a Idade Média. Essa unidade pode ser caracterizada como um prolongamento da cooperação simples: um grupo de trabalhadores quase de mesmo nível técnico, com competências variadas, mas sem hierarquia interna marcada ou divisão fixa do trabalho, ocupa-se de todas as operações necessárias para o bom andamento do canteiro, sem separação nítida entre concepção e realização. Esse grupo de trabalhadores qualificados conta

¹ DUBY, *O tempo das catedrais*, [1976] 1993, pp. 100–101.

² Cf. FERRO, *O canteiro e o desenho*, [1976] 2006.

com a assistência de trabalhadores locais sem nenhuma qualificação, geralmente oriundos do campo. Os trabalhadores qualificados e autogeridos formam um trabalhador coletivo autônomo, que assume a responsabilidade completa pelo processo produtivo. Para distinguir esse prolongamento da *cooperação simples*, tal como Marx a descreve,³ chamo-a *cooperação simples desenvolvida* (mesmo quando, para evitar repetições, não acrescento ‘desenvolvida’, refiro-me sempre a esse tipo de cooperação). Trata-se quase do oposto do que ocorre num canteiro de obras atual.

A aparente simplicidade da caracterização esconde, entretanto, a grande complexidade dos canteiros importantes. A amplitude das competências individuais pode ser ilustrada pela continuidade, no trabalho dos pedreiros, entre construir paredes e esculpir imagens, ambas atividades ao alcance de quase todos. Henri Focillion aponta a interação íntima, nos capitéis do período românico, entre figuras e exigências construtivas — portanto, entre o escultor e o pedreiro, ainda reunidos no mesmo operário —, o que provoca saborosas deformações anatômicas. “A escultura românica não se separa da arquitetura românica, antes, é sua expressão figurada. [...] O que à primeira vista parece um capricho fantástico é apenas a imagem fiel de uma submissão. Esse mundo singular não se libera das leis da vida senão por ser escravo das leis da arquitetura”.⁴ O pedreiro, conhecedor das regras do construir, não as esquece quando passa a esculpir, casando suas diversas competências com rara e sempre renovada espontaneidade.

Não se trata de generalizar relações ideais de produção nem de idealizar os ‘construtores das catedrais’. Na entrada da igreja Santa Anastasia em Verona, há duas estranhas ‘cariátides’: operários agachados que sustentam com dificuldade pias pesadíssimas de água benta, um deles esculpido por Gabriele, pai de Paolo Veronese, em 1495.⁵ Eles representam, retrospectivamente, o esforço enorme suportado pelo

3 Cf. MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, pp. 397–410 (cap. 11, Cooperação).

4 FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, 1967, pp. 9–10.

5 Nota de edição: O autor da escultura era chamado, à sua época em Verona, apenas Gabriele Spezzapietre (entalhador). Seu filho Paolo, hoje conhecido como Paolo Veronese, adotou o sobrenome materno Caliarì em meados do século XVI. Por extensão, o entalhador Gabriele passou a ser identificado na historiografia como Gabriele Caliarì — às vezes confundido com filho homônimo de Paolo Veronese — e a escultura passou a ser denominada erroneamente ‘corcunda de Caliarì’ ou ‘pia de água benta de Caliarì’.

povo veronês para financiar e construir sua igreja. E sobre as coerções para a construção de catedrais, John Harvey observa:

No fim do século XI, na Inglaterra como no continente, era um problema difícil reunir um número suficiente de trabalhadores qualificados num canteiro, frequentemente distante de tudo. De fato, não sabemos exatamente como era resolvido. Depois, o poder real de coerção foi frequentemente utilizado, e não somente pela coroa, mas por construtores que compravam o direito de usar essa prerrogativa. [...] Devem ter existido meios de persuadir ou mesmo de forçar os operários qualificados a ir aos grandes canteiros.⁶

Ainda assim, há diferença marcada entre o trabalho na cooperação simples desenvolvida e o trabalho posterior, subordinado. O pedreiro-artista dispõe de um campo de atividades amplo e diversificado que desconhece as limitações mutilantes das divisões do trabalho. Não há ainda especializações duráveis no interior dos ofícios, principalmente se vinculados a um mesmo material. Umberto Eco nota que por vezes o contexto em que as esculturas se inserem “exige figuras grotescas, vigorosamente abreviadas, com força inteiramente românica” e que tais “estilizações heráldicas ou deformações alucinantes [...] não são originadas de princípios de vitalidade expressiva, mas de exigência competitiva”, refletida nas “teorias medievais de arte, que tendem sempre a ser teorias da composição formal e não da expressão sentimental”.⁷ Essa “composição formal” a que, segundo Eco, as teorias medievais da arte se atêm origina-se na abertura das práticas. Inevitavelmente, a continuidade do trabalho ainda inteiriço imprime no que realiza um ar de ‘família’, que faz pensar em algo como um cuidado de composição. Mas esse princípio, copiado pelas teorias medievais de fontes antigas, na verdade espelha o que, na prática, se efetua espontaneamente. Um saber-fazer poderoso imprime características similares a tudo o que produz, sobretudo porque a totalidade do canteiro compõe, por si mesma, um único trabalhador coletivo. No mundo feudal posterior ao fim do Império Romano e anterior ao ressurgimento das cidades, o trabalho se *des-especializa*: desaparecem as divisões da Antiguidade, e outra técnica de construção, vinda da Armênia e da Síria, e lentamente

6 HARVEY, *L'art des bâtisseurs*, 1986, p. 113.

7 ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, [1958] 1989, pp. 57–58.

absorvida, ocupa, lá pelo ano 1000, o lugar do que se foi.⁸ Há uma volta à simplicidade, à polivalência do trabalho. Glosando Marx, o que requer explicação a partir de então não é essa simplicidade e abrangência, mas a divisão em especialidades limitadas depois daquela reunificação do trabalho. No fim da Idade Média até o período gótico, o trabalho é uma atividade genérica sem muitas distinções internas. Ele não se presta facilmente à “expressão sentimental” pessoal, que pressupõe individualização do saber-fazer, incompatível com o retorno dessa generalidade. Apenas ao ser *re-dividido*, enclausurado em nichos de exclusividade nunca separados negativamente do resto, o trabalho de esculpir pode parecer “expressão sentimental”, isto é, transformar em ‘expressão’ a marca diferencial.

A partir de então, expressar-se passa a ser privilégio, porque a primeira divisão é entre trabalho ‘livre’ e trabalho subordinado. É ‘livre’ o trabalho não subordinado — e, vice-versa, como diria o sublime sapateiro Jakob Böhme (1575–1624), porta-voz da tradicional sabedoria popular e de refinada dialética. Ora, o trabalho subordinado, prescrito, contabilizado, alienado, não tem como expressar nada. Somente o trabalho ‘livre’ — aquele que, nessa oposição, pretende não ser subordinado — pode expressar algo ou expressar a si mesmo. Expressar-se é projetar-se na coisa, objetivar a diferença. Na subordinação, quando a força de trabalho pertence a outro, qualquer sombra de expressão é expressão abstrata do comprador genérico dessa força de trabalho comum. Se a arte expressa, é porque tem o privilégio de alguma liberdade, em oposição ao resto, ao trabalho subordinado que não tem direito a expressão nenhuma. Dito de outra maneira, no nosso mundo de divisão desigual do trabalho, expressão é, antes de tudo, marca, diferença, o *um* que se opõe ao *zero* dos destituídos da possibilidade de expressão. Por isso a expressão, com o desenvolvimento de nossa arte, torna-se sinônimo de *sprezzatura*, de desobediência às regras de bom comportamento produtivo. É expressivo o que rompe com o ideário da organização científica do trabalho e de seus antepassados; o que vem das tripas, como se diz, em oposição ao que vem das ordens de serviço. Nesse sentido, o expressivo é a *des-ordem*. Ora, ao contrário do que afirma Eco, os homens do clássico verão a produção do românico e do primeiro gótico como manifestação, justamente, de desordem. O que é tido por expressão no românico é, na verdade, diferença interpretada a posteriori como

8 Cf. STRZYGOWSKI, *Origin of christian church art*, 1923.

expressão. E ela é interpretada assim a partir do momento em que o bom comportamento produtivo generalizado, subordinado rigorosamente à prescrição pelos instrumentos do capital, faz ver seu contrário — o comportamento do produtor autogerido e sua manifestação no trabalho — como fatores de desordem. Quando a desordem fica reservada a um tipo privilegiado e pouco numeroso de trabalhadores ditos livres (os artistas), passa a ser considerada expressão, *sprezzatura*, desleixo elegante admirado pelos críticos que o leem como manifestação da subjetividade e não como índice de liberdade produtiva. É o que ocorre com Umberto Eco. A personalização da *des-ordem* não é mais que uma espécie de quantificação da qualidade: dose de diferença (já que *qualidade* é diferença). Quem introduz, num universo comportado, um novo tipo de desordem ganha o apelido de ‘gênio’.

Na cooperação simples desenvolvida, ao contrário, o grupo de trabalhadores forma um trabalhador coletivo homogêneo, isto é, sem divisão constante e instituída do trabalho.

A construção de uma parede românica exigia, da parte dos pedreiros, uma série de [...] decisões responsáveis e uma concertação permanente com os talhadores de pedra. O que nós vemos não é a criação de um mestre de obras assistido por uma tropa de executantes, mas a de um grupo de indivíduos qualificados, trabalhando em equipe e capazes de iniciativas múltiplas.⁹

Constantemente, para acompanhar as “iniciativas múltiplas”, desenhos de todo tipo são requeridos. Os desenhos de arquitetura no contexto da cooperação simples desenvolvida, bastante variados e elementares, fazem parte das operações internas do canteiro, misturam-se com elas, intermitentes. Não se põem ainda como *pensar* distinto de *fazer*. Eles não se ocupam muito da totalidade da obra. São raros os testemunhos de plantas.

Talvez seja significativo para a difusão desse novo procedimento [o desenho em escala] que, mesmo na segunda metade do século XIII, não possamos atestar a existência de plantas senão para os dois canteiros principais e realmente importantes, a saber, o de Colônia e o de Estrasburgo. Os próprios desenhos também levantam algumas questões. Muitas vezes já se notou o fato de que grande quantidade de desenhos de fachadas nos

9 SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973, p. 109.

chegaram dessa época, enquanto os desenhos em planta permanecem praticamente inexistentes até agora.¹⁰

Entretanto, Harvey conjectura:

No que diz respeito às plantas, é absolutamente certo [sic] que nenhum edifício de envergadura e da complexidade interna de uma catedral [...] pode ter sido erguido sem que ao menos o traçado geométrico de suas diferentes partes tenha sido preparado sobre o solo. Efetivamente, é provável que a desaparecimento das plantas da maior parte dos edifícios antigos se deva ao fato de terem sido traçados no chão ou sobre uma superfície de gesso reservada aos desenhos.¹¹

Em geral, os desenhos tratam de detalhes, pequenas vistas, ou são feitos em escala real, para servir de molde diretamente no canteiro. Uma interessante comprovação dessa prática encontra-se no Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge: um bloco de pedra datado por volta de 1280.¹² Recuperado por ocasião de uma demolição, nele está gravado em escala reduzida o desenho esquemático de uma janela.

O objeto é evocativo em vários níveis. Primeiro, ele demonstra a unidade do desenho e da construção na prática medieval: o desenho claramente não foi feito num espaço separado ou num *tracing room* [sala de traçado], mas no canteiro, provavelmente diante da parede na qual a janela seria posta. [...] Embora desenhos desse tipo pudessem ser feitos também em pergaminho ou papel, tais materiais eram caros. Pedras serviriam igualmente, em especial para desenhos de projeto feitos no canteiro. Esse exemplar foi evidentemente feito para definir a forma básica da janela e prover uma referência ao pedreiro encarregado de executar a versão em escala real.¹³

Outros exemplos podem ser vistos na catedral de Bourges (rosácea desenhada no chão da cripta), na igreja da abadia de Noirlac (perfil de pilar)¹⁴ ou no piso da catedral de Lyon.

10 SCHÖLLER, Le dessin d'architecture à l'époque gothique, 1989, p. 232.

11 HARVEY, L'art des bâtisseurs, 1986, p. 121.

12 University of Cambridge, Museum of Archaeology and Anthropology (ac. n. Z 15088).

13 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 19.

14 Exemplos citados por JEANNIN, *Chantiers d'abbayes*, 2002, pp. 16–17.

Não havia ali [entre os construtores medievais] diferença radical entre desenhar e construir, como se a primeira operação estivesse exclusivamente do lado da projeção abstrata, e a segunda, do lado da execução material. Ambas eram integrantes do próprio ofício: enquanto o desenhista 'desenha como se entrançasse', o pedreiro 'cinzela como se desenhasse' [...]. Pois é precisamente no curso do 'fazer com cuidado' — na inteligência dos artífices competentes — que os edifícios medievais foram concebidos.¹⁵

Hoje temos dificuldade de imaginar a vivacidade e a plasticidade do trabalho nesses canteiros complexos, não mutilados por segregações rígidas. Nos portais das catedrais e nos vitrais oferecidos pelas primeiras guildas urbanas, o trabalho é festejado, acompanhando o progresso econômico e o sistema político ainda relativamente democrático das cidades. O realismo típico desse período quer exaltar o trabalho multiforme do Deus criador, e a fraternidade alegre dos seguidores de São Francisco vê a criação inteira como uma festa de realizações e perfeições anagógicas. Na catedral de Senlis, no ano de 1190, pela primeira vez um portal inteiro é dedicado à Mãe de Deus, substituindo o tradicional Deus distante do apocalipse ou do juízo final do evangelho de São Mateus.¹⁶ Na leitura anagógica do portal de Senlis, trata-se de pôr no centro e no começo a encarnação e a gestação em geral, inclusive as do trabalho.

Como não há ainda arquiteto e desenho destacados do resto do canteiro de obras, as análises disponíveis sobre esse período em geral se interessam pelo 'construtor de catedrais' — o trabalhador coletivo espontâneo que emerge da cooperação simples, uma raridade na história da arquitetura, permitida por esse momento fértil de passagem entre a dispersão feudal passada e a futura cidade do príncipe. Depois, quase não se fala mais dos trabalhadores e do trabalho, a não ser para lamentar sua pouca qualidade.¹⁷

15 INGOLD, *Making: anthropology, archeology, art and architecture*, 2013, p. 56.

16 Ver também o portal sul da igreja da abadia de Moissac (1120–1130), o portal oeste da catedral de Chartres (1145–1155) e o tímpano da entrada principal igreja da abadia Sainte-Foy em Conques. Há reproduções dessas obras em tamanho real no Musée des Monuments Français, em Paris.

17 Ver, por exemplo, os estudos de Colombier (1973), Kimpel (1980, 1989), Recht (1971, 1989) e, particularmente, Schöller (1989) e James (1977, 1979, 1981). Com nuances, suas análises convergem para o modelo da cooperação simples desenvolvida, embora seu vocabulário seja outro e variado.

Importa que a cooperação nos canteiros do românico e do primeiro gótico é *simples*, porque não há divisão institucionalizada do trabalho (nisso segue a definição de Marx), e é *desenvolvida* porque forma um trabalhador coletivo. O que caracteriza essa cooperação *simples desenvolvida* é a autonomia da prática individual e coletiva. Esse tipo de cooperação, dependendo do lugar e do período, dura aproximadamente até o apogeu do gótico, em meados do século XIII.

Note-se, entretanto, que os conceitos e seus movimentos abordados neste ensaio são, em sua maioria, abstrações que simplificam muito o que pretendem explicar. A dispersão dos agrupamentos sociais na Idade Média conduz a formações e instituições extremamente variadas. Para as mesmas necessidades, as respostas divergem em função das disparidades das situações locais. Conceitos essenciais aqui, como *arquiteto* e *desenho*, ou são vagos e hesitantes, ou parecem preceder sua própria formação. A essas dificuldades junta-se a irregularidade das denominações e dos perfis das funções indicadas pelos documentos que chegaram a nós.¹⁸ Frases como ‘o arquiteto sai do canteiro levando consigo o desenho’ pressupõem, já constituídos, os conceitos de *arquiteto*, *desenho* e mesmo *canteiro*, quando na verdade os três dependem dessa saída para adquirirem sentidos próximos dos atuais. Do mesmo modo, *cooperação simples desenvolvida* é a denominação bárbara que procura sintetizar uma multiplicidade de modos de atuação das equipes de trabalho cuja convergência deve mais à sua oposição ao que vem depois do que a alguma característica imanente. Essa observação vale para toda a extensão deste ensaio, mesmo que, pouco a pouco — espero —, os conceitos adquiram mais determinações. A mudança de ponto de vista aqui proposta, de baixo para cima, altera o corte dos conceitos tradicionais, dificultando ainda mais sua explicitação.

Predomínio da comunicação oral

Desprovida de imagens, a teoria arquitetônica gótica [...] privilegiou o controle e a transmissão (frequentemente iniciática) de esquemas geométricos abstratos em detrimento do desenho da forma exterior e visível. [...]

18 Todos os textos do volume organizado por Odette Chapelot (*Du projet au chantier*, 2001) ilustram essa dificuldade, em especial o capítulo de Pierre-Yves le Pogam e Philippe Plagnieux, “Les maîtres des oeuvres de maçonnerie de la ville de Paris dans la première moitié du xv^e siècle”.

[Esses esquemas] referem-se claramente [...] a técnicas de construção: traçados, planos, medidas, abóbadas e aparelhagem da pedra — procedimentos próprios do canteiro, mas não legíveis no edifício construído. [...] Os construtores medievais poderiam desenhar os ‘projetos’ de suas construções — ou talvez não pudessem desenhar: o argumento é controverso —, mas somente a palavra, oralizada e memorizada, registrava e transmitia as regras de seu ofício.¹⁹

Mario Carpo lembra o antigo costume de transmissão oral do saber arquitetural e observa também, com agudeza, que a teoria do primeiro gótico trata em grande parte da prática. Por isso privilegia a palavra, a narração cujo desenrolar no tempo é mais adaptado à descrição de operações construtivas.

A construção (é cedo para distingui-la da arquitetura) e as artes plásticas são ainda artes mecânicas, isto é, baseadas num saber empírico pouco sistematizado e teorizado. O segredo de cada ofício protege esse saber da divulgação indevida; por isso é raramente registrado por escrito. Mantido mais tarde pela estrutura do *compagnonnage*, atravessará séculos e tomará, no século XIX, a forma do ofício ‘monopolizado’, isto é, transmitido somente por vias internas e exclusivas.

Saber e saber-fazer dos construtores avançam pouco durante a Idade Média. Mas, na segunda metade do século XII, o aumento extraordinário das construções religiosas altera essa quase imobilidade. Os conventos, sobretudo os cistercienses, começam a desenvolver os instrumentos de administração de sua produção e elaboram um modelo que prefigura a estratégia manufatureira. Sua valorização do trabalho material, como disciplina e sacrifício, logo permeará as camadas não aristocráticas. Seu grande sucesso impulsiona a difusão de seu modo produtivo, baseado em regularidade, intensidade, cálculo do tempo e inovações técnicas.²⁰ Nos canteiros de obras dos conventos, geralmente inovadores, os religiosos construtores iniciados em matemática e geometria desenvolvem conhecimentos em estereotomia que possibilitam traçar, no próprio canteiro e em escala real, épuras rigorosas de abóbadas em ogiva. É o que permite passar pouco a pouco do românico ao gótico. A ruptura mais notável é a substituição dos arcos e abóbadas circulares por arcos e abóbadas em ogiva. Nessa passagem, pela

19 CARPO, *Età della stampa*, 1998, pp. 34, 38, 40.

20 Cf. MUSSO, *La religion industrielle*, 2017.

primeira vez, o saber das artes liberais penetra eficazmente na área das artes mecânicas, mas carregado de conotações mistificantes que terão peso na luta pela hegemonia do capital simbólico dos futuros arquitetos. Ao lado de reais contribuições, o *expertus* em *ars geometriae* muitas vezes entra no debate arquitetônico para ajudar o arquiteto a se afastar do canteiro, pois a geometria foi arte liberal desde a Antiguidade. Os debates que perduram ainda hoje sobre a intervenção de Gabriele Stornaloco e outros matemáticos na elaboração da catedral de Milão demonstram essa serventia.²¹ Desde então, sob a forma de traçados reguladores, sistemas de proporção e outras aplicações mais ou menos pertinentes da matemática, essa arte liberal alimenta as pretensões do desenho de arquitetura a também se tornar arte liberal.

Pode-se então pensar que é pela intermediação dos monges construtores que serão postos em prática certos conhecimentos na construção, que os monges terão de algum modo o papel de ligação entre os dois domínios fechados, as artes liberais e as artes mecânicas. Mas é preciso considerar que a prática desses conhecimentos é essencialmente empírica e pragmática, pois ela não tem as características de um procedimento teorizado e elaborado, mas muito mais de um reinvestimento, na prática cotidiana, de uma série de conhecimentos. [...]

Ademais, as ordens religiosas construtoras, pela sua extensão e sua implantação, terão papel preponderante na difusão técnica: assim, os cistercienses, construindo mais de mil e quinhentas abadias em toda a França e Europa, serão, nos séculos XII e XIII, uma das principais correias de transmissão dos novos procedimentos construtivos e dos instrumentos correspondentes.²²

[...] o artífice não tinha nenhuma necessidade de educação livresca. [...] A geometria dos pedreiros e dos carpinteiros [...] era exercida no canteiro, com os instrumentos do seu ofício, incluindo machados e formões de todo tipo, colher de pedreiro, prumo e linha, bem como [...] gabaritos pré-cortados, régua e esquadro.²³

21 Cf. ASCANI, *Le dessin d'architecture médiéval en Italie*, 1989, pp. 255–278.

22 SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, p. 30.

23 INGOLD, *Making: anthropology, archeology, art and architecture*, 2013, p. 52.

Assim como muitas técnicas e materiais de desenho medievais denotam influência árabe,²⁴ os conhecimentos em geometria que aparecem na França no século XI foram, em grande parte, transmitidos por matemáticos árabes. Aliás, a palavra *ogiva* vem da palavra árabe *algibe*.²⁵ Essas inovações não implicam imediatamente a existência de um projeto totalizante nem de desenhos pormenorizados de qualquer tipo. Os canteiros das obras religiosas não fogem à regra geral: as decisões de conjunto são tomadas na obra de modo mais ou menos coletivo (embora a hierarquia religiosa já tenha efeitos). Seu registro por vezes é simplesmente escrito, com poucas informações cotadas, que não impedem a experimentação constante. Entretanto, os conhecimentos em geometria começam a penetrar no canteiro de obras:

Pela primeira vez em Saint-Denis, a ordenação dum monumento fora determinada 'com a ajuda dos instrumentos da geometria e da aritmética' [...]. Este recurso eximia a nova arquitetura do empirismo das construções românicas. [...] Os arcobotantes, que foram inventados em Paris em 1180 para erguer mais alto a nave de Notre-Dame, são filhos da ciência dos números. [...] Desde o final do século XII, [a arquitetura] era arte de lógico.²⁶

Antes do incêndio de 2019, a visita à cobertura da catedral de Notre-Dame de Paris, vedada aos turistas, permitia constatar a ousadia imensa desses construtores. A sequência dos arcobotantes esbeltos e precisos, lá nas alturas, é assombrosa. Segundo os recursos do cálculo estrutural atual, eles não poderiam resistir ao que resistiram por mais de oitocentos anos: o peso próprio somado ao empuxo dos arcos em ogiva. No restauro efetuado na década de 1990, ainda foi necessário recorrer a *compagnons* altamente qualificados para repará-los. Segundo explicações que ouvi de um deles, há que cortar as pedras respeitando, já na pedreira, seu leito e outras condições para que possam cumprir seu papel, misterioso para nós até hoje. A estátua da cobertura da catedral

24 Cf. OLIVEIRA, *Desenho de arquitetura pré-renascentista*, 2002. O livro do professor e pesquisador Mário Mendonça de Oliveira sintetiza de modo bastante pedagógico o que se conhece até a virada do século XXI sobre o desenho pré-renascentista de arquitetura.

25 SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, p. 29.

26 DUBY, *O tempo das catedrais*, [1976] 1993, p. 121. Essa afirmação de Duby é discutível: "Apesar da precisão de alguns instrumentos, como [o]s compassos [...], os construtores não realizam necessariamente cálculos racionais, mesmo na construção de arcobotantes" (HAEUSSER, *Les sculpteurs et les tailleurs de pierre*, 1976, p. 32).

em que Viollet-le-Duc figurou a si mesmo — quando dirigia o restauro de meados do século XIX — deveria ter sido posta a admirar essas magníficas invenções, bem ali onde foram criadas, em vez de admirar a flecha central que o arquiteto ergueu onde antes não havia flecha nenhuma. (Viollet-le-Duc deve ter se inspirado na estátua representando Ulrich Ensinger, colocada na plataforma do octógono da torre da catedral de Strasburgo: ele também contempla o que havia desenhado.) Aliás, pelo que vi, essa flecha contribuiu muito para a rápida extensão do fogo por toda a cobertura.

Prenúncios do arquiteto

He is nat worthy to be called maister of crafte, that is nat cu[n]nyng in drawyng and purturyng. No[n] est architecti nomine dignus qui graphidis peritus non est.

William Horman, 1519²⁷

Depois do apogeu do gótico, emergem da massa mais ou menos homogênea de trabalhadores os esboços do arquiteto e de sua arma, o desenho separado. Essa emergência é precedida por uma grande variedade de figuras intermediárias.

Assim, o arquiteto ainda é considerado, em alguns textos do século XIII, como o operário principal (*principalis artifex*). Ele também sabe manejar o cinzel e a régua do agrimensor, assim como o talhador de pedra sabe, quando a oportunidade se apresenta, projetar planos. Mas o desenvolvimento do gótico acarretou uma complicação das tarefas e seu duplo corolário: a divisão mais nítida do trabalho e a especialização. O talhador de pedra, que no século XII podia ora preparar o revestimento de uma parede, ora executar frisos ornamentais ou capitéis figurativos, deve especializar-se no talho ou na escultura, agora que essa ocupa um lugar cada vez mais importante no monumento. O próprio arquiteto deve dedicar um tempo maior do que antes à elaboração do projeto. [...] A multiplicação dos desenhos de arquitetura é um fenômeno que acompanha essa emancipação do arquiteto em relação aos outros membros do canteiro de obras: ela atesta a função formativa do desenho na transmissão do conhecimento archi-

27 HORMAN, *Vulgaria*, 1519, sig. V5v. “Não é digno de ser chamado arquiteto quem não é perito em desenho e representação”.

tetônico e tem também uma função representativa própria, pois serve de mediador entre o arquiteto e o cliente.²⁸

No topo da hierarquia, emergem alguns profissionais, carpinteiros, pedreiros, telhadores, marceneiros etc., aos quais são confiados trabalhos importantes. São verdadeiros arquitetos: eles concebem e realizam a construção. As contas os chamam *mâtres des oeuvres* [mestres das obras de carpintaria, de pedra etc.] [...]

Esses mestres são assistidos por *compagnons* e operários.²⁹

Repito: antes da “emancipação do arquiteto em relação aos outros membros do canteiro de obras”, o corpo produtivo forma uma unidade flexível de trabalhadores praticamente de mesmo nível (o trabalhador coletivo autônomo), se descontarmos os ‘serventes’ não qualificados. *Grosso modo*, essa unidade caracteriza o período do românico e do primeiro gótico.³⁰ No fim do século XIII, começa a decomposição do trabalhador coletivo autônomo em camadas hierarquizadas e fileiras especializadas. Para evitar detalhamento excessivo, abordo aqui somente a constituição do arquiteto e de suas atribuições. Numa pesquisa mais abrangente, seria preciso corrigir essa limitação, caso contrário, o surgimento da manufatura, da qual o arquiteto completamente formado é uma consequência, parecerá independente dessa formação.

Pois bem, a aparição do arquiteto e do desenho separado começa e se constituir com a desagregação desse conjunto relativamente orgânico de trabalhadores. Trata-se do sinal mais importante do *afastamento* crescente entre o canteiro e o arquiteto em formação. Esse afastamento tem sentido metafórico e real: não somente os laços operacionais se distendem, mas arquitetos começam a assumir diversos projetos simultaneamente. O desenho passa a ser também sua orientação para os canteiros quando não estão presentes, e seu papel prescritivo se acentua com esse novo gênero de afastamento. Arquiteto e desenho são inseparáveis desde sua origem comum: a ruptura da unidade da cooperação simples desenvolvida, provocada pela concentração das decisões quanto à forma do que há a construir na proximidade de quem encomenda a obra. O canteiro decide ainda *como* construir, mas a decisão sobre o

28 RECHT, *L'art gothique: une introduction*, 1989, p. 24.

29 POISSON, *La maîtrise d'oeuvre*, 2001, p. 169.

30 Cf. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, 1973.

quê construir escapa cada vez mais a seu controle. Discretamente, o trabalhador perde parte de seu ofício anterior e se aproxima da força de trabalho formalmente subordinada. Há correspondência entre, por um lado, a separação crescente entre (proto) arquiteto e canteiro e, por outro, a ruptura interna do trabalhador rasgado mais e mais entre heteronomia da forma e autonomia quanto ao modo de materializá-la. Alina Payne comenta:

[...] a propósito dos arquitetos, Vasari explica, sem a menor dúvida nem a menor ambiguidade, que os desenhos servem ‘massivamente’ na medida em que seu trabalho ‘compõe-se exclusivamente de traços; o desenho é, portanto, o começo e o fim de [suas] artes, porque o resto da obra é executada por outros, os talhadores de pedra e os pedreiros’.³¹

A iconografia da época registra essa ruptura na mudança dos emblemas do arquiteto. No início, o compasso, o esquadro, o nível ou a régua que o acompanham são grandes, como os de um contramestre que desenha em escala real na própria obra. Aliás, o grande compasso é conhecido como *compasso de ogivas*. Mais tarde, compasso e esquadro aparecem em tamanho reduzido, passam a ser instrumentos para o desenho do projeto traçado fora do canteiro de obras. Édouard Pommier data em 1445, na porta de Filarete para a basílica de São Pedro no Vaticano, a primeira aparição do compasso como atributo do arquiteto:

O compasso, com o qual é representado o Deus criador da Bíblia, e que parece aparecer aqui pela primeira vez nas mãos de um artista, faz referência à geometria, portanto, a uma arte liberal: Filarete assina assim uma declaração de participação nas artes do espírito e se mostra como chefe de uma equipe que está às suas ordens e que executa materialmente a obra que ele concebeu.³²

Na iconologia de Cesare Ripa (1560–1622), os compassos passam a ser atributos da Teoria e da Prática. A Teoria não segura seu pequeno compasso com as mãos: ele parece sair de sua cabeça, aberto para o alto, significando a capacidade do artista de descobrir relações geométricas

31 PAYNE, *L'architecture parmi les arts*, 2016, p. 96. A citação de Vasari é das *Vidas*, edição de 1568, vol. 1.

32 POMMIER, *Comment l'art devient l'Art*, 2007, pp. 138–139.

entre as coisas. A Prática carrega ainda o grande compasso apoiado na terra, onde grava a planta das edificações. A hierarquia das classes reforça a da iconologia, pois a Teoria é tida por superior à Prática, mesmo que essa última não possa ser dispensada.

Um exemplo notável de transição entre o mestre de obras e o arquiteto é a carreira de Raymond du Temple, no século XIV. Isabelle Taveau-Launay identificou sua designação sucessiva pelos seguintes títulos: *maître de l'oeuvre de Notre-Dame de Paris*, *maçon*, *maître des oeuvres de maçonnerie*, *maître maçon*, *maître maçon du roi*, *maître des oeuvres du roi*, *maçon du roi*, *maître des oeuvres de maçonnerie du roi*. Esses termos refletem simultaneamente o caráter incerto do perfil do futuro arquiteto e sua evolução em zigzag. No término dessa evolução, referindo-se à construção da Saint-Chapelle de Paris em 1396, Taveau-Launay anota:

Raymond du Temple é explicitamente designado como mentor do edifício. Ele fez os ‘traits’ [traços], os desenhos utilizados para fabricar os ‘moldes de madeira’, isto é, os gabaritos em escala destinados aos entalhadores de pedras. [...]

Somente uma especialização de seu ofício de arquiteto pode explicar a mudança de orientação. Sem dúvida ele já havia deixado de supervisionar os trabalhos de construção, limitando-se a intervenções de controle no local, dedicando a maior parte do seu tempo à concepção intelectual dos projetos, ou seja, aos desenhos que podia executar no seu gabinete de trabalho. O desenho de arquitetura assume, assim, uma importância crucial no exercício de seu ofício de arquiteto. [...]

Essa distinção estabelecida entre as atribuições próprias do arquiteto mentor e as do arquiteto responsável pela execução de um edifício é confirmada por um exemplo do início do século XV [portal da capela Saint-Yves em Paris].³³

Entre o período caracterizado por equipes relativamente homogêneas e o período das manufaturas, marcado por divisão e hierarquização detalhadas do trabalho nos canteiros, uma longa transição fornece exemplos de organizações intermediárias. Nesse ínterim, o *maître-maçon* (mestre pedreiro), que substituiu o *maître-charpentier* (mestre carpinteiro) no comando do canteiro, já proto-arquiteto e equipado com saber de

33 TAVEAU-LAUNAY, Raymond du Temple, 2001, p. 332; cf. CHAPELOT et al., *Un chantier et son maître d'oeuvre*, 2001.

alto nível, costuma ser requisitado pelos *maîtres d'ouvrage*³⁴ que querem introduzir as últimas novidades góticas em seus domínios. Nesses casos, ele leva consigo alguns operários qualificados, contratando no local somente ajudantes e serventes.

Quando, em 1287, Étienne de Bonneuil constrói a catedral de Uppsala na Suécia, é acompanhado por dez *compagnons* e dez *bacheliers* [...] recrutados em Paris após a assinatura de contrato. A mesma coisa ocorre em Praga para a construção da catedral de São Vito. O futuro imperador Carlos IV recorre a um arquiteto francês encontrado em Avignon, Mathieu de Arras, e o convence a realizar em terras do Império [Romano-Germânico] uma catedral à moda da França. Ele parte com uma equipe de técnicos que não encontraria na Boêmia: aparelhadores, pedreiros...³⁵

O mestre pedreiro, proto-arquiteto, já bem mais distante do canteiro de obras, passa a desenhar mais frequentemente. A redução da escala dos desenhos acompanha o rompimento entre projeto e realização.³⁶ A primazia do canteiro de obras começa a declinar à medida que o desenho se fortalece. É muito instrutivo acompanhar os detalhes da passagem da geometria essencialmente construtiva do grande compasso, *ars* inaugural dos construtores e tesouro e síntese de seus segredos e competências, para a geometria formal do pequeno compasso, fértil em rendas de curvas e contracurvas de difícil execução em pedra.³⁷ Em alguns casos, entretanto, o grande compasso ultrapassa sua função habitual e, num impulso de lirismo decorativo, entra no espaço reservado à pintura, estruturando-o com arabescos que guardam seu teor eminentemente construtivo.³⁸ A redução do tamanho do compasso ilustra o deslocamento da função do desenho: de componente da produção no

34 Nota de edição: *Maître d'ouvrage* é o empreendedor ou gerente, que administra a produção da obra, não se confundindo com o *maître d'œuvre* ou mestre de obras.

35 ERLANDE-BRANDENBURG, *Quand les cathédrales étaient peintes*, 1993, pp. 91–92.

36 Cf. KIMPEL, *Les méthodes de production des cathédrales*, 1989.

37 Ver desenhos de diferentes tipos de preenchimentos do *Memorienportal* (ou *Memorien-pforte*) da catedral de Mainz (Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. n° 10.931) e dois fragmentos do projeto B da igreja principal de Ulm, um dos quais é a elevação da torre ocidental atribuída a Moritz Ensinger, 1470 (Evangelische Gesamtkirchengemeinde, Ulm).

38 Ver a capela Saint-Julien em Le Petit-Quevilly, do começo do século XIII, ilustrada em: BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, 1954; e DUPONT & GNUDI, *Gothic painting*, 1954.

canteiro passa a ser articulador da aparência da obra. E a aparência é decidida à distância, na *loggia* onde se isola o proto-arquiteto.

A transição, essa exteriorização do desenho com relação ao canteiro e à construção, tem repercussões na técnica de produção. Kimpel afirma, por exemplo, que o canteiro da catedral de Amiens pode ser considerado uma manufatura desde 1220; o que me parece um pouco exagerado — talvez uma manufatura incipiente, ainda bastante primitiva. Mas é verdade que aparecem sinais de racionalização, como o corte regular das pedras.³⁹ Como a regularidade sugere controle abrangente e domínio sobre o conjunto do canteiro, ela reforça o impacto simbólico do desenho. *Racionalizar*, nesse contexto, significa também introduzir modificações que permitem, pouco a pouco, a instauração e o desenvolvimento de astúcias para acrescer exploração do trabalho; façanha, essa sim, amplamente auxiliada pelo desenho.

A evolução do aparelho das alvenarias conta um aspecto dessa história. Antes do período românico, paredes de importância estrutural eram constituídas de um envoltório de pedras irregulares preenchido com entulho e argamassa. No românico, o envoltório passa a ser formado por um aparelho de pedras regulares, talhadas na *loggia* do canteiro, mas ainda de dimensões variadas e preenchidas com o mesmo entulho. Pouco depois, as fiadas ainda têm alturas diferentes, mas se tornam contínuas. No gótico, o corte das pedras passa a ser feito nas pedreiras, para evitar transporte de excessos inúteis, e torna-se regular, com blocos produzidos em série e com medidas iguais, mas em tamanho maior. Em vez de entulho, o preenchimento do interior é de alvenaria regular. Com essa transformação, há maior divisão do trabalho entre os trabalhadores que operam na pedreira, os que transportam as pedras (em carros de boi, festejados nas torres da catedral de Laon) e os que permanecem no canteiro (aparelhador, pedreiro propriamente dito, preparador de argamassa etc.).⁴⁰ Embora haja inúmeras exceções a essa cronologia dos tipos de aparelho das paredes (na capela Medici de Michelangelo, do século XVI, o aparelho é do tipo indicado como anterior ao românico⁴¹), as modificações são

39 Cf. KIMPEL, *L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages*, 1980.

40 Cf. JEANNIN, *Chantiers d'abbayes*, 2002, p. 55. No século XVI, "Carrara exporta mão de obra qualificada, escultores, talhadores de pedra, marmoristas, ornamentadores, e importa das montanhas pobres a mão de obra 'bruta' que substitui a primeira nas carreiras" (KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre: Carrara 1300–1600*, 1969, p. 126).

41 Cf. DAL POGGETTO, *I disegni murali di Michelangelo*, 1976, pp. 22–56.

evidentemente provocadas pela progressiva acentuação da divisão do trabalho e de sua organização manufatureira no canteiro.

Com a exteriorização do desenho, começa um complexo processo de mutação formal e construtiva que envolve tanto o desenho quanto o canteiro. No plano formal, o proto-arquiteto tende a levar em conta, crescentemente — em grande parte pela redução de escala de seu desenho —, categorias criadoras de efeitos totalizantes, tais como simetria, proporção, disposição e euritmia. Muita atenção é dispensada às relações entre as partes e entre cada parte e o todo. Linhas estabelecem continuidade formal entre componentes distintos e os amarram numa matriz única. A despreocupação do gótico primitivo com a unidade formal do todo é substituída por correspondências, rimas plásticas, redundâncias e retornos, que compõem elementos de distintas naturezas numa heterofonia imposta.

A evolução toma o caminho de um quiasmo. À unidade do corpo produtivo da cooperação simples desenvolvida corresponde o pouco interesse pela totalização plástica do resultado. As decisões dispersas no tempo tendem a ser desatentas quanto à configuração do todo. Ao contrário, a dissolução da coesão do corpo produtivo autônomo, paralela ao exílio do desenho, ambos decorrentes da instauração da subordinação formal do trabalho, corresponde à hipótese da totalização plástica cujo protótipo será, em pouco tempo, o plano central.

Anthony Gerbino e Steven Johnston fazem observações sobre o desenho clássico que valem desde o término do período do gótico primitivo:

No desenho clássico, ‘geometria’ era identificada exclusivamente com a concepção da obra e o processo preliminar de planejamento e composição. Em contraste com o processo por vezes fragmentado da construção gótica, esse procedimento requeria atenção maior para a relação entre partes de um edifício e a obra como um todo coerente.⁴²

Como efeito de homotetia imaginária, a distância entre o desenhista e seu desenho passa a ser equivalente à distância que separaria a obra do ‘observador’, esse novo personagem, complementar à espetaculosidade crescentemente exigida do edifício pronto. Alguns estratagemas gráficos entre componentes do projeto podem ser percebidos na obra pronta somente nas condições do observador distante ou nem assim (por exemplo,

42 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 68.

as proporções musicais pletóricas entre medidas, que serão frequentes nos projetos de Palladio). Doravante arquitetos ilustres se limitam a desenhar o projeto e, por isso mesmo, o recheiam com secretas correspondências, proporções, ecos e rimas plásticas, inscrições em figuras geométricas ou orgânicas e outros jogos de formas, que pressupõem desenhar em escala reduzida. Mais tarde, esses artifícios serão associados às ordens clássicas, numa atribuição que só é verdade em parte, mas que a pressão social para esquecer qualquer referência ao canteiro transforma em verdade exclusiva (uma hipótese nesse sentido é a teorização de Pierre Caye, discutida adiante⁴³). Ademais, os desenhos desse período prenunciam de certo modo a perspectiva central, que também implica imobilidade e afastamento do desenhista. Trata-se do impulso que provocará, em pouco tempo, o recurso crescente a efeitos *re-unificadores* de certas características formais chamadas pela *Gestaltpsychologie*, muito mais tarde, de ‘boa’ forma (um lapso comprometedor pouco criticado).

No plano construtivo, esses novos parâmetros formais conduzem ao fim da relativa liberdade dos produtores que decidiam no dia a dia, na escala real da ação produtiva não mediada, os detalhes do que estava sendo feito. A proximidade operacional permitia variedade e espontaneidade criativa de todos, como ilustram os capitéis raramente repetitivos do românico e do primeiro gótico. Por outro lado, a maturação lenta da forma construída, levada adiante por gente que ocupava a construção enquanto decidia sua configuração, fazia com que o espaço interior de uso fosse muito mais determinante do que a ‘boa forma’ exterior, a *symmetria* (a noção vitruviana que “reunia tanto o princípio envolvido quanto os efeitos produzidos: clareza, coerência e consistência”⁴⁴) ou a regra distributiva das partes nas fachadas.

[...] é uma das virtudes principais dos construtores góticos que eles jamais permitiram que ideias de conformidade ou simetria exterior interferissem nos reais uso e valor do que faziam. Se queriam uma janela, eles a abriam; um cômodo, acrescentavam-no; um contraforte, construíam; absolutamente indiferentes a qualquer convencionalismo estabelecido quanto à aparência exterior [...].⁴⁵

43 Aqui, pp. 207 et seq.

44 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 68.

45 RUSKIN, *A natureza do gótico*, [1853] 2002, s.p.

Autonomia e prescrição abrangente não comungam a mesma amplitude espacial. O proto-arquiteto, visitando somente no imaginário os espaços em escala reduzida que predetermina com seu projeto, tende a privilegiar a visão exterior à distância. Por isso a plástica que emerge dessas alterações será perfeitamente adequada ao novo príncipe urbano: plástica que interpela o súdito mantido a uma distância decorosa, para que contemple a boa forma do poder (portanto, submeta-se a ela). Essa homotetia imaginária produzirá seus mais poderosos efeitos com a perspectiva central no século XV.

A propósito da mudança de apreciação com a distância, Emiland-Marie Gauthey, engenheiro aspirante ao título de arquiteto no fim do século XVIII, defensor de Jacques-Germain Soufflot na polêmica sobre a então igreja Sainte-Geneviève (atual *Panthéon*), observa:

[...] o mesmo entablamento frequentemente parece mais ou menos elevado, dependendo da posição do observador; quando se está perto, a parte inferior do teto dos elementos da cornija e das arquitraves são vistos inteiros e fazem o entablamento parecer muito mais considerável do que ele é realmente; e quando se olha de longe ou de um local um pouco elevado, ele parece muito menor. O mesmo ocorre nos espaços entre colunas. Se, vistos de frente, são proporcionais como num desenho geométrico; não serão mais assim quando vistos de lado. O mesmo ocorre em todas as molduras, cujo alegado acordo e a relação entre as partes não podem ser vistos a não ser que se olhe o edifício à maneira de um desenho geométrico, o que só se pode fazer de muito longe [...].⁴⁶

A tendência apodíctica da linguagem dificulta tratar de passagens lentas e nuances às vezes importantíssimas.⁴⁷ Aqui parece que descrevo uma evolução guiada por uma intenção. Na verdade, o que no fim apresenta um ar de processo positivo é, em grande parte, resultado de uma constelação de negações determinadas. Uma indicação sumária: o proto-arquiteto, para subir na vida e não decair como seus companheiros, sai do canteiro (*primeira negação*), passa a desenhar na *loggia em escala reduzida (segunda negação, não desenha mais no canteiro nem em escala real)*; desenhando somente e sem mais contato estreito

46 GAUTHEY, Mémoire sur les règles de l'architecture, [17—] 1980, p. 91.

47 Ver, a propósito, uma crítica a Panofsky em: FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, [1998] 2016.

com o fazer, é pouco a pouco sugado pelas leis da percepção, descritas pela *Gestaltpsychologie* (*terceira negação, afasta-se da produção*); perde por isso a experiência da ocupação, determinante para a definição do espaço interior e responsável pela pouca relevância do aspecto exterior no período anterior (*quarta negação*), etc. É de costas e sem retrovisor que, em geral, avançamos em situação de liberdade.

Proto-arquitetos

[...] progressivamente os poderes de criação foram delegados a especialistas, os mestres de obras, cuja fortuna então começa.

Estes homens erguiam-se agora muito acima dos simples artesãos que era seu encargo dirigir. Já não carregavam as pedras. Deixavam mesmo de esculpi-las com as suas próprias mãos. Manejavam o compasso. Apresentavam aos cônegos, minuciosamente desenhado sobre pergaminho, o alçado do futuro edifício. 'Alguns trabalham pela palavra', diz então um pregador.⁴⁸ ' [...] Os mestres de pedreiro, com a régua e o compasso nas mãos, dizem aos outros: Corta por aqui. Não trabalham, e contudo recebem as maiores soldadas.' [...] Executavam [na verdade, faziam executar], mas não iam buscar diretamente a sua inspiração, como antes o faziam Suger ou Maurício de Sully, à contemplação das hierarquias divinas [sic]. Os problemas de dinâmica e de estática preocupavam-nos mais. Quando ainda inventavam, agiam como virtuosos, não como místicos.⁴⁹

O grande compasso serve à construção geradora de formas; o pequeno serve às formas que, vindas de fora, impõem-se à construção. O grande compasso parte do fazer que induz pouco a pouco o resultado; o pequeno antecipa o resultado, obrigando o fazer a segui-lo. Paradoxalmente, o grande compasso serve à proximidade; o pequeno, à distância. Ora, dado que comandar de fora, manter distância da confusão, da poeira e da sujeira do canteiro, torna respeitável o comandante altivo, o mestre de

48 Nota de edição: Trata-se de Nicholas de Biard, que diz, já no ano de 1261: "Magistri cementariorum, virgam et cyrothecas in manibus habentes, aliis dicunt: *Par ci le me taille*, et nihil laborant; et tamen majorem mercedem accipiunt" — "Os mestres pedreiros, com régua e luvas nas mãos, dizem aos outros: 'Corte aqui para mim', e eles próprios não trabalham, embora recebam as remunerações mais altas" (BIARD apud MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge*, v. II, 1929, p. 291).

49 DUBY, *O tempo das catedrais*, [1976] 1993, pp. 179–180; cf. HAEUSSER, *Les sculpteurs et les tailleurs de pierre*, 1976, p. 32.

obras começa sua escalada na estima do poder e sua transfiguração em proto-arquiteto. Sua remuneração cresce em relação às remunerações dos outros artesãos, que, por sua vez, tendem a diminuir. “Aos mestres com nível de arquiteto era pago três a quatro vezes mais do que aos artesãos mais hábeis [...] e até mais com as diversas gratificações e os lucros substanciais que realizavam no papel de empreendedores”.⁵⁰ Seus desenhos são guardados (sobretudo os de apresentação aos clientes, em muito menor quantidade, os da prescrição dos trabalhos). Seu nome é lembrado (Pierre de Montreil, Gautier de Varinfroy, Jacques de Fauran, Peter Parler) e até seu corpo é honrado, com túmulos e bustos que ocupam lugares de destaque no interior das catedrais (Hugues Lebergier em Reims, Jean Poncelet em Dijon, Ulrich Ensinger em Estrasburgo). Sintomaticamente, ele ganha luvas brancas, sinal de que não mais trabalha com as mãos — veja-se o célebre sermão de Nicholas de Biard.

Em ascensão, o ex-mestre de obras, agora quase arquiteto — apesar da pouca frequência do termo — dirige-se aos operários não mais diretamente, mas por intermédio do *parlier*, que transmite suas ordens após prestar juramento de absoluta fidelidade à sua vontade e a seus desenhos prescritivos. Ele faz par com o *apparator*, encarregado de desenhar moldes para o aparelhamento das pedras e outros detalhes repetitivos, atividade que o quase arquiteto tende também a delegar, mas guardando seu traçado sob controle direto. Com o tempo, a função do *parlier* adquire importância maior. Uma das famílias de maior prestígio no ofício adota como sobrenome uma variante desse termo: a família Parler, que dirigiu parte da catedral de São Vito em Praga e a fachada oeste da catedral de Estrasburgo, e à qual devemos os magníficos desenhos para essa obra. Encontros de trabalho reunindo proto-arquitetos de diferentes origens para consultas eram frequentes. Tal prática, somada às reuniões periódicas de organizações dos mestres pedreiros da Europa central, explica “a rápida difusão das mudanças de estilo”.⁵¹ Num movimento em gangorra, à medida que se afastam do canteiro, os proto-arquitetos começam a realizar reuniões entre si, uma condição do que mais tarde será o *campo* dos arquitetos, no sentido de Pierre Bourdieu.

Ao lado do *parlier* e do proto-arquiteto, pouco a pouco destaca-se outra figura, sobretudo a partir do começo do século XIV: o *maître*

50 HARVEY, *L'art des bâtisseurs*, 1986, p. 180.

51 *Ibidem*, p. 180.

d'œuvres (mestre de obras). O proto-arquiteto, cada vez mais arquiteto, limita-se progressivamente aos desenhos (daí decorre algum aperfeiçoamento do desenho técnico) e a visitas esporádicas aos canteiros. A tarefa de dirigi-los de fato é assumida pelos mestres de obras.⁵² Até o século XI, dominam os mestres de obras carpinteiros; a partir daí, os mais numerosos são os mestres de obras pedreiros, acompanhando a passagem da predominância da madeira para a da pedra nas obras mais importantes. Concomitantemente, cresce a distância entre o desenho e o canteiro. Assim, Martin Chambiges, intitulado *supremus artifex*, chamado em 1502 pelo colégio dos cônegos da catedral de Troyes para desenhar e dirigir a construção da fachada ocidental, vai raramente ao canteiro de obras, cuja direção — não obstante suas fiscalizações de tempos em tempos — delega amplamente a diversos mestres pedreiros (Jehançon Garnache, Jean de Damas, Jean de Soissons, seu genro). Chambiges é uma figura típica da transição entre mestre pedreiro, formado no canteiro de obras, e arquiteto que se concentra nos desenhos.⁵³

Todos esses passos de ascensão social praticamente independem de escolhas por parte do proto-arquiteto; o que não significa inação. As táticas para subir na hierarquia dos envolvidos na construção podem ser tortuosíssimas.⁵⁴ Mesmo romanceado, o trabalho no canteiro já não é o ideal de quase ninguém, pois a degradação da cooperação simples é rápida, profunda e desastrosa. A saída para evitar esse trabalho e ganhar mais, permanecendo no campo da construção, passa pela tentativa de isolar do resto a sua parte mais ‘nobre’, justamente a da concepção e da prescrição. No começo são tarefas ainda bastante elementares, mas separação e isolamento provocam quase que imediatamente sua sofisticação e complexificação (além de um descolamento do real), que visam a enaltecê-la a atividade separada e, portanto, aumentar seu valor social e econômico. No caso da prescrição, o surgimento das figuras do *parlier* e do *apparator* é indicativo sintomático e suficiente dessa evolução, que tende a favorecer objetivamente a autoestima do novo astro da construção. Mais tarde, a arquitetura adotará mais um

52 Cf. CHAPELOT, *Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'oeuvre dans le bâtiment médiéval*, 2001. Jacques de Fauran ou Peter Parler dirigiam vários canteiros ao mesmo tempo. O esquematismo dos desenhos permite o controle à distância, mas, simultaneamente, abre a possibilidade de alguma intervenção do mestre de obras ou dos trabalhadores mais qualificados. Ainda há restos de cooperação.

53 Cf. MEUNIER, *Martin Chambiges, un architecte parisien au service du chapitre cathédrale de Troyes au début du XVI^e siècle*, 2001.

54 Cf. POTIÉ, *La 'théorie de géométrie'*, 1980.

degrau hierárquico, inspirada pelos preceitos de Boécio no âmbito da música. Para Boécio, “o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser chamado músico”.⁵⁵ O verdadeiro grande arquiteto também será teórico, como Alberti, Filarete ou Palladio. O enobrecimento das novas especialidades — o desenho separado e a teoria — é proporcional à sua distância de qualquer operação manual pesada e tosca.

Apesar da dificuldade de distinguir, numa perspectiva atual, o *maître-maçon* (mestre pedreiro) do proto-arquiteto no primeiro gótico, conhecemos algumas instituições que desde então organizam os ofícios mais sofisticados. Uma delas é a *loge des maçons*, a loja de pedreiros (que não se confunde com as lojas da franco-maçonaria moderna).

A *loge* era um ateliê e um abrigo, e podia ser uma construção permanente, contendo uma prancha de gesso sobre a qual eram traçados os detalhes do trabalho, assim como uma ‘*chambre de traits*’ [cômodo de traçados] com cavaletes e pranchas de desenho. Administrativamente, a *loge* era uma espécie de ‘ordem’ da profissão com jurisdição, onde ocorriam assembleias sob a autoridade do *maître-maçon* que zelava pela disciplina e pelo respeito às regras do ofício. Conhecemos essas regras pelos manuscritos dos séculos XIV e XV que relatam a história tradicional da profissão e enunciam as leis e estatutos que a regulamentam. É interessante notar que essa história, que situa as origens do ofício no Antigo Testamento, mas atribui a geometria a Euclides, começa a ser bem conhecida desde o primeiro quarto do século XII: assim se confirma a hipótese de que os primórdios da organização dos *maçons* correspondem à introdução, no Ocidente, dos primeiros elementos do estilo gótico. [...] Mesmo descontando exageros, é certo que o *maçon* medieval gozava de um nível social elevado [...]. Sob formas diversas, a organização profissional dos *bâtisseurs* [construtores] era bastante desenvolvida em toda a Europa. [...] Sabemos que, no fim do século XIV e no século XV, ocorreram congressos que reuniram mestres eminentes vindos de mais de oitocentos quilômetros de distância. Assim, os novos modos de arquitetura se difun-

55 ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, [1958] 1989, p. 47. Essa hierarquia sem fundamento respeitável continua vigorando na França. A musicologia pertence à universidade, portanto ao Ministère de l'Éducation; o aprendizado em composição e instrumental, aos conservatórios vinculados ao Ministère de la Culture.

diram rapidamente e, por exemplo, a arte revolucionária da família Parler se espalhou na Europa em menos de um século.⁵⁶

Canteiro submetido

Vejamos o que se passa com o canteiro submetido ao desenho separado. Os que continuam no canteiro perdem pouco a pouco sua autonomia solidária. Sem o vínculo do projeto comum, evolutivo e participativo, são submetidos ao desenho separado, que, para eles, se torna um poder determinante exterior, embora ainda veicule um universo plástico familiar. A exterioridade do projeto separado provoca a substituição do trabalhador coletivo da cooperação simples pela *re-união* formal imposta dos trabalhadores dispersos, determinada pela obediência às ordens transmitidas pelo *parlier* e pelos moldes do *apparator*. A *re-união* é abstrata porque deriva do projeto exterior e separado dos trabalhadores, como será o caso de todos os trabalhadores coletivos daí para frente. O ganho proveniente da constituição do trabalhador coletivo, enquanto o capital não instaura suficientemente seu modo específico de produção (a manufatura) e reivindica para si o mérito desse ganho, passa a ser atribuído a poderes exteriores mais ou menos misteriosos, objetos de muita literatura rançosa: o élan da fé, a proteção divina etc. Enquanto isso, a exploração do trabalho cresce com a generalização paulatina da relação salarial. Os trabalhadores perdem o status dos ‘construtores de catedrais’ (e deixarão de interessar à maioria dos historiadores). Entretanto:

Alguns fatores permitem afirmar que a técnica de construção na Idade Média, pelo menos até o início do século XIII, podia prescindir de desenhos em pequena escala. [...]

No início da Idade Média e na Alta Idade Média, os planos de construção não tinham a mesma importância que têm hoje. De fato, na maioria dos casos, uma convenção precisa que poderia ser resumida em algumas breves fórmulas determinava a composição do espaço e suas proporções. Não era necessário fixar esses dados num desenho. Assim, a ideia arquitetônica só tomava forma definitiva à medida que se construía o edifício.

56 HARVEY, *L'art des bâtisseurs*, 1986, pp. 131–132. Mantive os termos *maçon*, *maître-maçon*, *franc-maçonnerie*, *loge* e *bâtisseur* para evidenciar a dificuldade de estabelecer diferenças generalizáveis entre mestres e arquitetos nesse período (cf. PEVSNER, *The term “architect” in the Middle Ages*, 1942).

[...] Toda a construção, mesmo que se tratasse de um edifício ambicioso, consistia em praticar eternamente tradições artesanais precisas, cujos princípios eram conhecidos por todos os artesãos. Bastava pôr-se de acordo quanto a algumas medidas de base, dadas pelo arquiteto, e quanto à indicação da disposição geral registrada por meio de um desenho.⁵⁷

Mesmo no apogeu da Idade Média, seja diretamente ou pela intermediação do *parlier*, o mestre principal [predecessor do arquiteto] ‘ordena apenas pela palavra’, não comunica mais que indicações de ordem geral, diretivas, deixando ainda uma grande parte de responsabilidade e iniciativa aos operários.⁵⁸

[...] os antigos mestres dispunham da espantosa faculdade de conceber no espírito até mesmo construções enormes e de desenvolvê-las no local sem a intermediação de um projeto.

Na origem, pelo menos para as plantas, parece que se trabalhava em verdadeira grandeza, no chão mesmo: daí um pequeno esboço [...] poderia bastar para fornecer uma forma geral.⁵⁹

Ora, no início do século XIII, muitas das grandes catedrais, complexas e requintadas, já estavam construídas. Pode-se supor, então, que a complicação crescente do gótico, a divisão e a especialização das tarefas de que fala Recht, devem ser associadas à “multiplicação dos desenhos”, mas na ordem inversa: é a multiplicação dos desenhos que empurra, em grande parte, o “desenvolvimento do gótico” com o “duplo corolário: a divisão mais nítida do trabalho e (sua) especialização”.⁶⁰ A complicação das tarefas segue e decorre do emaranhado crescente do desenho, das divisões e subdivisões recorrentes dos componentes arquitetônicos, dos enquadramentos múltiplos encaixados uns nos outros. A ordenação do espaço plástico gótico a partir do *habitus* escolástico, tal como descrita por Panofsky, seria irrealizável sem a assistência detalhada — mesmo que parcial — do desenho de concepção e de prescrição. Ele assume a responsabilidade pela *manifestatio* ou clarificação que Panofsky identifica como primeiro princípio organizador

57 MÜLLER, Le dessin technique à l'époque gothique, 1989, p. 237.

58 SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, p. 35.

59 COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, 1973, p. 87.

60 RECHT, *L'art gothique: une introduction*, 1989, p. 24.

da escolástica e que exige, entre outras coisas, “ordenamento segundo um sistema de partes homólogas e de partes das partes”.⁶¹

De acordo com as exigências clássicas do apogeu escolástico, os elementos individuais, ainda que pertençam a um todo indivisível, devem realçar sua identidade, de modo a distinguir-se claramente uns dos outros — as colunas adossadas devem sê-lo da parede ou do núcleo do pilar, as nervuras de suas vizinhanças, e todos os elementos construtivos verticais dos arcos; entre todos deve existir uma relação de reciprocidade nítida.⁶²

Outra exigência decorrente do princípio da clarificação na escolástica e no que Panofsky denomina “gótico clássico” é a máxima explicitação.

[Um homem impregnado do espírito escolástico] não se daria por satisfeito se a articulação do edifício não lhe permitisse re-experienciar os processos de composição arquitetônica assim como a articulação de uma *Summa* lhe permitia re-experienciar os processos de cogitação. Para ele, a panóplia de colunetas, nervuras, arcobotantes, rendilhados, pináculos e colchetes era uma autoanálise e uma autoexplicação da arquitetura, assim como o costureiro aparato de partes, distinções, questões e artigos era, para ele, a autoanálise e autoexplicação da razão. [...] [A mente escolástica] admitia e exigia uma clarificação gratuita da função pela forma da mesma maneira que admitia e exigia uma clarificação excessiva do pensamento pela linguagem.⁶³

Tanto a exigência de ordenamento quanto a exigência de máxima explicitação deixam claro, sobretudo, o pensamento e a composição oriundos do motor emergente responsável pela nova plástica: o protoarquiteto, princípio e origem da nova ordenação. O próprio conceito de *com-posição*, o pôr-junto-o-diverso, não somente surge então com seu sentido atual, numa clara alusão à função aglutinadora da força de trabalho assumida pelo desenho, mas aponta a instituição de novos parâmetros. Em primeiro lugar, a ênfase no *modus operandi*: sob todas as camadas do empilhamento anagógico

61 PANOFSKY, *Arquitetura gótica e escolástica*, [1951] 1991, p. 21; * *Gothic architecture and scholasticism*, 1951, p. 31.

62 Ibidem, pp. 34–35.

63 Ibidem, pp. 42–43; * *Gothic architecture and scholasticism*, 1951, pp. 59–60.

das possíveis significações religiosas domina a *manifestatio*, a clarificação pela clarificação enfática. Hoje, após séculos de (falsa) *manifestatio*, mal percebemos essa insistência. Na época, entretanto, em oposição imediata ao românico, essa recorrência se destaca contra a pouca clareza da somatória das decisões da cooperação simples. A presença de um regente que costura densamente o todo é evidente. Mais que uma característica específica do gótico, a *manifestatio* expõe a força do desenho, da prescrição totalizante que estará no fundamento do *modus operandi* da produção arquitetônica e que perdura até hoje. Sua continuidade não é anulada pela ausência de referências antropomórficas nas proporções góticas, que Panofsky — apoiado em Vasari — afirma como a diferença entre gótico e classicismo.⁶⁴ Aliás, a própria afirmação é questionável.⁶⁵

Outro parâmetro também terá vida longa (e requer mais uma longa citação):

É impossível e desnecessário descrever aqui, em seus mínimos detalhes, os efeitos desse princípio da divisibilidade progressiva (ou, visto de outro ângulo, da multiplicabilidade progressiva), sobre todo o edifício da igreja. No auge desse desenvolvimento, os suportes eram divididos em pilar principal, colunas adossadas, colunas adossadas secundárias e colunetas novamente subordinadas a estas últimas; a caixilharia das janelas, os trifórios e as arcadas cegas eram divididos em suportes e perfis de primeira, segunda ou terceira ordem; nervuras e arcos eram subdivididos numa série de perfis. Deve-se mencionar, entretanto, que exatamente esse princípio da homologia, que impregna toda a construção, acarreta uma uniformidade relativa que diferencia a linguagem formal do apogeu gótico daquela do românico. Todas as partes situadas num mesmo ‘nível lógico’ — e isso é patenteado particularmente por aqueles elementos decorativos e representativos que formam equivalentes arquitetônicos às *similitudines* de Tomás de Aquino — eram considerados elementos de uma mesma classe, de modo que a incrível multiplicidade de formas, por exemplo, dos baldaquins, da decoração dos plintos e do assoalho e especialmente dos pilares e dos capitéis, foi abandonada em troca de tipos muito mais

64 Cf. *ibidem*, pp. 42–43, nota 44.

65 Cf. ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, [1958] 1989, pp. 45–59 (cap. 4, As estéticas da proporção).

padronizados, em que admitiam uma variabilidade no máximo igual à que a natureza reserva aos indivíduos de uma mesma espécie.⁶⁶

O princípio da divisibilidade (ou multiplicabilidade), também recorrente, continua vigorando. Cada possível diferenciação técnica ou microfunção estrutural da arquitetura desenhada — não da estrutura verdadeira, mas da fictícia que a recobre — é destacada e marcada, como se sua irrealidade diminuísse com a micrologia de seu tratamento plástico. Assim como pessoas que mentem inventam histórias cheias de pormenores para aumentar sua credibilidade, a lógica de mentira arquitetônica é quase sempre tagarela.

Não é hora de analisar com rigor a obra de Panofsky sobre o gótico, mas convém apontar o que me parece uma ligeireza crítica. Panofsky estabelece uma relação de dependência na qual a escolástica exerce papel determinante sobre a plástica da arquitetura gótica. Ora, é possível estabelecer a relação inversa ou pelo menos recíproca, sobretudo considerando a grande influência da arte da memória sobre Tomás de Aquino, como aponta o próprio Panofsky. Frances Yates, logo após lembrar a obra de Panofsky, propõe “um pensamento extraordinário: se Tomás de Aquino memorizou sua própria *Summa* por meio de ‘similitudes corporais’ dispostas em lugares que seguiam a ordem de suas partes, a *Summa* abstrata pode ter sido materializada na memória sob a forma de uma catedral gótica, cheia de imagens ordenadas em lugares determinados”.⁶⁷ Mas há mais. Talvez escolástica e arquitetura gótica se assemelhem tanto por sofrerem a influência de um fator mais prosaico e mais presente na vida das cidades: a estrutura corporativa dos ofícios, sistematizada e homogeneizada por Luís IX em 1268. Mesmo antes dessa data, havia propensão a certa igualdade de deveres e direitos democráticos dos vários corpos sociais nos primeiros tempos do ressurgimento das cidades, propensão que pode ter inspirado a armadura comum da escolástica e do desenho das catedrais, e ter sido sublimada por ela. Le Goff nota que “a *translatio* cultural que fez os mosteiros perderem a primazia para as cidades é bem evidente em dois domínios: o ensino e a arquitetura”, e que a escolástica, “filha das cidades [...] reina nas instituições novas: as universidades, *corporações*

66 PANOFSKY, *Arquitetura gótica e escolástica*, [1951] 1991, pp. 33–34.

67 YATES, *A arte da memória*, [1966] 2007, pp. 105–108.

intelectuais”.⁶⁸ Não há a menor possibilidade de que, nos primeiros séculos do ressurgimento das cidades, a forma de pensar da Igreja (a escolástica) e as diversas manifestações da vida urbana (como as corporações) não tenham se cruzado na sua atividade produtiva essencial: a construção de catedrais.⁶⁹

Em seu momento tardio, mas ainda anterior ao *flamboyant*, o desenho gótico deixa de observar prioritariamente a lógica específica do canteiro e da construção e, além de se encantar consigo mesmo, absorve outra lógica: a que compartilha com a doutrina escolástica e suas variantes. Inaugura, assim, uma constante do desenho separado do canteiro, *a adoção de princípios e especificações de outro sistema totalizante qualquer, desde que não seja o de sua própria realização*. Esse divórcio entre o que seria o desenho adaptado à técnica construtiva efetiva e o que a mascara sob a aparência de outra lógica fictícia e redundante passa a caracterizar nossa arquitetura desde o período gótico.

A catedral [da segunda geração] torna-se menos retórica, menos preocupada com atrativos, mais cuidadosa com uma análise dialéctica das estruturas. Visa a claridade das demonstrações escolásticas. [...] o mestre de obras procede por dissociação isolando partes homólogas, depois as partes dessas partes, antes de as agrupar logicamente. A catedral desenvolve na verticalidade, num jogo de inteligência persuasiva, uma geometria tecida sobre a luz.

Propõe ornamentos, mas eles não são escolhidos para seduzir. Apresentam à vista do povo uma teologia da Igreja.⁷⁰

68 LE GOFF, *A civilização do ocidente medieval*, [1964] 2005, p. 75;* *La civilisation de l'occident médiéval*, [1964] 1982, p. 63.

Nota de edição: A versão brasileira suprime a primeira das duas frases citadas.

69 Mesmo um entrelaçamento mais distendido entre as esferas do mundo medieval parece duvidoso. Algumas autoridades sobre essas questões desconfiam de modo ainda mais radical. Alain de Libera, professor do Collège de France e diretor de estudos na École Pratique des Hautes Études já nem sequer duvida. “Se eles [os filósofos medievais], cercados pela morte, a doença, a miséria e a guerra, conscientemente reduziram, ao que parece, a filosofia a essa forma cega de explicação do mundo que é o comentário imanente, é que não viram nada daquilo que os cercava. Assim, seria inútil buscar em seus escritos o que, por exemplo, os fazia contemporâneos das catedrais ou dos trovadores, da tomada de Jerusalém ou do saque de Bizâncio. Esses textos sem interioridade não teriam fora algo mais do que dentro, isto talvez explicando aquilo” (LIBERA, *Pensar na Idade Média*, [1991] 1999, p. 59). Não me cabe opinar sobre isso.

70 DUBY, *O tempo das catedrais*, [1976] 1993, p. 148.

O que permite essa passagem de um imaginário autóctone a outro, importado, é a perda da possibilidade de elaboração do projeto pelo corpo produtivo.⁷¹ Se antes “a ideia arquitetônica só tomava forma definitiva à medida que se construía o edifício”,⁷² isto é, à medida que o andamento do trabalho coletivo convergia espontaneamente para sua invenção, isso deixa de ser possível. A figura do produto acabado, elaborada em grande parte segundo determinações parasitas (do desenho como tal e da escolástica, por enquanto) e sobrepostas às da construção, impõe-se desde o início da obra, ainda que não devamos sobrestimar o poder desses desenhos, aproximativos e sem escala precisa ou medidas. O canteiro perde seus meios espontâneos de manifestação. Começa a se tornar afásico.

Basta um deslocamento aparentemente anódino — do desenho que migra primeiro para a *loggia* (*loge*, *tracing house*) e depois para fora do canteiro — para que um bom número de coisas mude radicalmente. *Tracing houses* existem desde o século X, mas, no segundo período do gótico, desenvolvem novo poder com relação ao canteiro. A diferença ou indiferença entre arquiteto e operários cresce com a interrupção da comunicação direta, enquanto diminui correlatamente a experiência do arquiteto com a construção concreta (embora, na grande dispersão da Idade Média, também haja casos inversos, de proto-arquitetos que voltam à talha da pedra e de desenhos que remergulham no canteiro). No hiato assim criado, desaparecem algumas ‘tradições artesanais’ — precisamente aquelas que asseguram a autodeterminação construtiva e que, por isso mesmo, condensam os melhores tesouros do saber-fazer cooperativo. Os desenhos do grande compasso são mediações *internas* entre momentos da própria produção. Os do pequeno compasso são mediações entre comando isolado e força de trabalho subordinada, mediações *externas* entre polos com poderes desiguais, correias de transmissão de prescrições muitas vezes inadaptadas.

Um exemplo são os desenhos detalhados da fachada da catedral de Estrasburgo,⁷³ que prescrevem ao canteiro uma série de colunetas

71 *Imaginário* não é um termo que convém, se respeitarmos o rigor semiológico. Na terminologia de Peirce, trata-se de um sistema de legissignos, categoria da primeira, ‘gramatical’. “A ordem das simetrias e das correspondências, a lei dos números, uma espécie de música dos símbolos, organizam secretamente estas imensas enciclopédias de pedra” (FOCILLON, *A arte do ocidente*, [1938] 1993, p. 20).

72 MÜLLER, *Le dessin technique*, 1989, p. 237.

73 Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Inv. n. 1, n. 2 e n. 3, ca. 1260.

a serem sobrepostas ao maciço construtivo. Seu perfil extremamente alongado impede que sejam feitas somente de pedra. Inúmeros pequenos grampos de metal as ligam ao maciço. Ora, a oxidação do metal o faz dilatar, estilizando seu revestimento de pedra. No inverno, esses grampos provocam também a deterioração das colunetas em razão da diferença entre os coeficientes de retração. Até hoje, elas têm que ser constantemente restauradas.⁷⁴ É evidente que os talhadores de pedra — se ainda tivessem direito à palavra — teriam afastado o abuso do desenho e as muletas dos grampos metálicos. Os meandros traçados pelo pequeno compasso desafiam os segredos do ofício, desobedecem a seu saber e saber-fazer.

Em suma, o canteiro quase autogerido da cooperação simples desenvolvida é substituído por um canteiro subordinado a uma parte de si mesmo, que se separa dele, começa a perder sua intimidade com ele e passa a comandá-lo do exterior, provocando mudanças fundamentais nas relações de produção. Comandar do exterior conduz insensivelmente à exterioridade do paradigma que orienta o traçado do comandado, à exterioridade do fundamento ou modelo do desenho prescritivo. Por enquanto, o modelo desse desenho será o compartilhado com o *habitus* escolástico.

Apenas poucas construções magníficas e serenas do primeiro gótico não foram, no curso do tempo, gradualmente afinadas e esvaziadas até que chegaram a esses esqueletos [...] que não subsistem senão como fantasmas doentios.⁷⁵

Eis o cerne do que se passa: o canteiro de obras não tem mais seu fim em si mesmo, não progride mais por impulso interno, mas segue obrigatoriamente um dever-ser contrário à própria coerência. Seu alvo forçado exhibe uma plástica que difere da que seria espontaneamente sua. A plástica do primeiro gótico dá prioridade à massa e à matéria, isto é, à pedra tal como é vivida no processo produtivo. A do gótico tardio, a plástica dos “fantasmas doentios”, valoriza sobretudo a linha e seu rendado, evacuando a experiência direta do material construtivo

74 Por isso o canteiro da catedral nunca fechou; por alguns anos, contribuiu para sua manutenção. Sobre elementos metálicos nas construções da Idade Média: cf. CLÉMENT-CHARPENTIER, *Le rôle des éléments métalliques dans la conception du donjon de Vincennes*, 2001; TAUPIN, *Le fer des cathédrales*, 1996.

75 RUSKIN, *The seven lamps of architecture*, [1849] 1854, pp. 32–33.



Desenho A' da fachada da catedral de Estrasburgo, ca. 1260
(Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Inv. n. 2).

substituída pela máxima explicitação do traçado do projeto. Worringer nota: “tudo o que a arquitetura gótica [...] obtém em termos de expressão é *apesar* da pedra. A sua expressão não se baseia na matéria, nasce da negação, da desmaterialização da matéria”.⁷⁶

Essa primeira divergência entre o desenho e o canteiro — mais ou menos marcada, dependendo da obra — abre uma *oposição* que logo se transformará em *contradição*. Note-se que o desenho, antes mero esboço sumário que pouco a pouco ganhava determinações pela intervenção progressiva dos participantes da cooperação simples, ao separar-se e tornar-se projeto, antecipação do resultado elaborado fora do canteiro de obras, aberto a interferências que podem destoar sob o ângulo construtivo, passa a ser objeto de investimentos simbólicos variados. O que se perde em termos de legitimidade social e experiência acumulada é substituído pela aurificação do projeto separado e de seu autor. Ambos — projeto e autor — passam a representar um suposto saber, dificilmente formulável e recoberto por muita retórica para compensar precisamente (e inconscientemente, creio) sua crescente ilegitimidade social. A armadura semelhante à da escolástica faz parte dessa retórica discursiva e plástica. A regularização artificial do desenho que ela permite torna verossímeis metáforas envolventes como a da árvore e outras de mesmo teor. Verossímeis, mas não verdadeiras. A conhecida imagem de Victor Hugo, segundo a qual a catedral é o livro do iletrado, dá conta desse desdobramento da forma. O trabalhador coletivo desfeito é substituído pela metáfora de uma organicidade que falseia tanto a construção efetiva como suas ressonâncias simbólicas. Marx, desde os Manuscritos de 1844, trata questões absolutamente centrais a esse respeito: o que desaparece com o trabalhador coletivo simples é a possibilidade, para os trabalhadores, “de serem a causa adequada da própria atividade, caso em que a atividade humana pode tornar-se o que chama uma *Selbstbetätigung*, uma ‘autoativação’. Na teoria da consciência cujas bases Marx estabelece nos Manuscritos de [18]44, o conceito central é o de *Verdopplung*, de ‘redobramento’: o desenvolvimento da atividade vital se redobra [...] num desenvolvimento dessa mesma atividade no elemento do conhecer ou do saber, isto é, no elemento da idealidade”.⁷⁷ É esse redobramento que caracteriza nossa humanidade, e é ele que começa a desaparecer com a dissolução da cooperação simples

76 WORRINGER, *A arte gótica*, [1911] 1992, p. 90.

77 FISCHBACH, *Philosophies de Marx*, 2015, p. 54.

autogestionária, enquanto avança a manufatura tosca dos primeiros passos do capital na construção.

A extração do desenho do canteiro modifica amplamente, portanto, sua constituição e seu alcance, como modifica também, de modo significativo, a constituição do canteiro. O desenho, até então parte entranhada no andamento da obra, transforma-se agora numa entidade que tende a valer por si. O ganho mais evidente consiste na emergência do costume de elaborar imagens de conjunto em escala reduzida, sejam desenhos de precisão crescente, sejam maquetes detalhadas (as esquemáticas existem há mais tempo).⁷⁸ “Desde 1414, dispunha-se ali [no canteiro da catedral de Milão], como em outros canteiros de construções monumentais na Itália, de uma maquete em madeira do projeto da igreja”.⁷⁹ Um belo exemplo desse gênero de maquetes pode ser visto até hoje na catedral de Orléans. Trata-se de uma confecção bastante posterior (1737–1739), mas destinada à reconstrução, em estilo gótico, da catedral que havia sido destruída pelos huguenotes em 1568.

A redução de escala acompanha o desdobramento do modelo em duas direções complementares: “o modelo destinado a fornecer um duplo, uma cópia, e o modelo ideal erigido em norma do verdadeiro, do bem ou do belo”;⁸⁰ velha abdução montada abusivamente na assonância entre ideia (duplo ou cópia) e ideal (norma). Mas esse ganho ilusório também tem consequências duvidosas. A primeira, já mencionada, é a tentação de permitir que o desenho se contamine por pulsões narcisistas (as acrobacias do compassinho, sua aurificação e a do projetista). A segunda tentação é a de fechar a cicatriz inevitável da separação, o umbigo denunciador da dependência original do desenho com relação à produção. Assim, a retórica plástica recorre a mecanismos elementares da percepção da forma para servirem como princípios de organização do desenho das edificações (as regras de harmonia, simetria, modenatura etc.), o que produz a ilusão de autonomia (fetichização da forma, denegação de sua produção). Há mais, muito mais. A derivação autotélica do desenho separado tem uma reserva imensa de recursos, mas seu exame levaria longe demais. Seu teor geral consiste em tentar pôr como autônomo o desenho, como se ele contivesse em si todos os

78 As observações de Lévi-Strauss sobre a fertilidade dos modelos reduzidos são essenciais aqui (cf. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia estrutural*, [1958] 2003, cap. XV, A noção de estrutura em etnologia).

79 BISCHOFF, *Les maquettes d'architecture*, 1989, p. 288.

80 LAFOND, *La notion de modèle*, 1986, p. 5.

motivos para ser o que é, tendo em vista sua função de desenho separado do produto: um ar de necessidade.

Françoise Choay aponta uma tônica do tratado que considera fundador da arquitetura, o *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. “No início da primeira fase, uma constatação, apresentada como um dado imediato: ‘Todo edifício é um corpo’ [...] A sequência do livro irá mostrar que Alberti entende aí um corpo vivo”.⁸¹ Afastada a possibilidade da formação do trabalhador coletivo espontâneo, some também — é óbvio — a possibilidade de sua autoativação, sua *Selbstbetätigung*. A produção não sendo mais a “causa adequada da própria atividade”, os novos responsáveis pela produção heterônoma empurram a ‘causa’ para o lado do produto — o qual, magicamente, se torna um corpo vivo. Nenhuma brecha em sua carcaça deve permitir que se percebam os interesses sombrios que guiam sua produção e seu uso, e que transfiguram o resultado inerte em corpo vivo e o corpo produtivo realmente vivo em abstração mutilada. Carpo aponta a amplitude da mudança. Para o pensamento arquitetônico medieval, “a ideia de uma unidade perceptiva da obra arquitetônica — unidade que hoje qualificaríamos de estilística — era estrangeira, [...] a noção de respeito à ‘conformidade’ (ou coerência de estilo) foi, no século XVI, uma novidade revolucionária (controvertida e frequentemente rejeitada)”.⁸² A partir desse momento, a história e a crítica de arquitetura se ocupam quase exclusivamente do desenho e do objeto produzido, desconhecendo ou desconsiderando o que se passa no canteiro, a não ser sob o aspecto contábil ou da divisão gerencial do trabalho.

Convém insistir, pois o corte é importante, mas pouco evidente. A retirada do desenho do canteiro é, simultaneamente, sua desintração com relação à produção. Abandona sua articulação íntima com o andamento do canteiro, com a oralidade predominante no fazer e com a narratividade típica das regras construtivas, e passa a privilegiar a visualidade, a plástica imóvel do objeto prescrito independentemente dessa dinâmica polimórfica. A mudança de mídia, do oral e narrativo para o visual estático, terá inúmeras consequências. A principal é a passagem da forma memorial, assegurada pelos vestígios do andamento produtivo, à forma destemporalizada, origem de sua fetichização, o pedestal da denegação da produção, a promoção do projeto como

81 CHOAY, *A regra e o modelo*, [1980] 1985, p. 79.

82 CARPO, *Età della stampa*, 1998, p. 47.

epifania laica. A sincronia do espaço produzido engole a diacronia do tempo de produção.

Um bom exemplo dessa passagem, apontado por Carpo,⁸³ é a regra de Roriczer que define a relação entre o plano e a elevação do pináculo gótico. O pináculo é dividido em certo número de camadas regulares sobrepostas, e cada camada sustentada é uma fração decorrente da que a sustenta. Um dos modos de determinar esse fracionamento consiste em dividir sucessivamente a área de um quadrado (no caso, de pedra), pela metade: inscreve-se nele outro quadrado cujos lados unem entre si os pontos medianos dos lados do primeiro quadrado; sua área será a metade do primeiro. Essa regra não diz nada sobre a aparência exterior do pináculo, que pode variar segundo a vontade do artesão. Além disso, não a percebemos visualmente no produto, o que permite guardá-la em segredo, astúcia defensiva das organizações de ofício. Essa regra construtiva opõe-se, por exemplo, à imagem de uma coluna tal como aparece nos tratados do Renascimento (como os de Serlio), que detalham precisamente o exterior, mas nada indicam sobre modo de construção, nem os materiais de que deve ser feita. Em vez de um procedimento construtivo, o desenho fornece medidas das partes e aparências. As colunas de Michelangelo são de pedra ou revestidas de pedra, com proporções de seu arbítrio; as de Palladio, em geral, são de tijolos de terra, com proporções copiadas das ruínas de Roma ou deduzidas de Vitruvius. Os segredos do ofício se perdem no anonimato da produção material mascarada. A hegemonia do projeto que começa a se tornar absoluta reduz ao silêncio as determinações construtivas positivas e promove as negativas, provocadas pela ocultação de suas implicações na exploração crescente do trabalho no canteiro.

Imagem e figura

O descolamento entre a imagem da coluna — ou de outro componente qualquer da arquitetura — e sua substância material, bem como seu modo de produzir, encontra eco na filosofia medieval. O excelente trabalho de Emanuele Coccia discute o status da imagem nas obras de Avicena (séculos X e XI), John Peckham (século XIII), Henri Bate (séculos XIII e XIV), Jean Buridan (século XIV) e, sobretudo, Averróis (século XIII). Coccia resume assim o tema central de seus estudos:

83 Ibidem, cap. II.

“podemos concluir que a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar”.⁸⁴

John Peckham se perguntava: ‘O que é uma imagem? Digo que é meramente a aparência de uma coisa fora de seu lugar (*extra locum suum*), porque a coisa não aparece apenas no próprio lugar senão também fora do próprio lugar.’ [...] Se isso for verdade, poder-se-á dizer que toda imagem nasce com a separação da forma da coisa em relação ao lugar da sua existência: *onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem*. [...] Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer a experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, num espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito [...].⁸⁵

Terceiro componente ontológico de nossa realidade, nem coisa nem espírito, a imagem é objetiva sem ser material. Ela independe do substrato que a recebe (se descontarmos a ubiquidade do vestígio [*trace*]).

Na base de toda experiência imaginativa, cognitiva ou psicológica, há um elemento que não tem natureza psíquica ou mental: a imagem. É apenas reconhecendo a origem não psicológica da imagem que se chega a perceber a potência do sensível sobre a vida humana e animal.⁸⁶

Toda imagem é o ser do conhecimento em ato fora do sujeito: ela é uma espécie de inconsciente objetivo.⁸⁷

A imagem se destaca de seu suporte, passa a outros *media*, é, literalmente, abstração. “Na terminologia escolástica, o meio é lugar de abstração (*abstractio*), isto é, de separação”.⁸⁸ Ela se mantém mesmo não percebida, como no espelho ou na superfície da água. Pois bem, essa autarquia da imagem permite que ela se desloque, que migre sem limites e barreiras, indiferente aos suportes que investe. No gótico, alguns esquemas elementares — como os feixes de colunetas independentes ou os enquadramentos embutidos uns nos outros —, itinerantes e em escalas variadas, impõem sua forma, sua imagem, sobre diversos

84 COCCIA, *Vida sensível*, 2010, p. 22.

85 *Ibidem*, pp. 22–23.

86 *Ibidem*, p. 52.

87 *Ibidem*, p. 50.

88 *Ibidem*, p. 32.

materiais e momentos da obra. São módulos formais que difundem por toda a obra ecos plásticos insistentes, e a costuram num plano praticamente independente do suporte material. Imprimem por todos os lados a sombra do desenho, o selo da imagem, o lugar em que a forma é separada de qualquer ancoragem e compromisso com a efetividade construtiva dos meios e da força de trabalho.

Note-se a convergência entre os fatores da constelação que provoca a proeminência crescente do desenho. O primeiro é o lento deslocamento da cooperação simples na direção da subordinação formal do trabalho, facilitado pela dimensão e pela complexidade crescente dos canteiros das catedrais. Sua localização urbana permite tirar proveito da maior oferta de força de trabalho, concentrada pelo êxodo rural. Sem formação nem meios de produção, os novos trabalhadores urbanos exercem pressão sobre os artesãos que restam da cooperação simples. Esses, em parte, se deslocam para canteiros menores — mas ainda abastados — da administração urbana ou dos palácios dos proprietários dos grandes capitais. Outra parte dos artesãos se transforma num grupo de trabalhadores qualificados que, nas grandes obras, enquadra a massa dos sem qualificação, criando assim a primeira cisão profunda no corpo produtivo. Eles compõem uma elite ambígua, pois pagam sua posição ‘superior’ com as primeiras amputações de sua autonomia produtiva.

A saída do proto-arquiteto do canteiro, fim de um processo em que um dos artesãos se destaca como chefe de canteiro dos trabalhadores cada dia menos competentes, marca um ponto de inflexão importante: a passagem definitiva da concepção, sobretudo a do todo, para fora do canteiro. Cresce o papel do mestre de obras, mediador entre o proto-arquiteto e o canteiro, às vezes na posição de chefe de equipe de pedreiros ou carpinteiros, ou fornecedor de materiais. É ele que segue de perto o trabalho dos construtores e indica precisamente as tarefas a executar. A contratação dos trabalhadores e de outros tipos de serviço ou fornecimento se torna burocrática e impessoal. Tendem a desaparecer os laços mais informais da coletividade de trabalho da cooperação simples desenvolvida.⁸⁹

Essas mudanças constituem o prenúncio e a precondição para a instauração da manufatura. É o momento chave do descolamento

89 Cf. BERNARDI et al., *Jean de Louvres: un maître des oeuvres du palais des Papes d'Avignon (1342–1358)*, 2001.

efetivo do desenho em relação à produção material; descolamento esse ilustrado por duas características da plástica emergente: a preocupação com a ‘boa forma’ do todo (o que hoje chamamos *partido*) e a exploração intensa da ubiquidade da imagem, tal como descrita por Coccia. A forma do desenho arquitetônico abandona seus compromissos com a construção no sentido da *soliditas* vitruviana. A construção realmente portante continua a ser decidida e conduzida por gente do canteiro de obras; um resto da antiga prática da cooperação simples, mas deteriorada, dividida em semiespecialidades, a caminho da divisão manufatureira.

O descolamento, a indiferença do desenho em relação a seu modo de corporificação, assinala o início da peregrinação da arquitetura em direção ao santuário das artes liberais. Começa assim a preocupação com a coerência ou a conformidade de estilo, cujo pleno desenvolvimento Carpo data no século XVI. É uma preocupação com a roupagem, distanciada da triste realidade dos canteiros subordinados, que a arquitetura deve encobrir com a ilusão de outra realidade (por enquanto) qualquer. Mesmo tendo sido escrita a respeito do classicismo, vale desde o gótico tardio a observação de Viollet-le-Duc:

[...] nossa arquitetura, dita monumental, é uma perpétua mentira. Habitualmente, em nossos edifícios, toda forma aparente é inútil e não serve senão de ornamento, todo meio necessário é cuidadosamente dissimulado sob uma aparência contrária a esse meio. Bem que poderíamos, se a coisa valesse a pena, de cada um de nossos edifícios extrair duas obras: uma verdadeira, a estrutura; a outra, a que se manifesta ao olhar, a aparência; as duas bastante dissemelhantes, e cujo paralelo espantaria enormemente o público.⁹⁰

A realidade ilusória que encapa a verdadeira, precisamente por ser ilusória, presta-se a deslocamentos retóricos de alto poder de envolvimento imaginário. O exílio da imagem para fora de seu lugar conjuga-se com outra forma de exílio que até hoje empresta ao desenho de arquitetura grande força de sedução. Trata-se de um conceito próximo ao de *imagem*, de alta circulação desde a Idade Média: a *figura*. Nas palavras de Auerbach:

90 VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, II, 1863, p. 120 (Treizième entretien).

[...] *figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade.⁹¹

O analogismo que invade cada uma das esferas do pensamento medieval está estreitamente ligado à estrutura figural [...]. Para mim não está bem claro até que ponto as ideias estéticas estavam determinadas pelas concepções figurais — até que ponto a obra de arte era vista como a *figura* de um preenchimento ainda inatingível da realidade.⁹²

A correlação de figuração domina na Idade Média. O artista, nessa concepção, é “como uma espécie de figura do Deus Criador, [que] realizava um arquétipo do que estava vivo em seu espírito”.⁹³ Em nota, Auerbach acrescenta: “Falando do arquiteto, Santo Tomás diz *quasi idea*”,⁹⁴ e remete o leitor à obra de Erwin Panofsky. Esse, por sua vez, cita Santo Agostinho: “As Ideias são as formas ou os princípios originários das coisas”.⁹⁵ A efetivação da figura é qualificada como *veritas*, a figura propriamente dita, de *umbra* ou de *imago*.⁹⁶ Para ilustrar essas passagens, adotemos por um momento as teses de Panofsky sobre o gótico. A *umbra* da escolástica nas formas da arquitetura gótica seria também a *umbra* dos princípios que determinam o *habitus* escolástico. A escolástica seria mediação entre a plástica gótica e tais “princípios originais” das coisas divinas. Entretanto, como *umbra*, o desenho dessa arquitetura tem status de promessa, pois a *veritas*, mesmo que esteja desde sempre presente para Deus, ainda não se realizou entre nós. O poeta medieval Adam de Saint-Victor resume: *Lex est umbram futurorum* (a lei antiga é a sombra das coisas que virão).⁹⁷ Esta é a fórmula da leitura cristã do Antigo Testamento como prefiguração do Novo Testamento.

91 AUERBACH, *Figura*, [1938] 1997, p. 27.

92 Ibidem, pp. 52–53.

93 Ibidem, p. 53.

94 Ibidem, p. 85, nota 44.

95 AGOSTINHO, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu. 46, apud PANOFSKY, *Idea*, [1960] 2000, p. 37.

Nota de edição: O texto de Agostinho de fato se chama *De diuersis quaestionibus octoginta tribus* (Oitenta e três diferentes questões). A questão 46 intitula-se *De ideis* (Sobre as ideias), e o trecho citado por Panofsky lê-se, no original: “*Sunt namque ideae principales quaedam formae vel rationes rerum stabiles atque incommutabilis*”.

96 AUERBACH, *Figura*, [1938] 1997, p. 31.

97 SCHAPIRO, *Words and pictures*, [1973] 1983, pp. 17–18.

As figuras são, assim, “a forma provisória de algo eterno e atemporal”.⁹⁸ A transitoriedade da figura, implícita no conceito da promessa que encarna, não permite que ela (a figura) se apresente como se efetivamente já contivesse a *veritas*, já correspondesse à verdade. Como promessa, prenúncio, antecipação, a figura deve mostrar de algum modo a ausência do prometido na sua própria constituição. A natureza da imagem, tal como a define Coccia, presta-se evidentemente a essa forma de ausentamento da coisa fora do lugar em que aparentemente estaria, já que está sempre fora de seu lugar.

Apontei há tempos essa ausência na presença ou ausência presente do desenho de arquitetura na obra realizada.⁹⁹ *O traçado do projeto se imprime na obra, mas como presença aspirada por outro paradeiro; plausível, mas evitando confundir-se com a construção efetiva.* Por vários motivos condensados, entre os quais a *umbra futurorum* da tradição ainda viva na hermenêutica medieval e renascentista cristã, o desenho se esquiva, mas deixando ver a si e deixando ver sua diferença, seu descolamento em relação a qualquer modo de estar-aí. Essa característica do desenho de arquitetura — resistência à identificação com o que, mesmo assim, determina — será mantida até hoje. O desenho sugere um saber distinto do saber construtivo, que não se encarna a não ser, precisamente, como figura, ou seja, sem se encarnar de verdade. Por isso é imagem, coisa fora de seu lugar, esquematismo escolástico, improvável construção em madeira transposta para outro material no classicismo, pseudoproduto industrial ou hecatombe de ficção científica no modernismo. Sempre *umbra de veritas*, até hoje. Em sua hipotética pureza paradigmática, o projeto é hipostasiado e apontado para um futuro indefinido em que os ideais nos esperam.

O descolamento entre imagem ou figura e sua materialização pela construção corresponde, repito, à distância que o desenho de arquitetura deve demonstrar em relação a qualquer trabalho material de tipo artesanal que dele se avizinhe demais. O desenho só pode pretender coabitar com as outras artes liberais se evidenciar sua independência em relação à própria efetivação. Seu conceito, como todo conceito, deve se manifestar. Mas ele deve se manifestar contrariado, quase de mau humor. Misturar-se adequadamente com a matéria seria trair a si mesmo. Há detalhes quase imperceptíveis que, já no período gótico, salientam

98 AUERBACH, Figura, [1938] 1997, p. 51.

99 Cf. FERRO, La fonction modélisante du dessin à la Renaissance, 1987.

esse descolamento. Mencionei a excessiva esbelteza das colunetas da fachada da catedral de Estrasburgo e a desmaterialização denunciada por Ruskin e Worringer. No canteiro, cabe mencionar a prática dos talhadores de pedras, que recortam seus moldes adotando divisões formais não correspondentes às divisões do desenho do gótico. No Musée de Cluny, em Paris, há vários fragmentos de pedra que evidenciam essa disparidade.¹⁰⁰ O mesmo desencontro entre o que sugere a multiplicação das colunetas (como se cada uma, isoladamente, sustentasse o ‘seu’ capitel ou o ‘seu’ arco) e a estereotomia real (que as reúne solidariamente num só bloco) pode ser constatado em inúmeras pinturas ou desenhos da época.¹⁰¹ Mais tarde, esse desencontro será muito mais explícito, como se verá. Por ora, basta lembrar a igreja San Giorgio Maggiori em Veneza, de Palladio, com seu contraste entre a dupla fachada — ou as fachadas incrustadas uma na outra —, e as paredes laterais deixadas (talvez intencionalmente) em alvenaria de tijolos cerâmicos aparentes.

Encrespamento gótico

Insisto um pouco mais. No gótico, em oposição ao românico, predominam *habitus* formais cujo desenvolvimento está vinculado ao descolamento da imagem em relação a seu lugar e à figura como antecipação de um ideal — a Jerusalém celeste, por exemplo. Por um lado, emprega esquemas totalizantes geradores de ilusão de um todo orgânico, de uma figura ‘viva’; por outro, emprega módulos bem caracterizados e iterativos, garantidores de uma espécie de assonância, de aliteração entre todas as partes da obra que soam como ecos recíprocos umas das outras. São ‘imagens’, segundo Coccia (ícones no sentido de Peirce, ou seja, imagens, diagramas ou metáforas). *A separação entre pensar e fazer a obra, materializada pela separação do desenho, desdobra-se em outra: a separação entre a previsão prescritiva e idealizada do todo e o canteiro a caminho de seu esfacelamento interno.* Desaparece a unidade entre projeto e realização implícita no conceito de cooperação simples. No seu

100 Ver, por exemplo, a base e o capitel de estátua-coluna e de coluneta intercalar proveniente de um portal desaparecido da catedral de Notre-Dame de Paris (Inv. Cl. 23824 e Inv. Cl. 23829).

101 Ver a miniatura do século XV intitulada *Girart de Roussillon et sa femme Berthe fondent douze abbayes* (na Biblioteca Nacional da Áustria, em Viena) ou a miniatura de Jean de Fouquet, do final do mesmo século, intitulada *La construction du Temple de Salomon à Jérusalem*.

lugar, afirma-se a separação em polos antagônicos. O projeto, agora responsável pela imposição exterior de convergência entre as diversas atividades construtivas, passa lenta e inelutavelmente para o lado do capital. O quiasmo entre a rarefação do desenho entrelaçado com a produção e sua condensação isolada como projeto totalizante faz parte de sua transmutação: passa de parte integrante e aliada do canteiro a instrumento de exploração. Os parâmetros de cada polo não têm nem a mesma extensão, nem a mesma posição. O proto-arquiteto se ocupa das grandes orientações, o que pressupõe distância e horizonte amplo. Os trabalhadores ficam com o próximo e o restrito, por enquanto. Essa distinção divide o corpo produtivo entre os que pretendem reservar para si a ação inventiva e os que são limitados às operações típicas das artes mecânicas. É falso dizer que desde então a *arquitectura* (toda ela) tende a se tornar arte liberal. Somente a concepção e a prescrição começam a aspirar promoção: ela concerne apenas a atividades inventivas afastadas da matéria. Toda a produção material da obra, ao contrário, inicia uma amarga queda rumo à divisão e à desqualificação crescentes do trabalho. Na mesma proporção em que o desenho sobe, o canteiro descamba. Essa rasgadura inaugura sutilmente a contradição entre a prescrição separada e a massa dos trabalhos dos executantes subordinados. Como ocorre em geral com os processos complexos de mediação, a lenta extração do desenho do canteiro, provocada pela emergência da manufatura, é esquecida assim que o desenho separado se estabelece como ‘coisa de sempre’, como evidência imediata. Cada metade, a partir de então, traz em si o vestígio envenenado da amputação da outra metade. A manufatura está próxima.

Nos dois lados da ruptura, portanto, há perda — e “ferida aberta” deixada por ela, diz Freud. Daí decorrem inúmeras consequências enroscadas, cujo exame detalhado exige recorrer à psicanálise. Como não é possível desenvolvê-lo aqui (sem contar o meu total despreparo para tanto), faço algumas indicações, somente. Na perda, as pulsões ligadas ao perdido têm quatro destinos preferenciais: “o retorno sobre si, a transformação no contrário, o recalque e a sublimação”.¹⁰² A redundância e a minudência do desenho no gótico *flamboyant* (como mais tarde a exuberância das relações entre sustentado e sustentador no classicismo) denunciam um reinvestimento afetivo complexo. O momento

102 PERES, Estudos sobre a sublimação, 1999, p. 75; cf. FREUD, *As pulsões e seus destinos*, [1915] 2013.

culminante do gótico tardio leva ao extremo tendências que surgem desde a ruptura entre desenho e canteiro. Exibe vaidosamente a competência gráfica exaltada do projetista, *retorno enfático sobre si* da pulsão investida anteriormente na relação simbiótica entre trabalhador e seu material típica da cooperação simples. Ao mesmo tempo, como notaram Ruskin e Worringer, abre-se uma distância dificilmente superável em relação ao material (Ruskin fala de esqueletos e fantasmas doentios, Worringer, de desmaterialização da matéria). Nessa ruptura, a dor da perda é inseparável da reação vingativa contra o perdido, forma de protesto invertido contra essa mesma dor: *a transformação no contrário*. A relação empática anterior com a matéria inverte-se numa neutralização na qual a matéria parece abandonar sua especificidade e cair na passividade da *hyle* indiferente: a perda da relação recíproca provoca o esvaziamento dos dois polos implícitos na relação. Daí para frente, a matéria será calada e somente se manifestará sob a forma da irrupção escandalosa da *sprezzatura* — mas isso apenas na pintura, na escultura ou nas zonas ambíguas da arquitetura, no rústico dos térreos ou nas áreas de serviço. O silêncio imposto à matéria marca o fim do românico e do primeiro gótico: *o recalque*. O proto-arquiteto separado sabe que perdeu o prazer e a grandeza do fazer livre. Sua precária ascensão social não compensa essa perda. Lá por baixo, nas regiões do não consciente, não há transações compensatórias: o negativo e o positivo coexistem inalterados, sem neutralização recíproca na desassomburada matemática dos afetos. Perda e ganho não se neutralizam numa soma igual a zero. O rancor contra a perda do trabalho inteiro não diminui nem é equilibrado pelo ganho de autoestima obtido pela entrevista promoção social. Ao contrário, o proto-arquiteto, envaidecido pelos indícios de possível ascensão, não cessa de difamar o material e o trabalho do canteiro pouco distanciados e ainda sedutores. Em sua fantasia, esse trabalho, mesmo degradado, comporta ainda restos do encanto da igualdade fraternal anterior: por isso a dor recalca da perda misturada com inquieta nostalgia. Os tratados sucessivos de arquitetura enaltecem o novo demiurgo ao mesmo tempo que menosprezam injustamente os trabalhadores submetidos. O desequilíbrio entre o tom da autopromoção e da injúria contra os antigos iguais, somado à neutralização do material submetido, demonstra essa coabitação de contrários específica do inconsciente — e da obra de arte plástica de qualidade. São os primeiros sinais da emergência de uma das características centrais do desenho separado: sua corrosiva violência simbólica. (“Um dos efeitos da violência simbólica é a transfiguração das relações de dominação e

de submissão em relações afetivas”.¹⁰³) O artesão encarregado de obliterar seu material e os vestígios de seu trabalho vê o próprio desaparecimento — sua negação simbólica — como iniciação às obscuridades da *sublimação* do indelével rancor. E ele se dissipa, sem mais consistência.

Assim, o virtuosismo do desenho arquitetônico do gótico tardio pode ser considerado mais um efeito do reinvestimento narcisista da pulsão antes investida na prática da criação inteiriça. Compare-se, por exemplo, o desenho de Villard de Honnecourt da catedral de Laon com o projeto de Ulrich Ensinger para a torre da igreja principal de Ulm. O preciosismo maníaco e prescritivo do segundo contrasta com a anotação sumária do primeiro, mero estopim para a prática inventiva. O virtuosismo gráfico, como todo virtuosismo, implica masoquismo: exige formação extenuante, performance tirânica, interdição do menor erro; martírio autoimposto pelo artesão para fazer-se autômato perfeito. O mesmo virtuosismo torna-se sadismo quando se infiltra na prescrição do trabalho alheio. Nos dois casos é sintoma de melancolia provocada pela perda: transformação no contrário do prazer positivo perdido. Esse desvio bifronte serve à sublimação, por onde escapa o resto da pulsão não recalcada.¹⁰⁴ Maria Rita Kehl nota:

[...] me parece que a psicanálise depois de Freud pouco discutiu sobre a possibilidade de o sujeito estabelecer destinos sublimatórios para tais excessos pulsionais. Mas é justamente por essa via, a da sublimação do excesso pulsional disponível nos episódios de mania [o virtuosismo sado-masoquista exacerbado], que se poderia conciliar a teoria freudiana da melancolia com a antiga tradição que relaciona o melancólico ao ‘homem de gênio’. Talvez a mania nos ajude a entender a relação estabelecida, desde a Antiguidade clássica, entre melancolia e gênio criador.¹⁰⁵

A sublimação nem sempre é sinal de elevação. Mas o mesmo excesso preciosista pode ser interpretado como o “furor construtivo sem objeto”,¹⁰⁶ que acompanha a exaltação escolástica:

103 BOURDIEU, *Razões práticas*, [1994] 2016, p. 170.

104 PERES, Estudos sobre a sublimação, 1999, p. 103.

105 KEHL, Melancolia e criação, 2011, pp. 23–24; cf. WITTKOWER & WITTKOWER, *Born under Saturn*, 1963; BLUNT, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, [1940] 2001; FREUD, Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância, [1910] 2006; GOMBRICH, *Psicanálise e história da arte*, [1954] 1999; KRIS, *Psicanálise da arte*, [1952] 1968.

106 WORRINGER, *A arte gótica*, [1911] 1992, p. 91;* *Formprobleme der Gotik*, [1911] 1912, p. 70.

[...] na filosofia escolástica todo o fim direto de conhecimento resolve-se na vida superior dos meios de conhecimento e no seu movimento soberano. Sucedeu uma catástrofe que desorientou todo o pensamento medieval e o fez desviar do seu caminho quando, graças ao Renascimento, o pensamento, até então um fim em si mesmo, se viu rebaixado até à categoria de meio com vista a um fim, com vista ao conhecimento de uma verdade científica exterior a ele: o *objetivo* do conhecimento tornou-se tudo e o *processo* do conhecimento, nada.¹⁰⁷

O desenho gótico (tardio), diz Worringer, assim como a filosofia escolástica, foi levado muito além de seus objetivos práticos e cultivado por si mesmo. A dinâmica autônoma do canteiro autogerido, após ser contrariada e emperrada pela extradição do desenho, passa para seu lado. A passividade crescente do canteiro contrasta com o burburinho formal. O “furor construtivo sem objeto” repercute, faz eco à autarquia dos “processos intelectuais” e ao furor dos intermináveis desenvolvimentos da lógica escolástica, sua redundante e exuberante trama formal. A dinâmica social emergente nos séculos XII e XIII, ainda sem rumo preciso, estimula essa convulsão das formas. Pertencentes ainda ao velho universo plástico, elas são inervadas por um vento desnortado (comparado por Worringer com o transe histórico), que as revolve esperando a emergência de novos tempos ainda indefinidos. A crença milenarista desacreditada migra, carregando consigo uma inquietude que reflete e acelera a decadência do mundo feudal. À imobilidade rural sucede a mobilidade urbana, enroscada e distendida entre o velho que se esvai e o novo somente esperado. O *habitus* escolástico, para reagir às ameaças ao ideário feudal ainda operante, multiplica gavetas, prateleiras e armários em que dispõe a infinidade das subdivisões hierarquizadas do saber em ebulição, como se a multiplicação de lugares bem delimitados pudesse salvar da ruína o que é posto neles. Por outro lado, o crescimento substancial da massa tanto das catedrais como das *Summae* enciclopédicas coexiste com o desassossego que percorre todos os seus componentes. Mesmo o que serve à estabilidade adota formas dinâmicas, como os arcobotantes, que mais parecem patas em movimento do que escoras que asseguram imobilidade. Nas *disputationes* que ecoam constantemente nas universidades e escolas catedrais, alguma coisa e seu contrário coabitam sem reconciliação, a não ser a obrigada

107 Ibidem, p. 145;* p. 117.

pelo recurso ao argumento de autoridade. O vocabulário para descrever a escolástica e o gótico é quase o mesmo nesse nível de generalidade. Também na catedral que acolhe o gótico mais exigente por não ter que acolher também limitações tacanhas de uso que desviariam sua pulsão formal, contrários coabitam sem reconciliação: seu exterior massudo contrasta sem mediação com seu interior luminoso e etéreo. Alguma contradição pede *Aufhebung*, suprassunção.

Por falta quase total de documentação e de registros de memória operária, sobretudo no que concerne ao trabalho, nada se pode afirmar com segurança sobre o que ocorre no outro lado da ruptura. Como já dito, temos que nos contentar com uma espécie de imagem virtual do canteiro fornecida pelas contradições do desenho de arquitetura. Mas a hipótese de perda muito maior que a do proto-arquiteto parece realista e coerente com o que sabemos sobre a violência assustadora da acumulação primitiva do capital. O proto-arquiteto, ainda mestre de obras, assume a responsabilidade pela organização dos trabalhos e da economia do canteiro. Dividem-se os ofícios, estruturados à semelhança do que mais tarde será denominado *corporações*. “No canteiro da catedral, trabalham lado a lado grupos de operários de competências variadas, onde tradicionalmente predominam os ofícios relacionados com a pedra e a madeira. Cada um desses grupos, por vezes rivais mesmo que sua atividade seja coordenada pelo mestre de obras, tem o próprio alojamento [*loge*] e os próprios costumes”.¹⁰⁸ Wenzler lista os principais componentes desses grupos. No ofício da pedra, há o preparador de argamassa (*gâcheur de mortier*), o entalhador, o pedreiro, o escultor (*sculpteur* ou *imagier*). No ofício da madeira, o mestre carpinteiro “intervém do início ao fim do canteiro [...], concebe com o arquiteto equipamentos de elevação [...], monta os andaimes [...], assim como os sólidos cimbramentos de madeira que suportarão abóbadas e arcos”.¹⁰⁹ Junto com ele trabalham carpinteiros (*charpentiers*), telhadores (*couvreurs*, organizados em ofício independente a partir de 1321), encanadores (*plombiers*) e ferreiros (*forgerons*). Esses últimos, além de produzirem correntes de ferro para reforçar paredes, tirantes e estruturas de vitrais, têm várias outras atividades no canteiro, como a fabricação de ferramentas, pregos e ferraduras para os animais de transporte. Há ainda os serralheiros da ferragem ornamental (*serruriers de fer*), os pintores (*peintres*), os vidreiros

108 WENZLER, *Les cathédrales gothiques: un défi médiéval*, [2000] 2018, p. 53.

109 *Ibidem*, p. 55.

(*verriers*) etc. E esses trabalhadores especializados são acompanhados por um grande número de serventes (*manoeuvres*), desprovidos de qualquer qualificação.¹¹⁰ A polivalência dos trabalhadores desaparece com a divisão, a especialização e a constituição corporativa dos ofícios. Falta pouco para as verdadeiras manufaturas: aumentar a divisão do trabalho ainda mais e esconder o escândalo da futura relação salarial, substituindo o ‘preço do trabalho’ pelo valor da força de trabalho. Sobre essa última questão, Wenzler nota que “a marca de pedreiro (assinatura pessoal que o pedreiro coloca em cada uma das pedras que prepara) tende a desaparecer a partir do século XV, indicando uma nova forma de pagamento por série ou por dia”.¹¹¹ Os pagamentos por peça e por dia são formas de salário típicas do capital; tornam difícil perceber a diferença entre o valor da força de trabalho e a quantidade de valor criada pelo operário durante a mesma jornada.

Daí para frente, na era do desenho separado, as relações de produção no canteiro serão muito mais dependentes do enfrentamento direto entre capital e trabalho. Fundamentalmente, serão do gênero das negações determinadas: o desenho negará, ponto por ponto, o que deveria ser um desenho adequado à nova forma de produção, a forma manufatureira nascente. O desenho passa a se impor como se fosse indiferente ao canteiro, quando na verdade é o que é porque o canteiro é o que é. Mas, na negação determinada, o negado, lá de seu retiro, comanda subterraneamente como alvo central da exploração. Comanda negativamente. Vale aqui um comentário de Hegel lembrado por Karl Rosenkranz:

Numa de suas introduções ao que chamava *sensu strictiori* filosofia especulativa, ele indicava o momento em que a filosofia em geral fazia sua irrupção: ela entraria em cena nas épocas de transição quando a antiga forma ética dos povos é totalmente ultrapassada por uma nova [...].¹¹²

O *habitus* dito escolástico entra em cena num período de transição entre o ocaso da hegemonia das instituições feudais e a irrupção da nova economia crescentemente urbana e ainda pouco institucionalizada. Ele ocupa o intervalo da transição e serve de passagem. Do mesmo modo,

110 *Ibidem*, p. 59.

111 *Ibidem*, p. 64.

112 ROSENKRANZ, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*, 1844, p. 189.

a arquitetura do gótico faz a ponte entre a românica, fundamentalmente rural, e a do classicismo, inseparável, por algum tempo, de seu embasamento urbano. Essa ponte se encrespa em torno de si mesma para compensar a corrosão de uma de suas cabeças e a fragilidade da outra, ainda por afirmar-se. O encrespamento é eminentemente formal, como ocorre quando o presente é percorrido por correntes poderosas, mas instáveis, entre posições movediças e contraditórias. A hipóstase formal é sintoma de inquietude, e não de rigidez do fundamento. Ela é propiciatória. Ela registra o conflito entre as relações de produção que instauram pouco a pouco a subordinação formal do trabalho e das forças que resistem a ela; o conflito entre o resto de relacionamento hierárquico e convencional de tipo medieval, inscrito nas organizações de ofício urbanas, e a dinâmica abstrata das relações que tomam o valor como fundamento. Worringer sublinha a coabitação conflitante, histórica, mas insistente e entranhada profundamente na plástica gótica, entre o cristalino e o orgânico; plástica da contradição em processo de expansão, aprofundamento e intensificação. Do período feudal, o gótico guarda a mania classificatória de entidades fixadas pelo entendimento; do período a vir, prenuncia o dinamismo absurdo e infatigável. O resultado desse concubinato entre contrários é um oxímoro: a agitação imóvel; ou a nova forma arquitetônica, que se impõe à matéria, mas como figura ou imagem, como alguma coisa fora do seu lugar e do seu tempo, como *umbra futurorum*. Com seu saber e saber-fazer desfeitos, os trabalhadores devem efetivar a sombra de um fantasma cuja essência é não estar lá. Não é sem motivo que deixam sempre a desejar.

Economia e ascensão do projeto

Obras imensas que foram o lugar dos maiores investimentos, das mais vastas empresas artesanais de toda a época medieval.¹¹³

O canteiro da catedral aparece [...] como uma força motriz na economia urbana: não só mobiliza todos os ofícios da construção, mas também diz respeito a uma multidão de anônimos, estranhos à arte de construir: donos de estalagens e tabernas, padeiros e açougueiros, mesmo simples aldeões

113 DUBY, *O tempo das catedrais*, [1976] 1993, p. 146.

que alugam seus quartos, barracões ou estábulos [...]. Todos eles retiram a maior parte dos seus recursos da vitalidade do canteiro.¹¹⁴

Por que essa mudança lenta, permeada de avanços e recuos, mas inexorável? Os historiadores, de Pirenne a Le Goff, descreveram o contexto que a provoca.¹¹⁵ Entre meados do século XII e meados do século XIII ocorre uma grande transformação social e econômica. A sociedade dispersa dos domínios feudais e das abadias passa a ser contestada pelo surgimento de cidades. Os ofícios se liberam da estreiteza da produção para o consumo local dos feudos, organizam-se em guildas e associações similares, relativamente independentes do poder senhorial, e passam a produzir para um consumo mais amplo. Essa reorientação pressupõe extensão das redes comerciais e segurança maior para a circulação das mercadorias. Ora, tais transformações exigem alguma centralização administrativa e acumulação de capitais. A concentração de poderes permite homogeneizar de algum modo as organizações de ofício nascentes, suas normas produtivas e estatutárias, evitando concorrência e disputas por mercado que seriam desastrosas nesse início de um novo ciclo produtivo. Do mesmo modo, a segurança na circulação não poderia continuar dependente dos senhores feudais, tentados pela rapina logo formalizada numa sequência densa de impostos (praticamente um para cada castelo importante). Evidentemente, nenhuma rede comercial resistiria a essa multiplicação de barreiras. Em oposição a tais entraves, a centralização administrativa, a regulação da circulação comercial e de sua segurança promovem a organização progressiva de Estados ou proto-estados liderados por algum príncipe, suserano ou cardeal esperto. A França — ou melhor, uma parte da França atual — é um dos primeiros Estados a se estruturar dessa maneira.

As cidades emergentes obviamente requerem a expansão da rede de construções e da acumulação de capitais para a o desenvolvimento da produção e da circulação. Começam então as missões econômicas da construção que não findaram até hoje: servir como fonte de acumulação (primitiva) de capitais e, mais tarde, como freio para a queda tendencial da taxa de lucros. As construções de muralhas e catedrais (dois imensos canteiros das cidades nascentes ou em desenvolvimento)

114 WENZLER, *Les cathédrales gothiques: un défi médiéval*, [2000] 2018, p. 59.

115 Cf. LE GOFF, *Para uma outra Idade Média*, [1977] 2013; PIRENNE, *História econômica e social da Idade Média*, [1933] 1963.

estimulam prioritariamente a movimentação econômica e a reunião de capitais para os setores essenciais da nova economia. Para a construção de muralhas, desde o século XIV, os recursos necessários já provêm em grande parte da burguesia urbana. Para as catedrais, as fontes são sempre mais variadas. Os arcebispos vinculados a elas, além de servirem de intermediários para a obtenção de dons de reis e da nobreza (dons mais raros do que rezam as lendas), contribuem com recursos próprios, embora muitas vezes o façam sob pressão, como o arcebispo de Bourges, Michel de Bucy, filho ilegítimo de Luís XII, mau pagador do que devia contra sua eleição. As catedrais podem recorrer a fundos provenientes de cúrias, paróquias e confrarias de algum modo dependentes delas, ou mesmo de perdões, indulgências e permissões especiais, negociadas em grande número. Cônegos ligados às catedrais também contribuem de acordo com suas diferentes situações econômicas. Muitos deles, como outros habitantes com alguma fortuna, deixam bens em herança diretamente às obras em construção.

Consequência da reforma iniciada na segunda metade do século XI, [...] a recuperação pelo bispo e o capítulo de uma parte dos dízimos paroquiais e das rendas eclesiásticas ligadas ao culto lhes forneceu os meios para se lançarem nesses empreendimentos. Contrariamente ao que afirma uma lenda tenaz nascida na época romântica, é o clero que assumiu o essencial do financiamento dos canteiros [das catedrais] investindo somas por vezes consideráveis de suas rendas.¹¹⁶

Outros doadores preferem financiar esculturas, vitrais ou tapeçarias. Garantem assim a menção de seu nome — ou mesmo sua imagem — na obra. As pesquisas recentes que vêm examinando com muito cuidado os registros de entradas e saídas dessas edificações constatam a grande variedade de modalidades de financiamento, as muitas contribuições não registradas, bem como as constantes disputas e os processos que as ‘doações’ provocavam. E há várias curiosidades. Assim, as torres das catedrais de Rouen e de Bourges são conhecidas na memória popular como *tours de beurre* (torres de manteiga), pois foram financiadas com o dinheiro oferecido pelos fiéis em troca da permissão de comer manteiga na quaresma. Algumas pistas ainda pouco exploradas parecem vincular a difusão da arquitetura *flamboyante* à porcentagem da *gabelle*

116 VAUCHEZ, La cathédrale, [1992] 1997, p. 3119.

(imposto real sobre o sal) atribuída a alguns canteiros de obras religiosas da coroa a partir do meio do século XV.¹¹⁷

Em escala menor, mas não menos importante, outras construções urbanas também contribuem para a acumulação econômica: edifícios administrativos e religiosos de menor porte, residências, ateliês etc. Através de múltiplas redes, massas consideráveis de dinheiro destinadas à construção começam a se acumular. Com a crise do fim da Idade Média, o despovoamento do campo e a baixa das rendas agrícolas, o clero perde a possibilidade de continuar financiando tais obras. Onde é possível, a cidade assume a responsabilidade pela construção e conservação das catedrais. Em Estrasburgo isso ocorreu em parte a partir de 1298 e totalmente em 1395: a flecha de 142 metros de altura foi construída pela cidade no século XV. Por vezes, príncipes e reis socorrem as obras paradas. Com a volta da prosperidade entre 1450 e 1530, recomeçam os canteiros das catedrais com capelas laterais, vitrais e, sobretudo, flechas: elas se tornam emblemas das cidades.¹¹⁸

Segundo Kimpel, o fluxo dos recursos para a construção de catedrais pode adotar três perfis:

Às vezes já se está de posse dos meios financeiros desde o início, sem ter que esperar mais. Nesse caso, haverá esforço para concluir o empreendimento nos prazos mais curtos e com maior eficiência. Outras vezes há, desde o começo, a expectativa de uma duração bastante longa dos trabalhos, que se sustentam por receitas modestas, mas regulares. É evidente que tal canteiro deve ser estruturado de outro modo. Por fim, na maioria das vezes e particularmente nos grandes projetos de prestígio, nota-se o seguinte: no início gastam-se grandes somas [recolhidas sob forma de dons da nobreza, da hierarquia religiosa, dos novos comerciantes ou de impostos extraordinários] e procura-se deixar boa parte do edifício pronta para o uso, contando com recursos futuros para o término do empreendimento. É a situação típica das catedrais.¹¹⁹

Nos três casos, os recursos circulam durante a realização das obras e acumulam-se nas mãos de alguns, sejam mestres de obras, que além dos artesãos e aprendizes começam a explorar os recém-chegados em

117 Cf. HAMON, Le financement du chantier de la tour nord de la cathédrale de Bourges, 2001.

118 VAUCHEZ, La cathédrale, [1992] 1997, p. 3120.

119 KIMPEL, Les méthodes de production des cathédrales, 1989, p. 95.

fuga do violento mundo feudal rural e em busca da ‘liberdade’ urbana, sejam comerciantes locais, que tiram proveito do desenvolvimento provocado pelas atividades construtivas (os trabalhadores comem, moram, vestem-se; o canteiro precisa de materiais, instrumentos, meios de transporte etc.). As massas de dinheiro assim reunidas podem começar a servir de capital (usurário, comercial, manufatureiro). Ainda causa espanto o tamanho das catedrais, frequentemente desproporcionais em relação às cidades nas quais são erguidas. Diz-se que a razão da desproporção é a importância da fé. Penso que há motivos bem mais terrenos: seu tamanho é proporcional à ambição econômica. Prova: assim que a atividade das cidades atinge nível suficiente para garantir a continuidade do desenvolvimento econômico, a fé parece desertar. Os canteiros das catedrais param de funcionar, mesmo que a obra não esteja pronta, salvo por motivos imperiosos, como a restauração permanente da catedral de Estrasburgo.

Os expertos constatam logo que o dinheiro que entra no canteiro engorda, e que pagando menos aos operários ou fazendo-os trabalhar mais, fora dos limites costumeiros determinados pelas organizações de ofício, a vantagem aumenta. Para pagar menos aos operários, convém sabotar ainda mais a autonomia potencial do canteiro, misturar trabalhadores qualificados e imigrantes — que chegam em grande número, sem formação nem ferramentas —, dividir e especializar os trabalhos, promover alguns e rebaixar muitos outros, rompendo de vez a homogeneidade e a união ancestral do corpo produtivo da cooperação simples desenvolvida. No fim do período gótico, a expropriação dos meios de produção e a redução do trabalhador isolado à condição de simples proprietário de sua força de trabalho atingem escala conveniente ao capital. O processo é longo, extremamente violento e desastroso para as associações operárias, de vida efêmera após o declínio da cooperação simples desenvolvida e antes do desastre da manufatura. A perda recíproca provocada pela separação entre o proto-arquiteto e o resto dos trabalhadores tem inscrição objetiva na separação entre a força de trabalho ainda qualificada e os meios de produção associados ao desenho, ambos monopolizados pelo capital. Dispersado o corpo produtivo, diminui a resistência dos operários. São obrigados a aceitar as condições desiguais da troca de sua força de trabalho por um salário (cujo valor diminui à mesma medida que seu uso se expande) e a consequência dessa troca, a expropriação aumentada do mais-valor. Em particular, devem aceitar, forçosamente, o objetivo da produção estabelecido pelo

proprietário dos meios de produção e configurado pelo projeto. Nessa situação, o desenho separado, mesmo que seja somente esquemático, funciona como pressuposto, condição para a exploração. Repito, ele ajuda, apoiado na relação salarial, a entrar a possibilidade de autodeterminação implícita na cooperação simples e impõe no seu lugar uma finalidade heterônoma. Isso explica a divisão habitual entre o gótico das origens e o gótico tardio: o primeiro ainda participa, em graus variados, do universo da autodeterminação, enquanto o segundo é enquadrado pela ordem do desenho.¹²⁰

Entre os dois momentos do gótico, o desenho de arquitetura, favorecido pelo desenvolvimento econômico, aprende pouco a pouco a controlar o poderoso efeito de sua posição excêntrica em relação ao canteiro de obras; aperfeiçoa os meios indispensáveis para tornar-se instrumento tortuoso de dominação. No fim, o poder do desenho separado atinge um grau de sofisticação extremo. Ele se infiltra no corpo produtivo em decomposição, abrindo inúmeras brechas entre trabalhadores. A dança do compassinho — sobretudo em lugares de destaque do projeto, como as rosáceas — torce e retorce de tal modo as formas que a cumplicidade do escultor das pedras se torna indispensável. Além de levar o escultor a descaracterizar o próprio material, como dito acima, essa cumplicidade se traduz em prestígio e pagamento superior ao de outros trabalhadores, ao mesmo tempo que provoca um virtuosismo crescentemente incompatível com a grosseria da exploração do trabalho. Ruskin comenta longamente os efeitos negativos desse excesso contrário à “lâmpada da verdade”, que, segundo ele, teria sido a causa da decadência do gótico.

Mas quando a traceria [de rosáceas e afins] faz supor algo maleável como um cordão de seda; quando toda fragilidade, elasticidade e peso da matéria são negados aos olhos, senão de fato; quando toda a arte do arquiteto aplica-se em refutar as condições primeiras de seu trabalho e os primeiros atributos de sua matéria: isso é falsidade premeditada [...].¹²¹

120 Cf. RECHT, *La cathédrale de Strasbourg*, 1971. Os historiadores da arte e da arquitetura têm a mania de dividir a história como os homens políticos dividem o território conquistado: suas linhas divisórias separam continuidades sociais e reúnem descontinuidades. A intenção dos homens políticos é clara: enfraquecer totalidades político-sociais eventualmente hostis ou concorrentes. Mal vejo a dos historiadores, a não ser por dificultar a compreensão dos amargos vínculos entre desenho e canteiro.

121 RUSKIN, *The seven lamps of architecture*, [1849] 1854, p. 51.

A rosácea de Roulland Le Roux para a catedral de Rouen, a abóbada da capela de Jean de Peyrat na antiga igreja colegiada Saint-Paul de Lyon ou detalhes como o duplo rabo de andorinha para obter chaves de arco pendentes (técnica copiada da carpintaria) justificam plenamente a crítica de Ruskin. Prosper Mérimée, contemporâneo de Ruskin, o confirma: “Levaram tão longe o gosto, a paixão pela aparência da leveza, que [mestres e artesãos] punham-se a estudar como dissimular todos os meios que poderiam garantir a solidez”.¹²²

Esse virtuosismo, parente do ostentado nas obras-primas dos candidatos a mestres de ofício, ao criar a ilusão de desmaterialização — “falsidade premeditada” que nega “as condições primeiras [do] trabalho e os primeiros atributos [da] matéria” —, é o passo inicial para a fetichização da forma arquitetônica, isto é, para o desmanche da solidariedade entre a forma e sua produção; passo que terá enorme e variada descendência. A desmaterialização, repito, marca uma inflexão importante na manifestação do trabalho: ela implica virtuosismo extremo, maestria total no trato da matéria, que perde sua evidência plástica e afirmação de presença. “Curvas e contracurvas desenham [...] essas chamas [*flames*] que deram nome ao gótico *flamboyant*”.¹²³ Autismo do desenho e adoção do *habitus* escolástico (nos termos de Panofsky) marcam a passagem da *separação entre canteiro e desenho* para a *oposição* entre eles, que, incipiente, mas sobredeterminada, pouco a pouco fará do canteiro o complemento mudo e servil do desenho.

Entrada pelo nicho

Já tratei discretamente do jogo de repulsão e atração. Disse, por exemplo, que os primeiros desenhos mais desenvolvidos em pequena escala (sem medidas ou proporções corretas) representam fachadas ou detalhes de fachadas, e raramente plantas. Agora avanço mais um pouco, como transição ao que virá, renunciado por índices bastante discretos. Na verdade, essas vistas não detalham a estrutura construtiva propriamente dita, mas a ornamentação das fachadas. Sem dúvida mostram sua forma global, mas como suporte da decoração, como locação da trama decorativa encarregada de acolher o que será ‘escrito na pedra’, isto é, os ensinamentos da Igreja. Sua nova tarefa é

122 MÉRIMÉE, *Études sur les arts du Moyen Age*, [1875] 1967, p. 54.

123 CARMENT-LANFRY, *Initiation au vocabulaire archéologique*, 1972, p. 27.

regular, regularizar, antecipar detalhadamente o trabalho de enquadramento desses ensinamentos, com apoio do programa ilustrativo religioso, distribuído segundo uma lógica crescentemente alheia à da construção, uma ‘escolástica’ plástica. Isso parece pouco, sobretudo no período de transição do românico e primeiro gótico ao gótico posterior, porque ainda há algum relacionamento entre essas duas lógicas (a do desenho enquadrador do ensinamento e a da construção). Mas tal relacionamento é formal, raramente apropriado no plano metafórico ou anagógico.

Os múltiplos enquadramentos dos baldaquins e o tratamento dos consolos que sustentarão imagens geram, no seu interior, um espaço homogêneo, neutro e abstrato, sem provocações arquitetônicas que requeiram deformações das imagens, como as dos capitéis encarregados da transição entre coluna e arquitrave.¹²⁴ Os espaços interiores dos baldaquins tornam-se estranhos ao universo plástico das catedrais, seu entorno. São como ocos onde se infiltram as imagens heterotópicas. A formação dos nichos inverte, ou melhor, é o contrafeito do movimento histórico de autonomização das esculturas.

Randolph mostra como a ‘libertação’ da escultura se tornou um chavão da crítica depois de Hegel e desde Burckhardt:

Os que escreveram sobre a relação entre arquitetura e escultura tenderam a enfatizar a liberação gradual da última com relação à primeira. A noção de escultura emergente da arquitetura tem raízes na filosofia de Hegel, na história do estilo e numa estética que privilegia o objeto de arte discreto e independente. A tudo isso é dado um sabor sociopolítico especial quando se trata de arte florentina.

Hermann Beenken sintetiza a relação antagônica entre figura e nicho, afirmando que a primeira ‘cresce a partir da coluna contra o espaço, até que sua existência plástica se torna tão poderosa que, reclamando uma cavidade côncava, um nicho, em vez da articulação arquitetônica convexa, plástica, ela é capaz de consumir, de destruir, até a coluna por meio da qual outrora havia se feito presente no espaço’.

[...] [Rosenauer] reconhece no desenvolvimento do nicho renascentista a inversão da relação figura/arquitetura que se expressa no espaço: enquanto

124 Ver o já indicado desenho A da fachada da catedral de Estrasburgo (ca. 1260) e o desenho da parte central dessa fachada (ca. 1360), ambos no Musée de l’Oeuvre Notre-Dame (Inv. n. 1 e n. 5). Na fachada leste da catedral de Noyon, há ainda hoje vários nichos ou baldaquins sem imagens.

os nichos anteriores podem ter contido e definido a escultura, foi apenas com o desenvolvimento do nicho florentino do século XV que as estátuas se puseram dentro de um espaço definido por elas, independente da arquitetura.

[...] A certa altura, Rosenauer chama o nicho de ‘*Geburtshelfer*’ da escultura renascentista, isto é, o nicho serve de obstetra que ajuda a dar vida à estátua autônoma.

[...] pode-se estender a análise perspicaz de Rosenauer, vendo o nicho como um dispositivo habilitador que dá espaço à escultura e aos escultores.¹²⁵

À medida que a escultura ‘se liberta’ da arquitetura e abrem-se nichos e tabernáculos, as esculturas e os *escultores* ganham ‘autonomia’. Pode-se até inventar uma sequência histórica metafórica, sem muita ancoragem no real. As estátuas-colunas da basílica Saint-Denis derivam da tradição românica, cujas esculturas levam em conta as exigências da estrutura arquitetônica, numa interação que se inscreve também no plano material: as estátuas são talhadas nos blocos que compõem as colunas, e as juntas das pedras que formam as colunas são visíveis também nas esculturas. Logo em seguida, elas passam a ser talhadas num bloco único e independente, e são sobrepostas às colunas, que se deformam para recebê-las, como na catedral de Senlis. Os capitéis não encabeçam mais as colunas, mas parecem flutuar sobre as cabeças dos santos e profetas na posição simbólica de ‘pilares’ da Igreja. Pouco depois, as estátuas ganham em realismo e desconfundem-se das colunas. Mais algum tempo e nasce em volta delas o baldaquim, nova mandorla. Finalmente, ganham pedestais e baldaquins, as mandorlas se tornam nichos, e assim por diante. A história fictícia não é tão absurda como pode parecer.

No mesmo período, os escultores distinguem-se dos pedreiros e organizam seu ofício como corporação, muitas vezes itinerantes. Os mestres fazem rostos, mãos, pés etc., e dividem o resto do trabalho entre *compagnons* e aprendizes. Há modelos que circulam, *habitus* recorrentes de execução que se refinam com a evolução dos instrumentos — graças ao progresso da metalurgia no século XII — e com a escolha de pedras mais adequadas à fragilidade crescente de detalhes virtuosos.¹²⁶

125 RANDOLPH, *Sculpture, niches and gender in early fifteenth-century Florence*, 2016, pp. 42–44.

126 Cf. BERNÉ & PLAGNIEUX, *Naissance de la sculpture gothique*, 2018.

Trabalhando com um saber-fazer mais elaborado e frequentemente sobre andaimes, esses escultores têm salários mais altos que os pedreiros, embora no início quase não haja diferenciação em termos de prestígio social. Também as pinturas de afrescos são elaboradas, cada vez mais, por ateliês itinerantes organizados de modo similar aos dos escultores. Tanto esses quanto os fresquistas ainda são trabalhadores corporativos, não artistas liberais. Os que querem subir na vida se afastarão da esfera corporativa no início do Renascimento.¹²⁷

Os vazios dos nichos constituem um dos primeiros sintomas plásticos da extração crescente dos espaços de liberdade no canteiro, antecipação dos espaços que serão logo reservados à arte separada. Os enquadramentos são como sinédocos da igreja na qual são instalados: capelinhas à espera de ocupação. Como nesses interiores não há mais convites arquitetônicos para fantasias formais, a sensualidade do novo *habitus* cortês e as conveniências pedagógicas impõem, pouco a pouco, um realismo que provocará importantes inovações. Por um lado, ele conduzirá inevitavelmente à especialização dos escultores, afastando dessa atividade os artesãos da construção que antes esculpam e levantavam paredes sem distinção, assim como sua plástica rude. Há um desenho de elevação da capela do bispo Richard Fox na catedral de Winchester, atribuído a William Vertue e datado em 1508, em que estão representados nichos e pedestais, mas não as esculturas que deveriam preenchê-los.¹²⁸ Gerbino e Johnston observam acerca desse desenho que “o fato de nenhuma figura estar incluída salienta a separação entre o papel do pedreiro e o do escultor na Inglaterra da Idade Média tardia”.¹²⁹ Por outro lado, a regularidade derivada do desenho totalizador sistematiza e repete abundantemente os detalhes da trama decorativa. Eles são uniformizados pelas andanças da imagem fixada pelo molde do *apparator*, imposto por toda parte. A imagem do molde (sempre fora de seu lugar) molda a moldura que abre outro lugar fora do lugar em que está (portanto, heterotópico, como indica Foucault): o lugar imaginário da escultura separada, o interior esvaziado da moldura. Assim, a moldura moldada, meio imagem (do molde), meio coisa (desmaterializada), faz a mediação entre nosso lugar e o do imaginário.

127 Cf. FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2015.

128 Bishop Fox’s Chantry, Winchester Cathedral: elevation of one bay, Royal Institute of British Architects, London, ref. RIBA 36183.

129 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 29.

Mas, antes mesmo que o lugar imaginário seja ocupado por alguma figuração, o processo de elaboração plástica circunscreve de antemão o potencial de significação do que será posto nele. No caso, o essencial é retirar a arte plástica da proximidade do ser-aí característico daquilo que carrega a marca do trabalho: o índice, a categoria do contato físico da semiótica de Peirce, a marca do fazer, do encontro entre instrumento e matéria.¹³⁰ Ao se isolar a figuração noutra lugar (*heterotopos*), o índice do trabalho material do operário que a figura porventura carregue consigo é como que desmobilizado. Transforma-se em ‘traço’, na *Spur* de Walter Benjamin, inseparável da *aura*.¹³¹ Assim, torna-se semi-denegação do índice, adaptado plasticamente à função de ícone ou de símbolo. Essa é a condição para a entrada da pintura e da escultura no reino das artes liberais e para separá-las da construção, bem como de qualquer outro trabalho material. Ou seja, trata-se de um meio sofisticadíssimo de desautorizar a atividade artística do pedreiro-escultor românico e reservá-la ao artista que o substitui.¹³² No *traço*, o talho do buril aparece diante de nós, próximo, na coisa feita. Mas o que o deixou ali foi o gesto passado do escultor, feito lá atrás na distância do tempo. É gesto “ausentado” (Heidegger), desinfetado, depurado do suor que o acompanhou. A *aura* é o retorno difuso em seus vestígios desse gesto (depurado); retorno provocado pela memória acordada pelo talho. *Traço* e *aura* são como frente e verso da mesma moeda. O *traço*

130 “A moldura é um signo, da família dos índices. Seu significado poderia ser glosado da seguinte maneira: (a) Tudo o que está situado no interior dos limites da moldura recebe necessariamente um status semiótico. (b) Esse conjunto de signos constitui um enunciado homogêneo, distinto dos que poderiam ser percebidos no espaço exterior a tal limite. (c) É sobre esse conjunto que a atenção do espectador deve se focar”. Em nota, os autores acrescentam: “mesmo um vazio pode, pelo efeito da moldura, receber um status semiótico” (EDELIN et al., *Traité du signe visuel*, 1992, p. 378). Cf. SCHAPIRO, On some problems in the semiotic of visual art, [1966] 1972–1973; FERRO, Notes sur le cadre, 1983; FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2015.

131 Quanto à *Spur* — traço, rastro, marca, vestígio, pista — veja-se a definição de Benjamin: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (BENJAMIN, *Passagens*, [1927-1940] 2006, M 16a 4, p. 490.) Nota de edição: Os textos de Ferro publicados em português variam quanto à tradução do termo francês *trace*. Em *Arquitetura e trabalho livre* (FERRO, 2006), usa-se *rastro*, seguindo a tradução brasileira do texto de Walter Benjamin; em *Artes plásticas e trabalho livre* (FERRO, 2015), usa-se *marca*; e em *Michelangelo* (FERRO, 2016), *traço*. Aqui, optamos por este último termo porque está mais próximo dos termos usados no francês e no inglês.

132 Cf. SCHAPIRO, On some problems in the semiotic of visual art, [1966] 1972–1973.

foi o principal recurso plástico para afirmar o status de artes liberais da pintura e da escultura, e esteio de sua aura. No *traço* o gesto material produtivo foi higienizado: o fundamento de trabalho da pintura e da escultura ‘ausentou-se’. Assim, nossa repulsa diante da marca crua de trabalho é atendida pela elegância do ausentamento. O desenho — aqui o das molduras dos baldaquins — tem por resultado a extração de parte da obra de nosso espaço. No classicismo, esse ausentamento se estenderá por toda a obra, que se apresentará como ausentamento de sua própria presença. Se o trabalho sem disfarces incomoda, não basta apagá-lo para ter tranquilidade. É preciso que se suicide diante de nós ou, menos dramaticamente, que se transfigure em signos mais espiritualizados, ícone ou símbolo.

Disciplinamento dos iletrados

Insisto noutra observação feita teimosamente em todos os meus textos: a ornamentação é a arte popular por excelência (ensinamento essencial de John Ruskin e William Morris). E a ornamentação dos artesãos é manifestação de alegria, de satisfação pelo gesto produtivo correto e sábio que o ornamento prolonga ‘inutilmente’ como pura expressão de liberdade contra a estrita necessidade. É o gesto necessário prolongado desnecessariamente, quando o necessário já foi atendido. Ora, é justo quando o artesão relativamente autônomo esbanja trabalho por prazer e desarranja o cálculo do valor mínimo (econômico) da força de trabalho que começa a reação do capital, via desenho, contra essa sobra de autonomia. Consequência inevitável do desenho separado: afastamento do prazer eventual que o construir na cooperação simples possibilita — antes de tudo, o prazer vinculado à decisão autônoma quanto à ornamentação voluntária. É preciso ser sério, obedecer, não gastar tempo à toa. A ornamentação também passa a ser absorvida pelo desenho prescritivo, para o desespero de Ruskin. A abolição da ornamentação espontânea e unida ao canteiro acompanha o movimento de consolidação definitiva e total da subordinação do trabalho ao capital. Quanta enganação e finta embutidas num baldaquim vazio! “Porque o fenômeno singular encerra em si toda a sociedade, a micrologia e a mediação pela totalidade estão numa relação de mútuo contraponto”.¹³³

133 ADORNO, Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã, [1969] 1991, p. 135; * Einleitung zum ‘Positivismusstreit in der deutschen Soziologie’.

A predicação religiosa procura, nesse mesmo período, organizar e sistematizar seu ensino e seus dogmas, suas regras e proibições: no intervalo entre o desenho separado e seu outro deixado para trás (o canteiro insubmisso da colaboração simples desenvolvida), ela enfia a grade de ferro do novo *habitus*, cujo núcleo é a rejeição do que escape à sua trama — a liberdade perdulária do trabalho relativamente livre. A boa predicação preenche todos os alvéolos deixados disponíveis com imagens didáticas, pois sem isso a balança que orienta sua maníaca simetria sai do prumo. Esse é o modo como volta ao canteiro a rejeição daquela liberdade perdulária: como ocupação sistemática do vazio deixado pela rejeição. Há substituição de liberdades. A liberdade provocadora dos operários da construção é substituída pela liberdade condicional dos escultores especializados, obrigados a maior compostura se pretenderem promoção a artistas liberais. Nas catedrais, diversidade e irregularidade das fachadas românicas são substituídas pela fachada tripartida de Saint-Denis e seu programa teológico, aperfeiçoado em Chartres.¹³⁴

A antipatia (*pathos* negativo) dos artistas emergentes com relação aos antigos companheiros das artes mecânicas é reforçada pelo remorso da traição. Minha afirmação de que a hipostasiada ‘liberdade’ artística até hoje serve de alibi para garantir a subordinação generalizada dos assalariados remete a esse ardil originário. Sob o manto da promoção das artes, a expulsão das artes populares passa despercebida. Se o ornamento popular é canto de liberdade (por isso ofende como mau gosto insuportável), o ornamento prescrito é seu túmulo. A ornamentação relativamente solta ainda encontrada no período românico e inseparável da raiz híbrida pagã/cristã da cultura popular desaparece sob a censura social e religiosa. No seu lugar, a Igreja introduz o *habitus* escolástico e seu complemento pedagógico estratificado. A catedral ajunta à sua nascente vocação universitária a pregação formadora da nova ‘consciência’ cristã. Faz-se ‘Bíblia dos analfabetos’. A escultura posta nos alvéolos, também separada, deixa

[1969] 2003, p. 322.

134 Cf. BERNÉ & PLAGNIEUX, *Naissance de la sculpture gothique*, 2018; especialmente os capítulos de Wyss (L’invention du portail à statues-colonnes: l’avant-nef de Saint-Denis entre innovation iconographique et continuité stylistique), Berné (Le programme iconographique ambitieux et novateur de Suger) e Plagnieux (Le portail royal de Chartres: une reformulation iconographique et stylistique).

de ser manifestação popular pela mediação do pedreiro-escultor e passa a ser veículo de pressão simbólica.

Essa tendência à separação de domínios acompanha outra tendência separatista: aquela que introduzirá a distinção tomista entre a leitura dos fatos como signos da transcendência, escritura divina no real, e a leitura dos fatos como conteúdo da história laica. Os primeiros passam a ser objeto da hermenêutica oficial da Igreja. Quanto aos segundos, a arte gótica registra a mudança:

Com esta discussão tomista [da linguagem alegórica], a natureza perdeu suas características falantes e surreais, não é mais uma floresta de símbolos; o cosmo da alta Idade Média dá lugar a um universo *natural*. Numa época as coisas valiam não por aquilo que eram mas por aquilo que significavam; num certo momento percebe-se, ao contrário, que a criação divina não consiste em uma organização de signos, mas em uma produção de formas. Até a arte figurativa gótica — que representa um dos ápices da sensibilidade alegórica — resente-se deste novo clima. Ao lado das grandes idealizações simbólicas [orquestradas pela hermenêutica oficial] encontramos minúsculas complacências figurativas que revelam um fresco sentimento da natureza e uma atenta observação das coisas. Ninguém jamais havia observado, verdadeiramente, um cacho de uvas, porque o cacho era, antes de tudo, seu significado místico; nos capitéis, agora, notam-se ramos, hastes, folhas, flores; nos portais aparecem as descrições analíticas dos gestos cotidianos, dos trabalhos agrícolas e das profissões.¹³⁵

Esse realismo, que se junta ao da nova sensualidade cortesã, afasta as imagens fantásticas e ornamentadas da cultura popular que habitavam os recantos e os mais altos capitéis da edificação românica e do primeiro gótico, separando o escultor ‘realista’ do ornamentador, como especialistas em diferentes ocupações. A divisão do trabalho, teoricamente índice de racionalização, serve à redução do trabalhador a especialista num só pormenor da produção. Como sabemos, tal movimento terá grande futuro, não somente como divisão técnica, mas como divisão social do trabalho entre classes antagônicas.

A ‘Bíblia dos analfabetos’ ocupará progressivamente o vazio deixado pela erradicação do laxismo anterior do ensino religioso. É

135 ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, [1958] 1989, p. 100.

preciso inculcar as teses escolásticas por todos os meios e entradas do imaginário. Entre outros expedientes, a escolástica recorrerá às sábias e refinadas tradições da *arte da memória*, indispensável num tempo anterior à imprensa e com uma população em grande parte iletrada. Frances Yates, no livro hoje clássico sobre o tema e já citado acima, explica que essa arte “busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória” e “utiliza a arquitetura da época para elaborar seus lugares de memória e, para suas imagens, o repertório figurativo [*imagery*] da época”.¹³⁶ O principal artifício da memória treinada — à diferença da “memória natural” — é a associação de lugares arquitetônicos a imagens, que por sua vez remetem às coisas a lembrar, tais como ensinamentos, conceitos, histórias. Yates indaga como teria sido uma “memória artificial escolástica”, e é nesse contexto que explicita o pensamento de que a *Summa* pode ser sido tão influenciada pela catedral como o inverso.¹³⁷

As imagines agentes [imagens que ‘agem’ sobre as emoções, ajudando-nos a lembrar] precisaram adquirir um cunho moral, transformando-se em belas ou horríveis figuras humanas, concebidas como ‘similitudes corporais’ dotadas de *intentiones* espirituais — ganhar o Paraíso e evitar o Inferno —, e memorizadas por meio de uma disposição ordenada em alguma construção ‘solene’.

[...] a arte didática cristã [...] precisa expor seu ensinamento de modo memorável e [...] deve impressionar quando mostra as ‘coisas’ que levam para a conduta virtuosa ou desvirtuosa [...].

Como Panofsky sugeriu, a grande catedral gótica assemelha-se a um conjunto de tratados escolásticos organizados segundo um ‘sistema de partes homólogas e de partes de partes’. Aparece, então, um pensamento extraordinário: se Tomás de Aquino memorizou sua própria *Summa* por meio de ‘similitudes corporais’ dispostas em lugares que seguiam a ordem de suas partes, a *Summa* abstrata pode ter sido materializada na memória sob a forma de uma catedral gótica, cheia de imagens ordenadas em lugares determinados.

[...] a tendência é pensar que o método fundamental tenha sido o das séries de imagens dotadas de inscrições e memorizadas segundo a ordem de uma argumentação cuidadosamente articulada.

136 YATES, *A arte da memória*, [1966] 2007, p. 11.

137 *Ibidem*, p. 102.

Pode ter sido assim que as vastas catedrais interiores da memória foram construídas na Idade Média.¹³⁸

É a decadência de um mundo e a afirmação de outro, o fim da multitude das tradições enraizadas na cultura popular, do mundo espalhado em pequenas concentrações rurais em torno de fortalezas, conventos ou castelos, dominado por formas em geral afetivas e paternais de relacionamento social e pela ausência de poderes centralizadores. Do século XI a meados do século XII, formam-se cidades novas ou restauradas, com estruturas comunitárias e corporativas estimuladas pelo desenvolvimento comercial. Relativamente igualitárias e dependentes de um direito menos arbitrário, capaz de garantir contratos, essas estruturas demandam poderes unificadores de alcance maior do bispo, príncipe ou rei.¹³⁹ A nova articulação social favorece a reforma radical do saber, que passa da heterogeneidade fantástica anterior à trama rígida do aristotelismo de Alberto, o Grande, e de Tomás de Aquino. A Igreja, a partir das cidades e das escolas catedrais, reorganiza seu imenso império.¹⁴⁰ As novas ordens religiosas franciscanas ou dominicanas dividem o trabalho de (re)catequização e enquadramento dos fiéis. O comércio revigorado rearticula o espaço social e reforça a circulação e a mobilidade social (raramente para cima). A ordem relativamente igualitária das comunas resiste pouco à desigualdade dos sucessos econômicos e, já na segunda metade do século XIII, a luta de classes torna-se ostensiva com a divisão urbana polarizada entre fortalezas impenetráveis e *cours de miracles*¹⁴¹ também impenetráveis, mas por razões opostas: no primeiro caso, o exterior ameaça; no segundo, o interior. Enquanto isso, na sombra, prospera a acumulação de condições para uma virada radical do sistema produtivo. Entre essas condições, ao lado da expropriação de todos os meios de produção das camadas sociais mais carentes, no campo e na cidade, outra forma de expropriação convergente diminui ainda mais as oportunidades pelo menos razoáveis de existência. Como indiquei a respeito da ornamentação, o imaginário popular é despejado de

138 *Ibidem*, p. 103, p. 105–108, p. 134.

139 Cf. PIRENNE, *As cidades da Idade Média*, [1927] 1962.

140 Cf. VERGER, *As universidades na Idade Média*, [1973] 1990.

141 Nota de edição: *Cours de miracle* (cortes de milagres) eram chamados os bairros de assentamento informal da população pobre, especialmente no entorno de Paris.

seus lugares de expressão. A escolástica e o filtro da arte da memória selecionam o que convém à nova ordem social. A ebulição cultural da segunda metade do século XII e da primeira do século XIII, comemorada pela doxa das elites como maravilhosa restauração da linha ascendente da história ocidental, encobre nos seus porões a descida correlativa e simultânea das camadas de baixo do amontoado social. A festa de luzes do gótico é o complemento do escurecimento do mundo subterrâneo dos carentes de tudo. Com precisão cirúrgica, o texto a ser lembrado da ‘Bíblia dos ignorantes’ recobre como num palimpsesto o texto a ser esquecido da cultura popular. A Jerusalém celeste alegorizada pela catedral encrava seus alicerces na miséria social. A esse respeito, Walter Benjamin tem razão: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”.¹⁴²

Ora, temos o costume ou o *habitus* de sociedade de classes de associar quase que automaticamente o termo *arte* com o que foi peneirado e higienizado para ser digno de figurar em museus ou coleções de prestígio. Essa seleção por vezes demora. O gótico teve que passar por um longo período de provação no limbo até ser readmitido nos salões. Já a produção realmente popular anterior ao século XI ainda sofre restrições. É admitida, mas com a advertência muda e discreta de que se trataria de arte primitiva, rústica e exótica, a ser considerada com a distância que reservamos àquilo que, na verdade, não faz parte do ‘nosso’ mundo. Ainda não correu o tempo necessário para apagar o cheiro de povo baixo dessas obras. Não é nada seguro que a arte peneirada e higienizada de nossa cultura elitista reúna tudo o que merece ser preservado. Faz parte de nossa defesa simbólica o repúdio ou o esquecimento daquilo que nos lembra a vizinhança do *outro*. Talvez com a penetração das teorias do desdesenvolvimento e do retorno às pequenas comunidades pregadas por tendências ecologistas mude um pouco nossa atitude de reserva a respeito de grande parte da produção artística do românico. Enquanto esperamos, recomendo enfaticamente o já citado *L’art féodal et son enjeu social* (A arte feudal e sua questão social) de André Scobeltzine, com quem tive o privilégio de dividir a responsabilidade de alguns cursos de história da arte sobre esse período na ENSA de Grenoble, lá pelos anos 1990.

Uma última palavra sobre nichos e baldaquins. Eles têm por função *arrincoar* (“1. Meter em rincão. 2. Pôr em lugar estreito e sem saída;

encurrular. 3. Acantear-se”¹⁴³) o que no gótico permanece ainda infenso à pulsão disciplinar. Cruzam-se como num quiasmo duas inclinações divergentes. Por um lado, a tradição românica ainda não desapareceu completamente sob a emergente especialização das artes plásticas e sua (temporária) higienização. O bom comportamento dessas últimas sob o então recente regime das corporações ou guildas urbanas não foi ainda suficiente para apagar a memória das transgressões oriundas do fundo ‘natural’ do mundo feudal românico contra a implantação da nova ‘cultura’. Reparando bem, esse bom comportamento procede mais do rigoroso enquadramento arquitetônico, do ‘meter em rincão’, do que de alguma conversão interna. No interior dos nichos, no espaço reservado à alteridade ou à heterotopia, nada garante a ortodoxia afirmada nos estatutos oficiais das novas instituições urbanas. A inclinação inversa, que corresponde à crescente aspiração ao reconhecimento do direito de autodeterminação das artes separadas nesse primeiro tempo de mudança, facilmente desafina com relação ao bom comportamento esperado pela elite do poder eclesiástico e urbano. Memória da promiscuidade românica entre natureza e cultura, por um lado, e ameaça de desobediência aos novos códigos sociais em nome de uma concepção ainda mais arrogante (‘liberal’) de cultura, por outro, cruzam-se no encurralamento dos nichos e baldaquins. O retorno do denegado pela nova ordem parece anunciar-se antes que desapareça sua antiga encarnação. Lévi-Strauss ensina: “a relação de oposição é anterior às coisas opostas”.¹⁴⁴ Os pares de opostos, liso versus inacabado, desenho regulador versus elementos rebeldes arrincoados, são decorrências da relação central: componente domesticado versus não domesticado. São expressões das novas relações de poder tais como as entende o polo hegemônico. A preservação de seu poder passa pelo enquadramento disciplinar do que o ameaça ou poderia ameaçar. Assim, antes mesmo que as artes separadas evoluam concretamente no sentido da insubordinação, o poder parece já farejar essa possibilidade. Note-se que o não domesticado, tanto antes como talvez depois, é essencialmente trabalho intransitivo, trabalho que se recusa a desaparecer sob a *idea* — sob o projeto.

142 BENJAMIN, Teses sobre o conceito de história, [1940] 2004, p. 70.

143 *Novo Dicionário Aurélio*, São Paulo: Nova Fronteira, s.d., p. 140.

144 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, [1971] 2011, p. 337.

Parerga

De banda, sem alarde, desloca-se a dissimulada opressão simbólica. No nível estrutural, a afirmação da rígida organização formal da escolástica acompanha a desvalorização do pensamento analógico e abduativo das camadas populares (entretanto, interiorizado pelo universo escolástico sob a forma das quatro camadas recorrentes e acumuladas de significação: literal, alegórica, moral e anagógica¹⁴⁵). No nível semântico, o discurso erudito e crescentemente formalizado da Igreja afasta, cala e apaga o conteúdo fantasioso do imaginário feudal. As figuras quiméricas ou resultantes de cruzamentos anfigamos, com as quais os simples tomam consciência das contradições reais e as ‘resolvem’, somem sob o ‘bom senso’ do realismo especular. Esse realismo fascinador substituirá progressivamente o esquematismo medieval no mundo da comunicação visual. Uma das funções embutidas na promoção da identificação especular com as figuras representadas é afastar ainda mais as marcas da produção. O velho adágio, *arte é a arte de esconder a arte*, a bandeira do realismo fotográfico, tem raiz nessa supressão do que incomoda a identificação — a não ser que as marcas façam parte do espetáculo, como em muito da produção destinada a nossas feiras internacionais de arte. Subrepticamente, como se nos ocupássemos de outra coisa, passamos da *ars* no domínio da produção à arte como objeto de percepção e fruição ou, enfim, como objeto de consumo.

[...] falta à Idade Média uma teoria da belas-artes, uma noção de arte como a concebemos hoje, como produção de obras que têm por objetivo primeiro a fruição estética, com toda a dignidade que esta destinação com-

145 “[...] devemos saber que esta obra [...] tem mais de um significado; pois o primeiro é o que se tem da própria letra, e o outro, o que tira o seu sentido daquilo que se diz pela letra. O primeiro chama-se *literal*, o segundo, *alegórico* ou *místico*. Este modo de se interpretar, para maior evidência, pode ser considerado nestes dois versos: ‘Na saída do povo de Israel do Egito, a casa de Jacó, do povo bárbaro, a santificação operou-se na Judéia, e em Israel, o seu poder.’ Se considerarmos somente o sentido *literal*, teremos apenas o significado da saída dos filhos de Jacó do Egito, no tempo de Moisés; se o *alegórico*, significa-se a nossa redenção, por Cristo; se o sentido moral, a conversão da alma do luto e da miséria do pecado para o estado de graça; se o *anagógico*, a saída da alma santa da escravidão desta corrupção, para a liberdade da glória eterna. E embora estes sentidos *místicos* sejam chamados com vários nomes, geralmente todos se podem chamar de *alegóricos*, pois são diferentes do sentido *literal* ou *histórico*. Pois *alegoria* vem do grego *allogios* que em latim significa alheio ou diverso” (DANTE, Carta ao Senhor Can Grande de Scala, [ca. 1320] 19—, pp. 170–171).

porta [sic]. As vicissitudes do sistema das artes na Idade Média mostram como era difícil definir e hierarquizar exatamente as várias atividades produtivas. As subdivisões não procuram nunca separar artes belas das artes úteis (ou da técnica no sentido mais restrito), mas as artes mais nobres das manuais [sic, de novo].

[...] como nota argutamente Gilson [...], a arte nasce quando a razão interessa-se por algo a *fazer*, e, quanto mais tem a fazer, mais é arte; mas acontece que, quanto mais uma arte realiza a própria essência, isto é, mais faz, torna-se menos nobre, transforma-se em arte menor [sic, mais uma vez].¹⁴⁶

O preconceito contra o trabalho manual (ideologia oligárquica na Grécia, aristocrática na Idade Média e burguesa depois) só permite considerá-lo como subordinado, coisa de escravo, servo ou operário. Poderíamos traduzir o que aponta Gilson, a ginástica para hierarquizar as atividades produtivas materiais, do seguinte modo: a arte desliga-se da *ars* quando põe o trabalho da *ars* fora de cena — ou, mais explicitamente, quando mostra ostensivamente desprezo por ele. “A arte não é expressão, mas construção, operação tendo em vista um resultado”.¹⁴⁷ Por isso a beleza que corresponde ao juízo de gosto adequado à obra de arte será, bem mais tarde, “a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”.¹⁴⁸ Afinidades eletivas: a fruição estética das elites inúteis reclama inutilidades.

Ora, o românico junta tudo o que não convém à arte respeitável. Sob o ponto de vista iconográfico, funde temas tradicionais da cultura dominante com sobrevivências pagãs e mesmo — nas regiões inacessíveis da obra — com sugestões indecentes. Sob o ponto de vista iconológico, fora a *gaucherie* de gente sem formação específica, mistura o figurativo com o ornamental. Remete à feitura nua, sem a meia denegação que a elevaria ao status aristocrático da *sprezzatura*. Preenche o espaço interno densamente, sem os vazios recomendados pelo gasto suntuoso. Mistura escalas e figurações diversas, sem justificativa de alguma atitude maneirista, por pura indiferença a qualquer critério de unidade. Exibe sem pudor sua adaptação a condicionamentos exteriores (como a passagem nos capitéis de uma configuração circular

146 ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, [1958] 1989, p. 136.

147 Ibidem, p. 132.

148 KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, [1790] 1993, §17, p. 82.

da base a outra retangular no topo), rompendo com a autarquia do espaço plástico, garantia da incompatibilidade da arte com qualquer tipo de trabalho material bruto. Mostra sem sublimações a risada, o desaforo, o lascivo, o pornográfico, o inconveniente. Mas, sobretudo, não deixa nenhuma dúvida sobre o autor: um trabalhador que não se distingue de nenhum outro, que é um deles, pedreiro, carpinteiro ou pintor, que passa sem descontinuidade da ocupação construtiva à decorativa, como pura expansão feliz de sua habilidade multiforme.

Numa palavra, o que provoca nossa envergonhada e disfarçada resistência ao românico é o desvelamento quase despujado da essência da arte — de toda arte, se descontarmos nosso estrabismo de classe: *arte é manifestação do trabalho livre*. Trabalho livre não no sentido mais habitual nos escritos de Marx, sem nada que se oponha à sua venda ao capital, como a posse de meios de produção. Livre aqui significa sem nenhuma forma de subordinação. Trabalho integralmente autodeterminado. É o que implica a asserção definitiva de William Morris: “*art is man’s expression of his joy in labour*”.¹⁴⁹

O que provoca repulsão sempre ocultada com relação à escultura e à pintura românicas (exceto pelos especialistas) é a manifestação variada, múltipla, do trabalho não cabrestado por outros nem pela ideologia das organizações de ofício. Arte é *ars* autônoma. Não implica despreparo, mas preparo de tipo diferente. Falo de gente da *ars*, pedreiro, carpinteiro e pintor. Arte é manifestação da atividade autônoma do trabalhador de *métier*.

Faço um adendo na argumentação, ajudado por Emmanuel Renault, mais competente do que eu e bastante familiarizado com Hegel e Marx. Referindo-se às preleções de Hegel sobre a estética, Renault diz:

Enquanto a religião é estruturada pela oposição do aqui-embaixo e do além, da natureza e da graça, a arte, ao contrário, é apresentada como o momento da reconciliação, decerto imediata, da natureza e do espírito. As formulações dos cursos sublinham mais claramente seu valor reconciliatório:

‘A arte é o termo mediador entre o pensamento puro, o mundo suprasensível, e o imediato, a sensação do mundo presente. [...] A arte reconcilia esses dois extremos, é o elo intermediário entre o conceito e a natureza’ [caderno de Hotho, 1823].

149 MORRIS, Art under plutocracy, [1883] 1999, p. 114.

[...] A ideia do espírito absoluto [*absoluto* significando aqui identidade de sujeito e objeto] pressupõe, assim, tanto um momento prático de libertação e de produção de si como mundo, quanto um momento teórico de tomada de consciência de si como absoluto. [...] por intermédio da arte, o espírito absoluto se intui nas obras que ele produz. [...] passagens do caderno de Cousin aproximam explicitamente a obra do espírito do mundo na história e as obras de arte:

[...] O indivíduo produz, conseqüentemente, a ideia: e eis a arte [...] [caderno de Cousin, 1823].¹⁵⁰

Glosei acima que *absoluto* significa a identidade de sujeito e objeto. Essa identidade, que apenas como atividade autônoma em andamento é totalmente efetiva, encontra no trabalho livre sua mais pura manifestação. Poderia acrescentar, citando Hegel (na versão de Cousin): “O homem não é senão o que faz de si”.¹⁵¹ Quando o homem, o sujeito, se reconhece no que faz (e somente pode se reconhecer se for autodeterminado), quando se identifica com o que faz (quando a relação pode ser dita absoluta), então o que faz é arte. É *ars*, pois essa identificação passa pela mediação de saber e saber-fazer. O que Renault diz nas citações acima cabe integralmente nas relações do trabalhador livre com sua feitura. Se estranhamos, é porque não estamos habituados a recorrer à linguagem correta para tratar do trabalhador dito manual (como se a mão não implicasse o pensamento).

O canteiro do românico, como dito, é o da cooperação simples desenvolvida, cooperação do trabalhador coletivo autônomo. Por isso seu trabalho, potencialmente o de todos nessa união, produz arte. Esse momento raríssimo na história da produção social é o alvo das

150 RENAULT, *Connaître ce qui est: enquête sur le présentisme hégélien*, 2015, pp. 152–154. Nota de edição: Os cursos de estética que Hegel lecionou em Heidelberg (1818) e Berlim (1820–1821, 1823, 1826, 1828–1829) foram editados pelo seu aluno Heinrich Gustav Hotho com base nos manuscritos de Hegel, em anotações próprias e em anotações de outros estudantes, resultando na edição mais conhecida e traduzida (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835–1838; revisada em 1842). Recentemente, foram publicados também, *ipsis litteris*, as anotações de ouvintes das preleções de Hegel, entre eles, os citados por Renault: o caderno do próprio Hotho (*G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823, nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, [1823] 1998); e a compilação que Victor Cousin escreveu em francês durante o curso de 1823 (*Esthétique: cahier de notes inédit de Victor Cousin*, [1823] 2005).

151 HEGEL, *Esthétique: cahier de notes inédit de Victor Cousin*, [1823] 2005, p. 43; cf. RENAULT, *Connaître ce qui est: enquête sur le présentisme hégélien*, 2015, p. 154.

modificações das relações de produção que visarão (inconscientemente, acredito), no gótico tardio, reintroduzir a subordinação no trabalho. Fim do curto período em que a arte foi “momento teórico de tomada de consciência de si como absoluto”. Daqui para frente, não poderemos mais passar sem cortes profundos da arquitetura às artes plásticas. Seus universos tornam-se incompatíveis. Em vez de continuidade, encontraremos oposição contraditória entre eles. Veremos: há abismo entre a feitura de Michelangelo e a de seus operários, ruptura total entre o *non finito* das esculturas da Sacristia Nova de San Lorenzo e a fatura cristalina, totalmente muda dos componentes arquiteturais.¹⁵²



152 Cf. FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, [1998] 2016.



Oposição

Para concluir o apanhado sobre a produção arquitetônica anterior ao Renascimento, condensei, num primeiro balanço, o caminho percorrido, com algumas indicações do que virá depois, e a tentativa de me aproximar, com Hegel, da evolução indicada no início: da diferenciação à oposição e, depois, da oposição à contradição.

Antes de ser afastado do canteiro, o desenho não constituía uma entidade com fundamento específico e exclusivo. ‘O’ desenho não existia como tal. Os diversos desenhos eram momentos do canteiro, intrincados em seu desenvolvimento. Eram instrumentos como o compasso, o prumo ou a pá: auxiliares eventuais que intervinham de modo descontínuo. A separação provoca a suposição de um ‘saber’ especializado que, mesmo sendo somente hipotético, passa à posição de polo dominante. Por retroprojeção tendemos a falar de um desenho anterior a essa emergência: o desenho românico, o desenho do primeiro gótico etc. — sombras do depois no antes. E aurificamos tal emergência, unificada pela separação do canteiro, transformando-a em volta a si, ao desenho em si. Mas o que aparece na figura de um pretensão saber positivo tem por fundamento a *negação* — negação de seu modo de ser anterior, negação de sua participação intermitente no âmago da produção. Sua aparente positividade deriva do seu contrário. E, como ocorre frequentemente, essa mediação some depois. Esquecemos a origem. O desenho, negação de sua dispersão anterior, negação de seu entrosamento íntimo com o canteiro, apresenta-se como entidade coesa, una e destacável do canteiro. Daí em diante, fala-se dele e somente dele como se fosse toda a arquitetura: o “*uno*, que se refere somente a si”, como diz Hegel.¹ O salto, quase uma mudança de universo, passa despercebido ou é tratado como se não fosse importante. Sub-repticiamente, com o desenho em posição hegemônica, o canteiro é abandonado, em sentido literal

1 HEGEL, *Propedêutica filosófica*, p. 219.

e figurado. Ele não somente parece tornar-se secundário, mas assume, como se fosse sua, a dispersão anterior do desenho. A organicidade do canteiro da cooperação simples, da qual os desenhos intermitentes participavam como simples momentos, inverte-se em dispersão dos trabalhadores que passa a requerer o complemento do desenho, agora totalizante e totalitário.

A história da arquitetura transforma-se em história do projeto, com suas comédias, dramas ou tragédias. É história do projeto ainda quando passa em revista sua efetivação na obra construída e acabada. Às vezes (poucas vezes) essa história inclui um apanhado de fatos referentes ao canteiro de obras. Mas ela evita cautelosamente qualquer alusão à rude confrontação entre desenho e canteiro, capital e trabalho, autonomia e subordinação. Ou seja, ela evita alusão a tudo o que ancora essas abstrações na realidade conflituosa da luta de classes. A produção material é posta de lado, como passagem inevitável, mas de pouco peso ou de peso morto, escolho desazado, no melhor dos casos, mera concretização do já presente, decidido e configurado no projeto. O discurso enfeitará o desenho autotélico com a elegância que cabe às coisas do espírito. E, indiferentes ao resto — matéria e suor, trabalho e miséria —, o desenho e o discurso seguem sua trilha aparentemente, oportunamente, autista. A desatenção funciona como repúdio: o resto fica reservado, em termos ainda mais abstratos, aos livros ditos técnicos. Ele se torna objeto de cálculos e de conselhos acerca do que mais tarde será promovido como organização científica do trabalho. O resto afastado se reduz, aparentemente, ao que hoje é considerado o componente técnico da construção.

Quanto mais o desenho e o discurso se fecham a esse resto e se instalam no conforto de um apêndice das artes liberais, mais eles se tornam permeáveis às infiltrações do que sofreu repulsão, da metade que permanece na região desprezada das artes mecânicas. É como se a repulsão que desconhece a si mesma gerasse um vínculo compensatório cujo poder determinante cresce na medida desse desconhecimento. Ao fechar-se em si, o desenho delimita uma área reservada ao seu poder prescritivo: a forma exterior visível. Sua serventia anterior, de auxiliar imerso e disperso na produção, não é mais hegemônica, apesar de continuar indispensável. Agora, o desenho separado concentra-se numa construção imaginária, que raramente coincide com a real. É ela que o classicismo e, depois, o modernismo nos mostram. A separação do desenho com relação ao canteiro — que ele ainda assim

comanda — passa ao nível do conteúdo. As determinações construtivas efetivas não contam mais. Conta um a priori formal cuja principal razão de ser é não ser apropriado às determinações construtivas. O desenho migra para a região das miragens, sem se dar conta de sua dependência estrutural das antinomias do canteiro. O fechamento em si inverte-se, no próprio interior dessa reclusão, em dependência de seu outro. O grande auxiliar da subordinação formal do trabalho se subordina, inconscientemente, a essa tarefa, tornando-se subordinado à própria função subordinadora. Essa inversão de seu papel, passagem de componente interno a guião exterior e opositivo a qualquer esboço de dinâmica interna, faz do desenho um emaranhado de contradições.

O apelo a Hegel serve de bússola nesse emaranhado das contradições do desenho, que nossa linguagem pena em acompanhar, porque o trato com a contradição não é costumeiro. Não tentarei me intrometer na interminável querela entre marxistas hegelianos e anti-hegelianos. Falta-me competência para ousar. Basta a declaração de Marx de que, “por mero acidente”, releu a *Ciência da lógica* quando escrevia os *Grundrisse*.² Sinto-me autorizado por ele, desde que siga sua recomendação de pôr de pé o que Hegel põe de ponta-cabeça, a começar pela lembrança de que “a essência humana não é uma abstração intrínseca ao indivíduo isolado. Em sua realidade, ela é o conjunto das relações sociais”.³ Se não entrarmos no universo denso e complexo da sequência que vai da *identidade* (dos desenhos imersos na produção com o canteiro de cooperação simples) à *contradição* (o desenho separado tal como o compreendemos hoje), passando pela *oposição*, permaneceremos na superfície das coisas, cegos diante da enorme violência de nossos canteiros.

Na lógica hegeliana, as chamadas *determinações de reflexão* são diferentes determinações da essência e, ao mesmo tempo, momentos de um único processo dialético de desenvolvimento dessa essência.⁴

2 Cf. Carta a Friedrich Engels, datada em 16 de janeiro de 1858.

3 MARX, Ad Feuerbach [Teses sobre Feuerbach], [1845] 2007, p. 533, Tese 6.

4 Nota de edição: Ferro recorre aqui à “doutrina da essência”, que é a parte intermediária da *Ciência da lógica* de Hegel, depois da “doutrina do ser”, antes da “doutrina do conceito”. Federico Orsini, na apresentação da tradução brasileira dessa obra, explica a sua estrutura geral nos seguintes termos: “a *Doutrina do Ser* tematiza formas lógicas do tipo relacional que Hegel denomina ‘determinações de reflexão’. O uso do termo ‘essência’ para indicar toda a esfera das formas relacionais é significativo do ponto de vista da história da filosofia, porque, desde a antiguidade grega, por ‘essência’ se entendeu ‘a verdade do ser’, quer dizer, a determinação

A essência provém do ser; ela não é, nessa medida, imediatamente em si e para si, mas um *resultado* daquele movimento. [...] Mas a essência é o ser suprassumido em si e para si; o que se contrapõe a ela é apenas aparência. Só que a aparência é o pôr próprio da essência.⁵

A primeira determinação de reflexão da essência — ou forma de relação em que ela se desdobra — é a *identidade*. A segunda é a *diferença*, como *diversidade* e como *oposição*. Nos cursos de lógica que ministrou pouco antes da publicação da *Ciência da lógica*, Hegel sintetiza:

§36 [35] A primeira determinação é a unidade essencial consigo mesmo: a *identidade*. Como proposição da identidade: $A = A$; ou negativamente, expressa como princípio da contradição: A não pode ser ao mesmo tempo A e não A.

§37 [36] A segunda determinação é a *diferença*, a) como determinação da *diversidade* [...] b) como determinação da *oposição* de positivo e negativo, em que uma determinidade se põe apenas por meio de outra determinidade, das quais cada uma é enquanto a outra é, mas ao mesmo tempo enquanto ela não é a outra.⁶

do ser verdadeiro, posto além do ser imediato das aparências sensíveis. A tarefa geral da *Doutrina da Essência* consiste em derivar sistematicamente a série de todas as categorias que pretendem expressar a relação entre ser aparente e estrutura profunda.

Antes da crítica de Nietzsche ao platonismo, a *Doutrina da Essência* visa desconstruir todas as metafísicas dualistas que pretendem instaurar uma separação entre ser essencial e ser inessencial. Ao mesmo tempo, a obra em questão precisa mostrar que a dualidade, por mais que seja internamente criticada e progressivamente dissolvida, é uma estrutura logicamente necessária do pensamento.

[...] O termo 'reflexão' indica que a essência não é algo subjacente ao ser, mas o devir próprio do ser, [...] a reflexão não tem principalmente um significado subjetivo, a saber, referente à autoconsciência de um sujeito que se interroga sobre seus pensamentos, mas antes um significado lógico objetivo, mais próximo de um significado ótico de reflexão do que de um significado mental. Assim como um raio de luz, ao passar de um meio a outro, encontra um obstáculo ou uma superfície, e volta ao meio de origem, assim o aparecer é um movimento de volta da essência sobre si mesma ou o movimento de retorno a si mesmo" (ORSINI, Apresentação. In: *Ciência da lógica*: 2. A doutrina da essência, 2017, pp. 7–9).

5 HEGEL, *Ciência da lógica*: 2. A doutrina da essência, [1813] 2017, p. 35.

6 HEGEL, *Propedêutica filosófica*, [1808–1811] 2018, pp. 226–227;* *Philosophische Propädeutik*, [1808–1811] 1840, pp. 100–101.

Nota de edição: Aqui se trata de um conjunto de anotações de Hegel recolhidas e editadas por Karl Rosenkranz, e publicadas como *Philosophische Propädeutik*, em 1840. A versão francesa que Ferro utiliza (*Propédeutique philosophique*, 1963) se baseia nessa edição de Rosenkranz. Já a versão em português se baseia numa reedição por Eva Moldenhauer e Markus Michel (*Werke*, Band 4, Frankfurt/M: Suhrkamp,

A segunda determinação decorre da primeira, ou melhor, já está em germe na primeira, pois enunciar a identidade já pressupõe alguma alteridade. Dizer $A = A$ pressupõe desdobrar A, dizê-lo duas vezes; assim como dizer *identidade* pressupõe a noção de *diversidade*. Hegel critica a lógica tradicional, que enuncia a identidade como se ela fosse absoluta:

[Quando] se expressa que a identidade seria *identidade essencial como separação da diversidade* ou *na separação da diversidade*, isso é imediatamente a verdade enunciada da mesma, a saber, que a identidade consiste em ser separação como tal ou em estar essencialmente na separação, isto é, em não ser *nada por si*, mas *momento da separação*.⁷

O primeiro tempo do desenvolvimento da essência é, portanto, a *separação com identidade entre os separados*. Para nós, na história longa aqui tratada, a unidade no início seria a do canteiro da cooperação simples desenvolvida. É prematuro falar então de identidade *do desenho*, pois não há nenhuma separação ou diferenciação estável nesse tipo de canteiro. O primeiro tempo da separação é a passagem das múltiplas intervenções descontínuas de desenhos amalgamados ao canteiro para a constituição paulatina do desenho único, por algum tempo ainda feito na *loggia* e depois feito fora do canteiro. Embora, de início, os dois modos de ser do desenho — o amalgamado e o separado — subsistam lado a lado, e embora esse primeiro tempo lógico ainda se manifeste todas as vezes que alguém rabisca no canteiro algum detalhe mal especificado pelo projeto, o desenho tal como o conhecemos é resultado distante dessa separação.

A imersão da reflexão essencial no mundo concreto (aparência) permite verificar a extraordinária fertilidade analítica da lógica hegeliana (quando posta de pé). Parafraseando a passagem acima: quem expressa que a identidade do desenho seria uma identidade essencial, independente, apartada ou separada da diversidade do canteiro, já está, sem querer, enunciando a verdade: identidade do desenho está

1986). Cotejando com a edição de Rosenkranz, foram feitos ajustes para aproximar a versão em português da versão consultada por Ferro.

7 HEGEL, *Ciência da lógica*: 2. A doutrina da essência, [1813] 2017, p. 59. Os tradutores da edição francesa da *Ciência da lógica*, Gwendoline Jarczyk e Pierre-Jean Labarrière, explicam que "a identidade da identidade e da diferença é, para Hegel, a razão (ou o fundamento) dialético de toda a realidade (realidade natural no seu 'automovimento', realidade humana compreendida como 'atividade'" (HEGEL, *Science de la logique. La doctrine de l'essence*, [1813] 1976, p. 48).

essencialmente nessa separação. O desenho não é nada por si, mas momento da separação. Ele é uma das engrenagens do aprofundamento da cisão entre concepção plástica e realização material — apoio importante do aprofundamento da subordinação formal.

No segundo momento, já contido em germe no primeiro, constituiu-se o desenho separado como entidade ilusoriamente autônoma. O desenho engole a separação a ponto de fazer dela sua essência: ele mostra claramente que não advém da construção e se põe nela como capa. Se antes os desenhos intervinham de forma descontínua, dispersa e aleatória, sem homogeneidade ou coesão entre si, indiferentes uns aos outros, eles agora formam uma entidade. A ela corresponde a segunda determinação de reflexão da lógica hegeliana: a *diferença*, cujos momentos ou lados são *diversidade* e *oposição*.

A diferença em geral contém ambos seus lados enquanto *momentos*; na *diversidade*, eles caem fora um do outro *de modo indiferente*; na *oposição* como tal, eles são lados da diferença, um determinado somente pelo outro, com isso [são] somente momentos; mas eles são também determinados neles mesmos, indiferentes um frente ao outro e como tais que se excluem reciprocamente: as determinações *autossubsistentes de reflexão*.⁸

O desenho com instância totalizante faz-se com o desenvolvimento do processo essencial da *oposição*. O desenho separado e os desenhos ainda executados no canteiro à maneira antiga opõem-se agora como, de um lado, desenho prescritivo exógeno e, de outro, desenhos variados, vinculados à prática construtiva operária e à sua relativa autonomia operacional. A totalização num polo (a identidade do desenho separado) implica a fragmentação do outro (o canteiro, incluindo o desenho amalgamado). E mais: ela implica a desestruturação crescente daquilo que hoje chamamos trabalhador coletivo.

Dentro da oposição, a *reflexão determinada*, a diferença, está plenamente realizada. Ela é a unidade da identidade e da diversidade; seus momentos são diversos em *uma só* identidade; assim, eles são *contrapostos*. [...]

Assim, cada um é, em geral, *primeiramente*, na medida em que o outro é; ele é o que é através do outro, através do seu próprio não ser; ele é somente

ser posto. Em segundo lugar, cada um é na medida em que o outro não é; ele é o que é através do não ser do outro; é reflexão dentro de si.⁹

Cada um dos termos dessa oposição é porque o outro é. O desenho separado existe porque o canteiro perdeu o poder de autodeterminação e tornou-se dependente da determinação exterior por esse desenho. O desenho é como é porque se separou do seu outro. A perda da autossubsistência do canteiro põe o desenho como substituto ou complemento daquilo que o canteiro perdeu, ao mesmo tempo que falta ao desenho separado a ação construtiva concreta. Por isso ele é “somente ser posto”, ou seja, decorre da oposição. É importante lembrar o que o próprio desenho guardará na sua memória: como fruto da oposição, ele é *constitutivamente* separado da ação construtiva. Ao mesmo tempo, o desenho é o que é (totalizante) porque o canteiro não é mais totalizante por si mesmo, pelo fato de o canteiro não ter mais autossubsistência, só existir como *não ser* disperso para o desenho, que se faz *re-presentatione* e antecipação de um todo inexistente no canteiro real. O poder totalizador dos desenhos no canteiro românico dependia de sua imersão descontínua nesse canteiro. Já o desenho separado, que não mais imerge no canteiro como momento seu, é *reflexão dentro de si*, autotélica e logo autista; “ele é o que é através do não ser do outro”. Pela não autossubsistência do canteiro é que o desenho parece ‘autônomo’. É essa *reflexão dentro de si* que dá vez ao arabesco do compassinho, o enroscar-se em torno de si mesmo. O recurso à escolástica faz parte da *reflexão dentro de si* — uma reflexão já mais distante da obra, ou mais fechada ainda em si mesma por adotar regras exteriores à lógica do canteiro —, mas que continua presa, agora indiretamente, ao “não ser do outro”, ao que o canteiro não é mais, ao sumiço de seu agir independente. Tanto o arabesco do compassinho como o efeito plástico do recurso à escolástica são variantes de virtuosismo, tentativas de fazer valer a forma por si mesma.

Dito de outro modo, menos preciso, a partir da dispersão da projeção embrenhada no canteiro, pouco a pouco se constitui uma entidade que se distingue do resto da atividade da qual fazia parte: o desenho (do projeto). A separação produz diversidade que produz distanciamento: o proto-arquiteto sai do canteiro, constitui o desenho unificado, que por sua vez constituirá o fundamento técnico do campo da arquitetura;

8 HEGEL, *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*, [1813] 2017, p. 78.

9 Ibidem, pp. 70, 72.

a oralidade antes hegemônica é completada, substituída ou superada pelo desenho, fazendo o canteiro passar do universo do discurso orientador da produção ao da cópia de uma aparência exterior. Logo, quase imediatamente, os diferenciados se opõem, retraindo-se cada um em si mesmo, mas guardando em si o vazio, a falta do outro. O desenho ganha contorno de um todo relativamente pregnante, um saber aparentemente coeso, graças à oposição ao canteiro da cooperação simples desenvolvida. O desenho se distingue desse canteiro rejeitando as características que possuía antes da separação: descontinuidade, heterogeneidade, complementaridade com as outras atividades construtivas (o desenho aparentado à escolástica é o melhor exemplo desse momento intermediário). Veja-se o sentido preciso dessa rejeição: o desenho afasta de si o que ele era, isto é, uma atividade particular em simbiose com o movimento coeso da produção autônoma; ele rejeita a estreita intimidade com o canteiro. Mas, ao rejeitar essa “outra determinidade”, ele restabelece relação com ela, pois rejeita, precisamente, as características que antes o determinavam. A separação operacional do desenho se torna determinante do conteúdo do desenho separado — ele toma a forma de projeto unificado, de status superior. Não somente os desenhos parciais e heterogêneos em natureza e função são substituídos por uma constelação ‘orgânica’ de desenhos, e seus muitos autores são substituídos por um só indivíduo, isolado na *loge*, mas os desenhos deixam de ser serventes dispersos do fazer e assumem a posição de guia único da coisa a construir. O desenho emergente se relaciona negativamente com a forma anterior do canteiro — mas, assim mesmo, *se relaciona* com ela. Relacionar-se negativamente significa depender daquilo que é negado, subordinar-se, desse modo enviesado, ao que é repudiado. Ao mesmo tempo, faz parte dessa subordinação ao outro aparentemente distanciado mostrar-se indiferente ou superior a esse outro. (A aurificação do projeto separado pelas elites ‘liberais’ festeja o contrário do que pensa estar festejando: não uma nova ampliação da liberdade, mas sua total submissão ao que pensa estar dominando.)

No canteiro, o vazio do desenho aparece como perda de autonomia, desestruturação, desaparecimento da imanência do trabalhador coletivo e de suas sucessivas decisões. O canteiro passará a ser determinado pela intrusão de um substituto heterônomo do trabalhador coletivo desaparecido: o conjunto dos operários isolados, postos ao mesmo tempo no canteiro pelo capital que comprou suas forças de trabalho, que não constituem um todo orgânico. No desenho, o vazio deixado pelo

canteiro (autônomo) aparece como necessidade de encontrar alguma forma de obturação das lacunas antes preenchidas pela ação construtiva: a dança do compassinho (ou equivalentes) que *com-põe*, põe junto, a descontinuidade anterior das intervenções do desenho no canteiro, tentando substituir o elo orgânico desfeito. Sem o trabalhador coletivo que garantia a passagem interna entre o canteiro e o desenho descontinuo, costurando-os com sua prática, a totalização dos trabalhos do canteiro passa a ser feita por um poder exterior, que terá cada vez menos experiência concreta e imediata da construção.

A forma extremada da oposição é a *contradição*. Ela leva a oposição ao interior de cada um dos polos opostos. Na oposição, os polos se enfrentam exteriormente, face a face. Cada um atua como se rejeitasse o outro, mas tende a se mostrar como se fosse uma entidade autônoma. Para isso, cada um interioriza seu outro e rejeita o que, em si mesmo, é causado por essa interiorização. Com isso, espera ser independente desse outro, que crê deixar de fora.

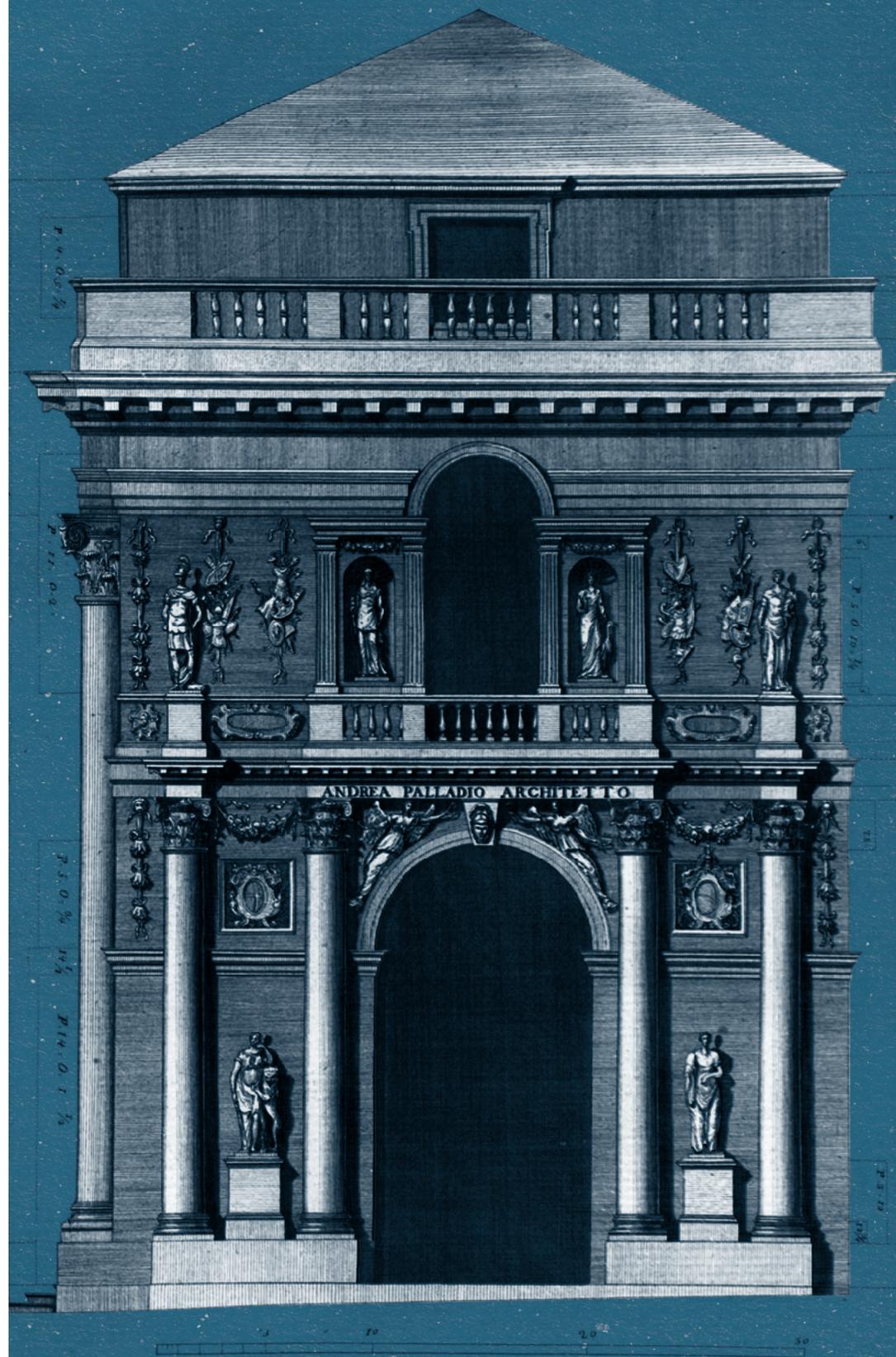
Uma [determinação de reflexão] é o positivo, a outra, o *negativo*, mas aquela enquanto o positivo nele mesmo, essa, enquanto o negativo nele mesmo. Cada momento tem a autossubsistência indiferente para si pelo fato de que tem nele mesmo a relação com seu outro momento; assim, ele é a oposição inteira fechada em si mesma.¹⁰

É o que ocorrerá com o desenho clássico. A ordem clássica transformará a *oposição* entre o desenho separado e o canteiro em *contradição*, fechando a evolução da identidade à diferença, da diferença à oposição e da oposição à *contradição*. Aparentemente, o desenho continua a falar sozinho, dando voltas em torno do vazio onde deveria figurar sua determinação pelo canteiro que ajudou a destruir, como na oposição simples. A partir de Brunelleschi, entretanto, o canteiro da subordinação apenas formal volta absurdamente, como fantasma, no desenho das ordens arquitetônicas — justo quando o desenho parece desligar-se por completo do canteiro. Essa volta se torna indispensável para evidenciar o que, na oposição simples, foi rejeitado. Paradoxalmente, o fantasma é uma idealização (maníaca) do rejeitado. Assim o desenho contém em si o canteiro, mas negativamente, como processo produtivo a desconhecer, já que ele, o desenho, assume a determinação do

10 Ibidem, p. 78.

que há que ser feito. Inversamente, o canteiro contém em si o desenho, mas também de forma negativa, pois foi amputado da parte de sua autossustentação que se refere às determinações formais. Esse é o esquema da contradição.

Volto adiante ao momento da contradição, característico do classicismo e que vivemos até hoje.





Clássico

Como fiz com relação ao gótico, evitarei uma apresentação prévia do *clássico*; o que não impede que apareçam definições de outros autores (aliás, começo o capítulo citando duas delas). Pretendo distanciar-me da conceituação habitual pouco a pouco. Contrariaria essa intenção começar pelo que deve ser um resultado, mesmo que sem a pretensão de que tal resultado tenha contorno marcado e fechado, como se enunciasse alguma verdade absoluta. Basta avisar, para os fins que proponho, que considero Renascimento, maneirismo, barroco, rococó e neoclassicismo (e mesmo outros *neos*) como momentos do classicismo abrangente.

Quiasmo

Não sei se outros sentem o que sinto, mas quando ouço nossos arquitetos lançarem estas palavras pretensiosas: pilares, arquiveladas, cornijas, ordem coríntia ou ordem dórica, e outras do seu jargão, não posso impedir-me de imaginar imediatamente o palácio de Apolônio; e, no fim, descubro que são as mesquinhas peças da porta de minha cozinha.¹

A doença da qual a arte da arquitetura parece padecer vem de longe, não se desenvolveu num dia, vi-mo-la progredir desde o século XVI até o nosso tempo; desde que, após um estudo muito superficial da arquitetura romana antiga cujas aparências se pretendia imitar, a aliança da forma com as necessidades e com os meios de construção deixou de ser a preocupação central. Uma vez distante da verdade, a arquitetura tem se perdido cada vez mais em becos sem saída.²

- 1 MONTAIGNE, *Ensaio*, Livro I, [1580-1592] 2016, p. 329 (cap. LI, Vãs são as palavras);* *Essais I*, [1580-1592] 1965, pp. 425-426 (ch. LI, De la vanité des paroles).
- 2 VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 1863, pp. 450-451; cf. TALENTI, *L'histoire de l'architecture en France*, 2000, p. 152.

Fachada lateral e corte do Palazzo del Capitaniato, projetado por Palladio, em 1565, e construído de 1571 a 1572 (gravuras de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 1786, pranchas XV e XVI). A hachura indefinida é de fato uma exímia alvenaria de tijolos, hoje visível pela queda dos revestimentos.

A arquitetura gótica pode ser definida a partir de uma técnica de construção — a abóbada de ogivas — que acarretou suas outras características distintas [...].

O Renascimento retrocedeu à abordagem inversa: o estilo não mais dependia das possibilidades da técnica, ele se baseava em princípios estéticos superiores [sic], conceitos abstratos — simetria, proporções — e no uso de uma língua estritamente regulamentada em seu vocabulário e sua sintaxe — o sistema das ordens. [...] o Renascimento renunciou às proezas dos mestres pedreiros da Idade Média [...]. Nesse sentido, constituiu uma verdadeira regressão.³

O Renascimento na arquitetura se expressa por formas novas, tiradas da arte antiga — colunas, capitéis e entablamentos, cúpulas e domos, enfim, ornamentos —, que são como as palavras de uma nova linguagem e constituem seu estilo. As ordens, ao mesmo tempo sistema de proporções e linguagem decorativa, são o fundamento disso.⁴

O tratado de arquitetura como sistema de justificação para o uso de formas clássicas nasceu do acaso, não do orgulho. A pintura e a escultura não precisavam de justificação — e a arquitetura gótica também não. Apenas a arquitetura clássica precisava de uma elaborada capa teórica para esconder sua corrupção. Os tratados [...] são, em certo sentido, apenas um guarda-roupa de disfarces.⁵

O corte drástico, no plano do fundamento, entre o período inicial do gótico e o período do clássico estende-se no tempo e varia com as situações locais. É impossível datá-lo com precisão. Começa com a aparição de sinais discretos, que turvam a cooperação simples entre trabalhadores, continua com a decadência de sua autodeterminação e termina com a instauração definitiva da manufatura nos canteiros de obras. Na superfície, o corte parece transição — ou quase. A sincronia entre as características do que entendemos por gótico ou por clássico se dissolve ou se estabelece lentamente, após certo tempo. Mas isso não impede que o corte seja drástico. Pode-se comparar esse desajuste temporário com o que ocorre em algumas passagens das obras

3 JESTAZ, *La Renaissance de l'architecture*, 1995, pp. 14–15.

4 Ibidem, p. 39.

5 ONIANS, *The system of the orders in Renaissance architectural thought*, 1988, p. 175.

de Iannis Xenakis (principalmente *Metastasis*): entre o ponto de partida e o de chegada, comuns a vários instrumentos, os *glissandi* de cada um percorrem trajetórias distintas, defasadas entre si. Da mesma maneira, somente após algum tempo as diversas camadas do espírito objetivo entram novamente em sintonia ou sincronia relativa. Emmanuel Renault aponta “a não sincronicidade das linhas de desenvolvimento histórico dotadas de princípios e ritmos distintos [da qual] decorrem os desajustamentos entre as grandes escansões da história da arte, da religião e da filosofia”.⁶ Entretanto, fazendo-se dois cortes no tempo suficientemente distantes, a correspondência entre o movimento lento da estrutura profunda e sua aparência plástica é restabelecida. De perto e no correr da mudança, as coisas se embaralham, mas com o recuo e a paciência que o conceito requer, elas se aclaram. Como reza a muito citada frase de Hegel, “a coruja de Minerva levanta voo apenas com a irrupção do crepúsculo” — e chega sempre tarde demais.⁷

Duas outras citações, comparadas com o que foi exposto até aqui, bastam para marcar a diferença entre os dois períodos em questão.

O problema artístico [...] tornara-se distinto do problema construtivo. A revolução consistira em estudar integralmente o edifício como uma articulação coerente de formas geométricas, e não mais subordinar a originalidade da concepção à resolução dos sucessivos problemas concretos. Essa importância atribuída à ‘ideia’ traduzida pela ‘maquete’ teórica rompia com as práticas do ‘gótico’, ou do que se começaria a chamar assim: uma arquitetura em que o esquema geral não comanda exatamente as partes, em que o edifício é, de certa maneira, aditivo, indefinido, a proliferação dos elementos decorativos, frontões [lucarnas], pináculos, vindo eternamente a obscurecer a visão dos volumes. A ênfase, portanto, vai ser posta primeiramente na criação e na organização abstrata, as formas puras. A arquitetura situa-se no âmbito das artes liberais: ela é arte de pensamento, não pertence mais às operações mecânicas.⁸

Se alguém me perguntar de que modo a forma do corpo pode ser semelhante à forma e à razão do espírito e da mente, peço que considere o edifício de

6 RENAULT, *Connaître ce qui est: enquête sur le présentisme hégélien*, 2015, p. 265.

7 HEGEL, *Princípios da filosofia do direito*, [1821] 1997, p. xxxix; * *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, [1821] 1979, p. 14.

8 CHASTEL, *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*, [1959] 2012, p. 201.

um arquiteto. No princípio, o arquiteto concebe no espírito a razão do edifício, quase como se fosse uma ideia. Depois, fabrica a casa, de acordo com as suas forças, tal como a pensou. Quem poderá negar que a casa existe enquanto corpo e que é muito semelhante à ideia incorpórea do artífice, a cuja semelhança foi construída? Além disso, por causa de uma certa ordem incorporal, mais do que por causa da matéria, deve ser considerada semelhante ao arquiteto. Então, vamos! Vê lá se extrais a matéria. Se pudeses, podes extrai-la pelo pensamento, mas deixa a ordem. Nada te restará do corpo, nada de material. Pelo contrário, a ordem que provém do artesão será precisamente a mesma que permanece no artesão. Faz o mesmo em qualquer corpo de homem e vais descobrir a forma daquele que se enquadra com a razão do espírito, que é simples e desprovida de matéria.⁹

A citada passagem do *Comentário* de Marsílio Ficino ao *Banquete* de Platão toca questões que esse último discute principalmente no *Político* e no *Filebo*.¹⁰ Em nota, seu tradutor para o francês, Léon Robin, esclarece que o vínculo do que chamamos artes mecânicas com a ação ou o trabalho é mais evidente nos termos originais de Platão: “na raiz da palavra grega da qual prática é o decalque [*praktikós*], reaparece imediatamente ideia de ‘ação’ [*prâxis*]”, ao passo que “um conhecimento ‘teórico’ pertence à ordem da pura ‘contemplação’, isto é, é propriamente especulativo”.¹¹ O vínculo das artes liberais com a teoria e a contemplação, por sua vez, ganha força pela sua oposição às artes mecânicas. Essa oposição lastreia a distinção entre, por um lado, românico e gótico primitivo e, por outro, gótico tardio e clássico.

São nítidas as oposições entre as características da arquitetura e da construção no clássico e no gótico. A articulação ‘coerente’ das formas geométricas no clássico opõe-se à plástica gótica que resulta da resolução dos problemas encontrados no andamento do canteiro; a ideia abstrata, global e imóvel opõe-se à insubmissão das partes e à lenta acumulação das decisões sucessivas; as formas puras opõem-se à proliferação decorativa. A arquitetura (o desenho de arquitetura) passa ao campo das artes liberais, enquanto a construção permanece atada às artes mecânicas. “Entre os gregos e os romanos”, as artes liberais

9 FICINO, Comentário do Florentino Marsílio Ficino ao Banquete de Platão, [1469] 2008, p. 201; cf. PLATÃO, *Político*, 258-e; *Filebo*, 56-bc.

10 Cf. PLATÃO, *Político*, 258-e; *Filebo*, 56-bc.

11 Nota de Léon Robin em: PLATON, *Oeuvres complètes II*, p. 1470.

“derivam sua denominação do primeiro e maior de todos os bens, a liberdade. Elas foram chamadas *liberais* porque fazem parte da educação somente dos homens livres”.¹² A ordem incorpórea se descola da matéria; a *idea*, da consecução material. A concepção precede a construção. Para Ficino e tantos outros, a ideia é semelhante ao arquiteto, desprovida de matéria e enquadrada somente pela razão.

Retomarei pouco a pouco essas posições evidentemente favoráveis ao clássico, opostas ao gótico. Na verdade, elas opõem à liberdade relativa da cooperação simples a sombria subordinação do trabalho manufatureiro — mas com tato, sem parecer falar disso, pois tomam o partido do que deveriam condenar (a subordinação) e condenam o que deveriam aplaudir (a liberdade), se fossem coerentes com sua denominação. Nesse contexto, o gótico (em sentido estrito) ocupa o intervalo da transição, do desenrolar do conflito entre prefigurações atabalhoadas do futuro e abandono de resíduos do que está destinado a desaparecer. A constituição de um *ersatz* de totalidade pela iteração de alguns esquemas formais no gótico ilustra esse conflito. A repetição é uma totalização fraca. O respeito à particularidade do gesto produtivo que tais esquemas ainda permitem tende a desaparecer pouco a pouco sob a rotina e a regularidade que os próprios esquemas formais induzem. A totalidade obtida pela multiplicação do mesmo permanece quantitativa, precária. Ainda assim, sem atingir o mesmo efeito que a totalização extrema do clássico, qualitativa e imperiosa, essa primeira etapa da afirmação do todo plástico já está distante da somatória por aglomeração do românico.

O fortalecimento da interação formal do objeto construído é inversamente proporcional à coesão do trabalhador coletivo. O objeto projetado reforça a aparência de sua unidade e inteireza enquanto se diluem as condições favoráveis à constituição efetiva do trabalhador coletivo autodeterminado. O que desaparece no lado dos componentes *subjetivos* da produção, em decorrência de sua subordinação crescente, reaparece *objetivamente*, mas sob outra forma, no produto cujas características formais rigidamente globalizantes tomam o lugar do desaparecido. Como num quiasmo, a dispersão formal resultante do trabalho coletivo autônomo inverte-se em unidade do produto do trabalho coletivo heterônomo. Em função da passagem da autonomia à heteronomia, a dispersão

12 ARNAUD & SUARD. [*Prospectus du*] *Dictionnaire des beaux-arts*, 1788, p. xlv; cf. RABREAU, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, 2001.

muda de lugar: da dispersão das decisões sucessivas de trabalhadores unidos na figura do trabalhador coletivo passa à dispersão dos trabalhadores atomizados pela situação de assalariados. Já a unidade, a totalização, desloca-se em sentido contrário: com a destruição do trabalhador coletivo, ela sai do canteiro e passa para o lado do capital, sob a forma do projeto totalizador. Essa compensação enviesada, em razão mesmo de sua natureza substitutiva, torna-se abstrata e altamente intrincada.

Vejam-se, por exemplo, na descrição de Augusto Pereira Brandão, alguns aspectos da unificação rebuscada e quase exclusivamente plástica, imposta pelo desenho separado:

Por exemplo, [no Palazzo Rucellai] a relação das proporções entre as grandes pilastras modulares e a altura das janelas bipartidas, janelas tão do amor de Michelozzo, é comandada por um traçado geométrico que, passando pelo eixo das pilastras, define os cantos das aberturas e vai reunir-se no centro da pedra de peito dessas mesmas janelas (cimalha da ordem inferior) com o traçado simétrico iniciado na outra pilastra que envolve o mesmo espaço-janela, transformando assim essa cimalha em linha de visão. [...] Alberti tendia a centralizar o espaço puro arquitetônico, usando para isso de uma conjugação, efectuada de determinada maneira, de todas as partes dessa massa, num espírito unitário, sintético, global, modular, na medida em que a razão matemática imperava vertiginosamente em toda a medida arquitetônica, criando um só tipo de proporções.¹³

Nas quase duzentas páginas do livro, Brandão alinha observações desse tipo. Numa costura formal unificadora totalmente descolada de determinações construtivas ou funcionais, ele descreve a densidade pletórica de tramas, alinhamentos, modulações, proporções ‘musicais’, correspondências, rimas plásticas etc. O excesso das ataduras aleatórias denuncia tensão no conteúdo: o esfacelamento do corpo produtivo espontâneo da cooperação simples.

Essa repercussão recíproca pode ser considerada uma extensão do princípio destacado por Damisch a propósito de um texto de Schapiro: “em toda representação que põe em jogo um par fortemente contrastado, determinada qualidade fenomenológica ou expressiva que caracteriza um dos termos reforça no outro a qualidade oposta”.¹⁴ Esse princípio,

13 BRANDÃO, *Retrato de um arquiteto renascentista: L. B. Alberti*, 1964, pp. 108, 115.

14 DAMISCH, Préface, in: SCHAPIRO, *Les mots et les images*, [1973] 2000, p. 20.

por sua vez, é uma variante de formulações renascentistas, como a de Jakob Böhme: “Sem seu contrário, nenhuma coisa pode ser revelada a ela mesma porque se ela não encontra nenhuma oposição, ela sai dela mesma [...]; se ela não volta a ela mesma como em sua própria origem, ela ignora tudo de sua origem”.¹⁵

A preocupação com a unidade de estilo da obra emerge com força no século XVI, exatamente quando a decadência da cooperação simples atinge seu extremo dentro das condições da subordinação formal na manufatura da construção, isto é, no momento da desagregação total do trabalhador coletivo autodeterminado e de sua substituição por um artifício exterior. A idolatria do plano central é um dos desdobramentos dessa substituição, que se repete durante todo o classicismo, como uma obsessão.¹⁶ O desenho separado do canteiro, corresponsável pela dissolução do trabalhador coletivo, passa a afirmar-se como veículo do contrário: como responsável pela enfática coesão da forma do produto. Nas oposições compensatórias, o que está em jogo salta de um nível de realidade a outro, dificultando a percepção da correlação, tornando-a, por isso mesmo, subliminar e mais eficaz.

A plástica renascentista, portanto, é determinada por dupla oposição. Por um lado, ela se opõe diacronicamente ao gótico (inicial), considerado expressão de uma situação de relativa liberdade produtiva, incompatível com a nova forma de subordinação do trabalho pressuposta pela emergência do capital produtivo. Por outro lado, ela se opõe ao desaparecimento do trabalhador coletivo autônomo da cooperação simples, substituído pelo trabalhador coletivo artificial da manufatura, cuja alegoria são os artificios plásticos totalizantes, indiferentes à efetividade produtiva e condensados na figura do arquiteto projetista. Como constata Viollet-le-Duc, o “aspecto de unidade, desde o século XVI, só pôde ser obtido nas obras de arquitetura torturando os programas e procedimentos de construção”.¹⁷

15 Apud BLOCH, *La philosophie de la renaissance*, 1974, p. 95.

16 Veja-se o esboço da primeira proposição de plano central, atribuído a Brunelleschi: planta da igreja Santa Maria degli Angeli em Florença (reproduzido em *Dessins d'Architecture du XV^e au XIX^e siècle: XLIX^e exposition du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 1972), bem como a Villa Almerico Capra (La Rotonda), de Palladio (1566), e a igreja Santa Maria della Salute em Veneza, de Baldassare Longhena (iniciada em 1631), em que quase a mesma vista é repetida oito vezes. Bruno Queysanne, Claude Chautant e Patrick Thépot elaboraram brilhantes análises de curiosos planos centrais (*Santini Aïchl: un architecte baroque-gothique en Bohème*, 1984).

17 VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 1977, p. 469 (Dixième entretien).

Brunelleschi e a manufatura

A assim chamada acumulação primitiva não é, por conseguinte, mais do que o *processo histórico de separação entre produtor e meio de produção*. Ela aparece como ‘primitiva’ porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção que lhe corresponde.

A estrutura econômica da sociedade capitalista surgiu da estrutura econômica da sociedade feudal. A dissolução desta última liberou os elementos daquela [grifo meu].¹⁸

Denomino *subsunção formal do trabalho ao capital* à forma que se funda no sobrevalor [Surpluswert] absoluto, posto que só se diferencia *formalmente* dos modos de produção anteriores [...]

O *processo de trabalho*, do ponto de vista *tecnológico*, se faz exatamente como antes, só que agora no sentido de processo de trabalho *subordinado* ao capital. [...]

Na *subsunção formal do trabalho ao capital*, a *coerção para a produção de trabalho excedente* [Surplusarbeit] [...] recebe unicamente uma forma *diferente* da que possuía nos modos de produção anteriores [...].¹⁹

É possível encontrar um critério unitário para caracterizar igualmente todas as diversas e variadas atividades intelectuais e para distingui-las, ao mesmo tempo e de modo essencial, das atividades dos outros agrupamentos sociais? O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, é ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, em vez de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram no conjunto geral das relações sociais. Na verdade, o operário ou proletário, por exemplo, não se caracteriza especificamente pelo trabalho manual ou instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais [...].

Os intelectuais são os ‘prepostos’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político [...].²⁰

Brunelleschi [...] quebra a continuidade da organização coletiva do canteiro tradicional, faz emergir impetuosamente o tema da moderna divisão do trabalho. [...] O intelectual arquiteto se separa da produção colegiada. Reivindicando a autonomia do próprio papel, põe-se na vanguarda das novas classes no poder [...].²¹

A separação entre os trabalhadores e as condições de seu trabalho, a abolição das coerções corporativistas e a nova coerção ao sobretrabalho, a oposição entre desenho e canteiro, já formam um sistema no tempo de Brunelleschi, considerado o pai fundador da profissão de arquiteto como a conhecemos. Sua *vita* por Vasari é muito clara a esse respeito. Após a transição múltipla no período gótico, advém a amarga aurora da manufatura da construção. Ainda que tenha sido prenunciada em algumas catedrais góticas tardias, como a de Amiens, ela emerge de fato na construção da cúpula da catedral Santa Maria del Fiore, no começo do século XV, sob o patrocínio dos manufatureiros de tecidos da Arte della Lana. Havia tempo que eles conheciam as astúcias dessa maneira de produzir. Brunelleschi pôde inspirar-se nos próprios mecenas.

Vasari enumera os primeiros sinais dessa importação durante a execução da cúpula. Brunelleschi esconde zelosamente seus desenhos e modelos (fratura total entre canteiro e desenho). Ele combate greves contratando ‘fura-greves’ menos competentes — Vasari diz *lombardos*, designando os trabalhadores nômades da construção — e só aceita a volta dos grevistas por salários menores que antes (cuida do mais-valor absoluto). Ele instala uma cantina lá nas alturas dos andaimes, a sessenta metros do chão, impedindo que os operários desçam da cúpula ao meio-dia para comer e beber, pois perderiam energia e tempo, e cairiam na tentação de beber vinho não cortado, diz a deliberação sobre a disciplina no canteiro, em 23 de abril de 1426 (cuida, antecipadamente, do mais-valor relativo).²² Brunelleschi é um mestre clarividente quanto aos interesses do capital produtivo emergente.

Se não há dúvidas quanto à contribuição de Brunelleschi para a instauração da lógica do capital manufatureiro na produção de edificações, há muitas quanto à sua cantada criatividade técnica. O desastroso desenho octogonal e de feitio ainda gótico da cúpula, causa de

18 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 786.

19 MARX, *O capital: livro I, capítulo VI (inédito)*, [1864] 1978, pp. 56–57.

20 GRAMSCI, *Cadernos do cárcere*, v. 2, [1929–1935] 1999, pp. 18, 21 [caderno 12, 1932].

21 TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, [1969] 1972, p. 19.

22 Cf. GUASTI, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, 1857, p. 80.

fissuras inquietantes, seguiu simplesmente o que determinara a massa octogonal da base, que já estava erguida quando Brunelleschi assumiu os trabalhos. Quanto ao aparelho de tijolos em ‘espinha-de-peixe’, seu papel estrutural também é discutível; e a famosa grua giratória, na época, já era velha de alguns séculos.²³ “No âmbito da história da técnica, posso até observar que os sistemas construtivos de Brunelleschi não proporcionaram um contributo fundamental para os desenvolvimentos da tecnologia moderna”,²⁴ diz Tafuri. E Salvatore di Pasquale, estudioso dessas questões, conclui:

A técnica de construção da Idade Média até o Renascimento e talvez até a revolução industrial não parece ter tido nenhum desenvolvimento excepcional. Apenas a utilização do ferro e depois do aço como materiais de construção proporcionarão novas soluções. Mas, enquanto os materiais usados foram a madeira, o tijolo, a pedra, houve poucas invenções no campo da maquinaria.²⁵

Entretanto, o termo *técnica* encobre uma dificuldade importante. Nos textos citados, ele significa exclusivamente o saber-fazer básico do processo construtivo. Como já apontei várias vezes, desde o segundo momento do gótico, modificações substanciais começam a descaracterizar esse saber-fazer, herdado do tempo da cooperação simples desenvolvida. Elas concernem sobretudo à divisão crescente e empobrecedora do trabalho e à tendência de padronização das formas. Ora, essas modificações são chave para reconhecer o momento em que a construção passa a ser completamente sobredeterminada por sua vocação mercantil, imposta pela emergência do capital produtivo. A subordinação formal do trabalho somente então atinge sua constituição definitiva. A divisão acrescida do trabalho e sua padronização esfrelam os ofícios da construção e, ao mesmo tempo, reduzem cada parcela ao mínimo suficiente para responder à tarefa repetitiva prescrita. Em teoria, nenhum trabalhador dispõe mais da totalidade do saber-fazer de seu ofício (embora, na prática, alguns ainda o façam até muito mais tarde).

23 Cf. GRANDVEAUD & MOSSER. *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*, 1979 (inclui as biografias de Brunelleschi por Antonio Manetti e por Giorgio Vasari).

24 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, p. 262.

25 DI PASQUALE, *Brunelleschi, la coupole, les machines*, 1979, p. 28.

O trabalho produtor de valor é, portanto, uma prática concreta (no sentido marxiano) que produz objetos quaisquer, mas que se caracteriza como produtora de valor por uma contínua tensão produtivista e normalizadora. Essa tensão, longe de ser simplesmente psicológica, da cabeça do ‘produtor’, informa desde o início cada gesto do trabalho.

[...] o aumento de produtividade não é simplesmente a aceleração do trabalho preexistente, mas uma transformação formal-material do processo de trabalho. [...] O trabalho produtor de valor é uma forma específica de trabalho, que se define pela procura constante de produtividade e da normalização.²⁶

No plano do desenho, para atender à necessidade da produção de valor, Brunelleschi certamente inova: prescreve normalização para poupar tempo e reintroduz as ordens clássicas com suas partições e proporções, ainda que não o faça de modo sistemático e sem reminiscências góticas.²⁷ Mas, no uso das ordens, será logo seguido por centenas de outros, entre eles Alberti, esse sim um intelectual humanista com maior preocupação sistemática. Por séculos o clássico e suas variantes configurarão a monótona língua oficial dos arquitetos. Portanto, a contribuição de maior impacto de Brunelleschi não pertence ao campo da técnica construtiva, mas ao da forma, que exigirá alterações corrosivas dessa técnica.²⁸

A separação entre canteiro e desenho instituída e confirmada pelo gótico tardio avança mais um lance: o desenho passa a falar uma língua desconhecida pelo canteiro, que, acentuando a cisão, torna-se correlativamente afásico.

[...] o fascínio universal pela Antiguidade era, evidentemente, ao mesmo tempo estético e social: [...] social, na medida em que o estudo do passado romano era acessível apenas aos ‘instruídos’. Assim, o artista e o arquiteto que até então haviam se contentado em aprender seu ofício com os mes-

26 ASTARIAN, *L’abolition de la valeur*, 2017, pp. 134, 136–137.

27 Ver, por exemplo, a ordem coríntia no Spedale degli Innocenti e na basílica San Lorenzo, ambos em Florença e ambos iniciados em 1419.

28 A bem da verdade, mesmo o papel de Brunelleschi no retorno ao clássico é discutível. John Onians (*The system of the orders in Renaissance architectural thought*, 1988, pp. 170–174) afirma: “Brunelleschi e Michelozzo [...] estão retomando princípios românicos. [...] As ordens [...] foram introduzidas em Florença como um sistema românico retomado para prover uma arquitetura nacional em substituição ao gótico estrangeiro”.

tres e desenvolvê-lo conforme a tradição e seus poderes de imaginação, dedicavam agora sua atenção à arte da Antiguidade, não apenas porque ela os encantava, mas também porque lhes conferia distinção social.²⁹

Michael Baxandall reafirma a cisão social, “o corte entre o público cultivado e o inculto” implícito no recurso ao classicismo humanista.³⁰ “Os humanistas [...] se dirigiam a uma elite literária neoclássica, cujas atividades deveriam ser inacessíveis ao grande número”.³¹ Sob a generalidade de “público inculto”, o alvo central da inacessibilidade, no caso da plástica arquitetônica, são os trabalhadores da construção. A fascinação pela Antiguidade tem na arquitetura função mais que simbólica: ela facilita a extração de mais-valor.

Imagem

O poder social, isto é, a força de produção multiplicada que nasce da cooperação dos diversos indivíduos condicionada pela divisão do trabalho, aparece a esses indivíduos, porque a própria cooperação não é voluntária [...], não como seu próprio poder unificado, mas sim como uma potência estranha, situada fora deles, sobre a qual não sabem de onde veio nem para onde vai, uma potência, portanto, que não podem mais controlar [...].³²

A “potência estranha”, a força unificadora e multiplicada que provém do *agir em conjunto*, como não decorre mais de uma cooperação voluntária, parece então provir daquilo que saiu do canteiro, a parte que teria carregado consigo a chave da totalização dos trabalhos divididos e separados, da totalização da cooperação involuntária: o desenho e seu autor. O desenho aspira cada um daqueles momentos em que intervinha diretamente no canteiro e os reúne num todo, que começa a derivar mais do próprio desenho separado que da construção. O jogo sincrônico das formas acabadas toma o lugar do processo diacrônico de construção de formas abertas. Esse jogo terá suas regras específicas: as das ordens clássicas.

29 PEVSNER, *Panorama da arquitetura ocidental*, [1943] 2002, pp. 175–176.

30 BAXANDALL, *Giotto and the orators*, 1971, p. 59.

31 *Ibidem*, p. 59.

32 MARX & ENGELS, *A ideologia alemã*, [1845–1846] 2007, p. 38.

A diferença entre o que desaparece no canteiro e o que o substitui é enorme, radical. A ancoragem temporal da plástica anterior, coerente com o andamento produtivo, é substituída pela instantaneidade da figura espacial própria ao desenho. A partir de então, o desenho em pequena escala e o modelo reduzido tornam-se indispensáveis: somente assim é possível fornecer imagem ao que não pode mais resultar da progressão do *agir em conjunto*. Para chegar a algum resultado, é preciso agora inverter o procedimento: antecipá-lo num modelo reduzido ou desenho em pequena escala e copiá-lo no canteiro em escala real. Não se progride mais rumo a um futuro aberto. Em vez disso, um futuro congelado, pressuposto, retorna como determinação rígida, imperiosa e exterior. Mesmo assim, o desenho guarda a aura do que foi anteriormente, a de um poder coordenador e integrador do disperso, apesar de não mais coordenar, mas impor-se autoritariamente como vontade exterior.

Essa diferença, entretanto, é rapidamente marginalizada pela valorização moral do todo. A expressão que acabo de utilizar, *poder coordenador e integrador do disperso*, adquire conotação moral com a eclosão do classicismo. A associação entre inteiro, todo, íntegro e puro terá vida longa. Em 1873, Walter Pater diz do monomaníaco do classicismo, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768): “Se perguntarmos qual era o segredo dessa influência [de Winckelmann sobre Goethe], Goethe mesmo nos responderá: era a inteireza, a unidade consigo mesmo, a integridade intelectual”.³³ Há mais: toda essa constelação moralizante refere-se ao indivíduo (no caso, o arquiteto) e jamais a uma conjunção social, como o extinto trabalhador coletivo autônomo.

Note-se que o desenho é *copiado* no canteiro. Aquilo que é elaborado no canteiro passa a ser imagem do representado no desenho. Uma coluna como a vemos construída na realidade é cópia de um desenho de coluna fornecido pelo arquiteto. Mas, como representação das ordens, o desenho por sua vez é imagem — ou sombra — de um ideal ausente, representado somente. O elaborado no canteiro do classicismo, assim, é imagem de imagem de um ideal ausente. Ser imagem é não ser a coisa: “a imagem não é senão na medida em que ela toma consciência da sua diferença em relação ao ser, ela se nega como ser e se sabe como não-ser, como *imagem*. Ela é imagem apenas em virtude dessa negação”.³⁴

33 PATER, *O Renascimento*, [1873] 2014, p. 179.

34 SCHNELL, *La doctrine fichtéenne de l'image*, 2007, p. 54.

Um dos efeitos da generalização das ordens é uma espécie de desrealização do exemplar, ou melhor, da cópia que temos diante de nós, encarnada numa coluna particular. Ela remete ao modelo cuja imagem está nos tratados de arquitetura e que o arquiteto copiou no seu desenho prescritivo. Por sua vez, o desenho do tratado se oferece como cópia ou imagem de um paradigma que somente existe descrito num texto sem imagens (o livro de Vitrúvio) ou em centenas de variantes e ocorrências nas ruínas ou monumentos preservados, sem que se possa determinar com precisão a constituição formal do paradigma. O sistema das ordens pressupõe um protótipo cuja concreção inaugura o advento da série de suas ocorrências (na linguagem da semiótica de Peirce, protótipos são *legisignos* e ocorrências são *sinsignos*³⁵). Esse protótipo é o horizonte unificador sempre inatingível de suas encarnações divergentes. Isso convém à aura das ordens: passam a constituir um ideal fugidivo, que pode ser facilmente confundido com algum valor espiritual merecedor de estima, a juntar com a promoção moral do todo, da ‘integridade’. Cada coluna, dórica, jônica ou coríntia desperta em nós sensações atávicas, faz ressoar o nosso habitual encolhimento diante da suposta transcendência, vinda do além de qualquer experiência possível. O efeito se assemelha ao provocado pela contemplação da sede de um império financeiro, sobretudo se tiver sido desenhada por uma vedete do *star system* arquitetônico.

Complementos do desenho

[Na França do século XVI] A transmissão das ordens, fossem do cliente ou do arquiteto, era feita essencialmente por intermédio do orçamento, que dava uma descrição exata dos trabalhos a fazer e, pelo contrato que o acompanhava, estabelecia as condições de execução. Mas havia muitas diferenças entre tais orçamentos. Alguns eram muito precisos, mas são a exceção. A maior parte dos que examinamos, preparados por mestres pedreiros, deixam muito espaço à improvisação e aos hábitos dos ofícios, com fórmulas do tipo ‘como é de costume’, ‘da maneira considerada melhor’ ou ‘como tal coisa requer’. Entretanto, a grande maioria deles já seguia os esquemas que encontraremos nos séculos XVII e XVIII, começando pela apresentação do edifício, sua situação, sua destinação, suas

35 Para uma análise da arquitetura com as categorias de Peirce, cf. FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, 2016.

dimensões (quase sempre indicadas ‘em obra’), o número de pavimentos e, muitas vezes, a distribuição. Depois vinha a descrição, parte a parte, dos trabalhos a fazer, começando pelas fundações e seguindo com dimensões e espessuras de paredes, materiais a empregar e sua aplicação.

Os autores dos tratados são unânimes em preconizar orçamentos extremamente precisos em medidas e detalhes de execução, para evitar reclamações e processos. No século XVI, quando os desenhos que os acompanham não eram nem tão numerosos nem tão perfeitos como virão a ser mais tarde, os orçamentos eram usados para remediar esse inconveniente; daí que haja, naqueles que são bem feitos, um luxo de detalhes que surpreende, em particular na descrição de modenaturas e ornamentos [...].³⁶

As diferenças de escala entre a história longa e a curta geram algumas dificuldades de formulação. *Desenho*, no discurso sobre a história longa, pode incluir complementos, especificações ou documentos subsidiários de várias espécies, cuja distinção importa somente para a história próxima. Todos sabemos que o *disegno* italiano do século XV não é o *dessin* francês do século XVII. A citação acima serve para lembrar essa dificuldade e, ao mesmo tempo, apontar o que a autora chama “hábitos dos ofícios”, o saber e saber-fazer sempre pressupostos pela subordinação formal e raramente mencionados com tanta clareza. Aparece também uma característica permanente do desenho de arquitetura até quase o fim do século XVIII: a atenção massiva para o que envolve proporção, modenatura e ornamentos, isto é, para os componentes da casca decorativa clássica. O “luxo de detalhes” nos orçamentos e descrições da ornamentação indica que esses documentos passam a ter valor jurídico, o que reforça enormemente o peso e a importância do projeto. Por exemplo, o contrato entre cliente e executantes (equipes especializadas ou empresas envolvendo vários ofícios), quando assume a forma de empreitada (*forfait*), pressupõe “um estudo prévio bastante desenvolvido do projeto, a partir provavelmente de uma planta (ou melhor, um modelo, como recomenda Philibert [de l’Orme]), que deveria ser traduzido num memorial detalhado, estabelecendo os preços por tipo de trabalho”.³⁷ A planta poderia ser substituída por uma maquete reduzida ou em escala real.³⁸ Nos contratos “à la toise”, prevalece o modelo

36 GRODECKI, *Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie*, 1991, pp. 135–136.

37 *Ibidem*, p. 144.

38 Tal como vota o Conselho de Vicenza a propósito do projeto para a basílica proposto

correspondente aos “usos e costumes de Paris”, que fornece avaliação mais precisa dos diversos ornamentos e leva pedreiros a complicá-los, aumentar seu número e, portanto, ganhar mais.³⁹ A gestão manufatureira formal da construção leva a zelar detalhadamente pela execução da máscara clássica como contrapeso da dificuldade de fiscalizar a parte mascarada, que é (quase) autogerida pelos trabalhadores. O tratamento liso, polido, sem nenhuma marca de trabalho operário, do *stucco*, do mármore e da *pietra serena* da ornamentação da capela Medici em Florença contrasta radicalmente com a mixórdia de restos de entulho que recheia os vazios deixados no interior de suas paredes (os *assoni*) e com a aura das marcas do trabalho por momentos *furiosi* do buril de Michelangelo. O caos no interior dos *assoni*, entretanto, resulta da decadência dos ofícios provocada pela primazia da aparência.⁴⁰

Por isso alguns, “a exemplo de Philibert de l’Orme ([Saint-Chapelle de] Vincennes, [castelo] Saint-Léger-en-Yvelines), se protegem contra a negligência e os erros do trabalhador, introduzindo no contrato cláusulas de demissão e requisição de compensação por prejuízos e juros”.⁴¹ Mas, mesmo então, nada de preciso é dito sobre o modo de construir: saber e saber-fazer operários são sempre pressupostos e raramente mencionados. Uma citação dá o tom desses documentos:

Memória de Jean de Bosse e orçamento feitos por ele para Anne d’Este do que falta fazer para acabar os dois cômodos e os dois pavilhões começados no castelo de Verneuil-sur-Oise. 1575, 22 de agosto. [...]

No lado voltado para o pátio, falta pôr os grandes colossos [estátuas] no meio, depois colocar arquivada, friso, cornija, em cima da mesma cornija

por Palladio ou como Bernini encomenda para a cátedra de São Pedro na basílica de São Pedro no Vaticano, modificado constantemente por mais de dois anos; cf. AVERY, *Bernini: genius of the baroque*, 1997, pp. 95 et seq.

39 GRODECKI, *Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie*, 1991, p. 145. (Nota de edição: *Toise* é uma unidade de medida equivalente a seis pés ou 1,98 metros.)

40 Não cito a capela Medici por acaso. As esculturas de Michelangelo são praticamente sínodos da própria capela. As bordas dos mármore esculpidos grosseiramente desbastados pelo próprio Michelangelo lembram o entulho dos *assoni*, o liso de algumas partes das imagens rimam com o *stucco*, e o *non-finito* de outras remetem às marcas do buril à procura do *concetto* no interior do *sasso*. Nessa capela, o resultado guarda a lembrança do canteiro idealizado como um ateliê de escultura, numa tentativa de desmentir a sórdida verdade da manufatura. Cf. DAL POGGETTO, *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, 1976.

41 GRODECKI, *Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie*, 1991, p. 147.

falta ainda que seja posta, ao longo do dito pedaço de parede e por cima dos grandes frisos que servem de clerestório para cima da cobertura; entre os ditos frisos se põem os pedestais onde estão as gárgulas de [cabeça de] leão, em cima dos troféus, e no meio do grande pátio circular [*rond*] onde há um leão por cima do dito pátio, põem-se as grandes figuras que arrematam o dito pátio. Para completar os ditos pedaços de parede bem e suficientemente.....1200H.⁴²

Redução do valor do trabalho

Como esses meios [necessários para suportar o edifício] não aparecem, o arquiteto não vê qualquer vantagem em empregá-los convenientemente.⁴³

Tafari já observou que a introdução da ordenação clássica corresponde à necessidade, para o comando da produção, de descartar a plástica costumeira dos trabalhadores (*grosso modo*, a do românico e do primeiro gótico).⁴⁴ A luta no nível simbólico repercute a luta de classes e volta a ela, redeterminando sua evolução. A introdução das ordens serve também para calar ainda mais a inventividade dispersiva dos trabalhadores da cooperação simples anterior: “a normalização dos partidos decorativos torna de vez anacrônica a inventividade e a liberdade criativa até então apanágio dos talhadores, escultores e decoradores que assim veem a perda de suas funções tradicionais”.⁴⁵ A repetição dos paradigmas formais dos componentes arquitetônicos dispensa a intervenção de boa parte do saber-fazer operário, justificando assim a redução do valor de sua força de trabalho. Poucos críticos salientam essa consequência do ‘re-nascimento’ do clássico, inseparável da introdução da manufatura e do aumento resultante da taxa de lucro na construção. Mas o capital sabe por que prefere o clássico: ele rende mais que o gótico. Liberdade criativa custa caro. O capital mantém a (pseudo) liberdade dos poucos artistas e combate a liberdade dos trabalhadores, bem mais numerosos. Em outra ocasião, Tafari acrescenta: “Alberti pretende tornar palpável

42 Documento reproduzido em: GRODECKI, *Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie*, 1991, p. 151. Grodecki explica que se trata de uma memória descritiva na caligrafia do próprio Jean de Bosse.

43 VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l’architecture*, II, 1863, p. 121 (Treizième entretien).

44 Cf. TAFURI, *L’architettura dell’umanesimo*, [1969] 1972, pp. 15–29.

45 *Ibidem*, p. 21.

a vitória da unidade ideal da linguagem classicista: [...] representar e perpetuar a heroica vitória [sic] da *razão* humanista sobre a 'barbárie' medieval".⁴⁶ Seguramente, Tafuri fala com ironia.

Entretanto, para assegurar efetivamente o silêncio do trabalhador é preciso ir mais longe. Lembro que sua subordinação é somente formal: ele ainda se autodetermina no que concerne à conduta operacional. Ora, a fronteira entre autodeterminação operacional e subordinação formal (no sentido de plástica) é difícil de delimitar. Por essa razão, quase todos os tratados de arquitetura insistem em denunciar veementemente as 'licenças impróprias' do gótico, mesmo muito tempo depois de abandonado. Em 1650, Fréart de Chambray declara que a ordem chamada *compósita* "foi a causa de toda a confusão que se introduziu na arquitetura, desde que os operários tomaram a licença de se dispensar daquilo que os antigos nos tinham prescrito para *goticizar* a seu capricho uma infinidade que passa sob essa denominação".⁴⁷ E em 1676, André Félibien escreve: "Basta aos operários um só exemplo de novidade para autorizá-los e fazê-los tomar toda sorte de licença frequentemente imprópria e contra a razão, como muitos fizeram a propósito dos cartuchos, dos quais podemos dizer que desfiguraram a arquitetura, depois que viram Michelangelo servir-se deles".⁴⁸

Tudo o que não tiver sido prescrito, avalizado por alguma autoridade, torna-se perigoso ou temerário. E não é por respeito à tradição. Em quase todo o século XV, pelo menos, a referência inevitável ao *antico* é feita sobretudo pro forma. Os arquitetos podem (e devem) inventar variações das ordens. O respeito absoluto pelo clássico é exercício, não de fidelidade arqueológica, mas de subordinação a um projeto, exigida somente dos trabalhadores. Christiane Denker Nesselrath observa a respeito de um contrato de trabalho de escultores para a execução dos enormes capitéis da basílica de São Pedro no Vaticano: "O texto do contrato torna evidente que em Roma não havia nenhum tipo de experiência da parte dos talhadores para a execução de capitéis coríntios".⁴⁹

46 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, p. 40.

47 FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, 1650, p. 4; cf. MIGNOT, *Michel-Ange et la France: libertinage architectural et classicisme*, 1987, p. 525.

48 FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture*, 1676, p. 22 (ch. VIII); cf. MIGNOT, *Michel-Ange et la France: libertinage architectural et classicisme*, 1987, p. 526.

49 NESSELRATH, *Bramante e l'ordine corinzio*, 1992, p. 86.

A falta de experiência é preciosa: ela tende a suprimir a veleidade operária de intervenção na plástica prescrita. Esse é o verdadeiro objetivo do recurso às ordens. O trabalhador tem que seguir à risca o projeto desenhado ou modelado, ou mesmo seguir diretamente o modelo disponível nas ruínas.

Tal fidelidade pode decorrer de obrigação jurídica: "Pelos termos do contrato, o empreiteiro se compromete, em primeiro lugar, a realizar todos os trabalhos contidos e especificados no orçamento, seguindo fielmente as indicações de dimensões, material e ordenação e, às vezes, desenhos acordados entre as partes que, quando rubricados *ne varietur* [que não sejam mudados] por um notário, têm força executiva".⁵⁰ A nova missão do desenho inverte e destrói a função mediadora que ele encarnava no românico e no gótico primitivo. Operários versados em capitéis compósitos e cartuchos desenhados por Michelangelo são personagens de ficção dos tratadistas. Os maiores inimigos do classicismo não são o gótico e a licença como extravagâncias, mas o gótico e a licença como manifestações do trabalho artesão informado pelo conhecimento e pela prática de um sólido ofício. Eliminar, do campo da percepção consciente, todos os vestígios de autonomia produtiva é indispensável quando há que instaurar e manter a subordinação formal. Se para Quintiliano a perfeição é a arte de esconder a arte, poderíamos dizer que as ordens são a arte de esconder o trabalho. O outro do clássico não é o gótico, repito, mas a contradição entre a prescrição autoritária e o indispensável recurso à performance construtiva autodeterminada. Trata-se de castrar o trabalhador até certo ponto, sem afetar sua competência operacional; o que só é possível sob a pressão de violência multiforme, incluindo a simbólica. Após seis séculos de condicionamento e assalariamento, temos dificuldade de imaginar a gravidade dessa amputação.

Evidentemente houve exceções nesse quadro sombrio. Uma delas foi Palladio, que, segundo se conta, ensinou a toda uma geração de construtores, pedreiros e carpinteiros as medidas, partes e nomenclaturas da arquitetura que projetava.⁵¹ Entretanto, sem diminuir seu mérito, vale notar que mesmo sua generosidade reverteu em proveito para ele e seus patrões:

50 GRODECKI, *Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie*, 1991, p. 142; cf. COJANNOT & GADY, *Dessiner pour bâtir*, 2017, pp. 283-297.

51 Cf. BURNS, *Building and construction in Palladio's Vicenza*, 1991, p. 215.

Sua educação dos operários, particularmente dos pedreiros, de quem era próximo por seu próprio treinamento inicial [Palladio começa a carreira como pedreiro], os capacitou a interpretar suas instruções e desenhos com facilidade, e realizá-los com rapidez, maximizando, portanto, as vantagens, para o patrão, daquilo que pode ser considerado o objetivo oculto a mover o estilo: ele era mais barato que os detalhes do florido gótico tardio do *Quattrocento* ou a elaborada decoração *all'antica* preferida nos portais, balcões e janelas das décadas que precederam os primeiros desenhos de Palladio. O caráter dos contatos de Palladio com patrões e artesãos colaborou para aumentar a procura por seu trabalho e a assimilação de seu estilo, e colaborou para dar às ruas de Vicenza o caráter predominantemente palladiano que mantém até hoje.⁵²

Enquanto a autonomia produtiva anterior privilegiava o processo e a atividade inventiva no canteiro, o clássico persegue o resultado prescrito, quando o trabalho já se congelou na estratificação da forma imposta. Sob esse aspecto, o clássico dá prosseguimento ao gótico tardio. Persegue a forma pronta e estática do valor de uso negociável e rejeita a disponibilidade do processo construtivo maleável. Paradoxalmente, entretanto, a gestação do valor, do mais-valor tão prezado pelo capital aplicado na construção, ocorre durante o processo produtivo, não no ato de venda do valor de uso. Talvez por isso o processo deva sumir sob o sincronismo da ficção corporificada no desenho totalizante: com a conclusão do processo, desaparece no resultado o momento em que a exploração se torna efetiva. Esse desaparecimento também é condição para a fetichização da forma e alma da estética arquitetônica dominante — uma estética do imóvel, do estático, do que perdeu a memória de seu vir a ser. As tentativas de substituir a dinâmica do processo coletivo pela deambulação do contemplador em volta ou no interior da obra, como sugerem Bruno Zevi ou Pierre Sansot, na realidade substituem a hermenêutica da produção pela fenomenologia do acabado.⁵³

Mas a ordem clássica ajuda de outro modo ainda a ocultação do tempo real: referindo-se a um passado mítico, anterior à história. Sobretudo em edificações monópteras, isto é, de uma só ordem, como as de Brunelleschi, a unicidade da ordem põe também de lado a sequência de toscano, dórico, iônico, coríntio, compósito, que ainda deixa

52 Ibidem, p. 216.

53 Cf. ZEVI, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978; cf. SANSOT, *Poétique de la Ville*, 1973.

sobrar um ligeiro vestígio de evolução. Tafuri, no primeiro capítulo de *Teorias e história da arquitetura*, intitulado “A arquitetura moderna e o eclipse da história”, articula sua argumentação em torno do tema da “des-historicização” da história no intervalo que vai de Brunelleschi aos anos 1970.⁵⁴ A busca incessante do paradigma do sistema das ordens, paradoxalmente apoiada em exemplos históricos, pretende finalmente abolir sua dimensão histórica. Apenas se o paradigma fosse eterno, como as ideias platônicas ou alguma lei da natureza, escaparia da margem de arbitrariedade intrínseca às escolhas históricas. Tornando intemporal, afastaria a plástica típica dos saberes operários indispensáveis à construção, não para servir de caução à exploração, mas em nome da ‘verdade’. Os gerentes do capital, sem argumentos técnicos para justificar racionalmente a violência predatória exercida contra os canteiros, a não ser denunciando sua crescente desqualificação provocada por eles mesmos, precisam de uma bíblia qualquer.

A introdução da ordem (das ordens) constitui o segundo passo da separação entre desenho e canteiro. A autarquia do desenho se reforça com o afastamento da plástica costumeira dos trabalhadores e sua substituição pelo jargão clássico.⁵⁵ Ao mesmo tempo, em sintonia com o avanço da subordinação somente formal, o desenho desliga-se das questões construtivas reais que, nesse tipo primitivo de subordinação, continuam a ser competência exclusiva dos trabalhadores.

No começo do século XVII, os conhecimentos técnicos relativos à construção ainda pertenciam em grande parte aos ofícios da construção, cada um preservando ciosamente os ‘segredos’ de sua arte. Eles são transmitidos pelo exemplo e pela prática, no âmbito das aprendizagens profissionais ou em família. [...]

Os tratados do Renascimento relativos à arquitetura estendem-se sobre questões formais, principalmente sobre as ordens, mas muito pouco sobre os aspectos técnicos da construção. Se Alberti, Palladio ou Scamozzi descrevem os materiais e sua utilização em seus livros, é sobretudo para seguir o modelo antigo fornecido pelo tratado de Vitruvius.⁵⁶

54 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, pp. 31 et seq.

55 Poder-se-ia dizer *gíria clássica*. Gíria, segundo os dicionários, é linguagem de malfeitores que não querem ser entendidos pelos outros, assim como linguagem dos que compartilham uma profissão ou arte. No entanto, não cabe qualificar de malfeitores os arquitetos em formação; quase nada do que descrevo é consciente.

56 COJANNOT & GADY, *Dessiner pour bâtir*, 2017, p. 53.

Não interessa ao ofício nascente dos arquitetos valorizar nem deixar aparente a competência construtiva da qual depende. Após esse segundo passo, sem mais nenhum vestígio de determinação imediata pelos trabalhadores, o desenho parece ocupar-se somente com considerações funcionais de uso e de estética, de *necessitas* e de *voluptas*, desocupando-se da *soliditas*. É um desenho aparentemente infenso ao canteiro real, mesmo se fala de uma arquitetura mítica.

Perspectiva central

Em face dessa autoridade centralizada, era inútil toda oposição legal dentro das fronteiras do Estado. Os elementos necessários à restauração da república estavam para sempre destruídos, e o terreno preparado para a violência e o despotismo.⁵⁷

Não é fortuito o cruzamento, na atividade de Brunelleschi, entre ordens e perspectiva. A historinha da *tavoletta* com a perspectiva do batistério de Florença (San Giovanni), do furinho (*bucco*) em seu ponto de fuga e seu reflexo no espelho é conhecida.⁵⁸ Importa insistir no seguinte: a perspectiva central, tal como Brunelleschi a elabora, impõe uma ordem monopolarizada, monopolizada, a partir de um indivíduo monopse, isto é, de um só olho. É o olho do artista, obviamente, que, nesses tempos inseguros de cidades-estado, cede oportunamente seu lugar ao príncipe todo poderoso (ou a seu equivalente celeste), como convém à sua fortuna e proteção. Na representação, o olho de um ou do outro coincide, em muitos casos, com o ponto de vista, o que implica coincidir também com o ponto de fuga. Antes de Brunelleschi, as artes plásticas ainda empregavam perspectivas múltiplas, admiravelmente descritas por Panofsky.⁵⁹ Ou seja, recorriam à variedade dos pontos de vista, num eco indireto e distante da cooperação simples da produção arquitetônica. A perspectiva brunelleschiana, como a separação do projeto, indicam, *a contrario*, a rejeição de qualquer forma de poder participativo. “A origem mesma do termo clássico o indica: ele remete aos *classici*, situados no topo da hierarquia social da Roma antiga, em oposição aos inferiores

57 BURCKHARDT, *A cultura do Renascimento na Itália*, [1860] 1991, p. 36.

58 Cf. MANETTI, *Vie de Filippo Brunelleschi*, 1979; VASARI, *Vidas dos artistas*, [1550] 2011. Para um exame detalhado dessa história e de suas implicações, cf. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, [1987] 2012.

59 PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993.

proletarii”.⁶⁰ A plástica do primeiro gótico desagrada também por ser considerada expressão do (relativo) igualitarismo dos primeiros burgueses, ainda próximos dos *proletarii*.

Assim como a cidade-estado se polariza em torno de um tirano-príncipe, a perspectiva regula o espaço a partir de um único polo, o sujeito. Panofsky o descreve nos seguintes termos: “Nessa tríade de formas de representação, o ‘espaço elevado’, o ‘espaço próximo’ e o ‘espaço oblíquo’, exprime-se a noção de que a espacialidade da representação artística recebe todas as suas determinações específicas a partir do sujeito”.⁶¹ Damisch concorda: “[no aparato de Brunelleschi] o observador fazia a experiência ao mesmo tempo de sua exterioridade com relação a um dispositivo em circuito fechado sobre si mesmo [...] e de sua implicação no sistema, precisamente como *origem* [...] se descobre implicado, irremediavelmente, num espetáculo que tira sua verdade dessa implicação mesma”.⁶² O espaço plástico pressuposto pela perspectiva de ponto de fuga único — sistemático, infinito, homogêneo e isotópico, isto é, uniformemente desqualificado e *des-diferenciado* — recebe sua articulação, à qual tudo é submetido, de um só ‘ponto de vista’. É a soberania do ponto de vista único que permite vincular metaforicamente e por abdução o observador-artista ao príncipe e não a essa ou aquela cadeira no teatro, como na argumentação de Damisch. Entretanto, sob o estrito ponto de vista geométrico, Damisch tem razão: “quando o espaço cênico será aprofundado, haverá na sala um ponto privilegiado, o único que permite apreender a coerência da perspectiva, e ele corresponderá justamente ao lugar reservado ao príncipe, no momento em que se afirmará na Europa o triunfo do absolutismo”.⁶³

De modo similar, o capital manufatureiro nascente na construção, após destruir todos os liames internos herdados do tempo da cooperação simples, restabelece a ligadura que antes era atributo do trabalhador coletivo, mas o faz por fora, de um só ponto de vista, que é o do projetista separado e prescritivo. A desestruturação e a dispersão internas precedem a acumulação heterônoma e configuram sua condição de possibilidade. Tal acumulação heterônoma concentra nas mãos de

60 TZONIS et al., *Le classicisme en architecture: la poétique de l'ordre*, 1985, p. IX.

61 PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993, p. 65; * Die Perspektive als symbolische Form, [1927] 1980, p. 125.

62 DAMISCH, *L'origine de la perspective*, [1987] 2012, pp. 390–391.

63 PLAISANCE, *Espace et politique dans les comédies florentines des années 1539–1551*, 1975, p. 81.

um poder indiviso a direção de toda a força de trabalho comprada. A provocada diáspora do corpo produtivo é o pressuposto de sua *re-união* exterior sob a autoridade do arquiteto ou, no caso, de Brunelleschi (peço desculpas pela repetição, mas é preciso insistir nessas coisas).

O projeto separado é originalmente usurpação e substituição (inconscientes). Com o tempo, a correlação aparece de cabeça para baixo, fazendo parecer que a autoridade do arquiteto é indispensável para unir o trabalho e que esse permaneceria disperso sem ela. Sua autoridade torna-se, aparentemente, pressuposto de qualquer cooperação entre trabalhadores. Entretanto, para bem comandar, precisa de uma lei de articulação plástica ao mesmo tempo exógena e endógena com relação ao canteiro. A lei deve tomar o lugar de um saber legitimador da autoridade, mas também precisa se mostrar de algum modo vinculada ao que comanda. A escolástica perde seu poder legitimador por falta desse vínculo íntimo com o construir. Ao esquema de classificação escolástico dos componentes endógenos sucede o esquema dos componentes exógenos (base, coluna, capitel, arquitrave) da lei ou da ordem ‘clássica’ inventada pelo Renascimento. Ordem (arquitetônica), perspectiva central e capital manufactureiro são inconhos.

A representação ilusionista (“*pareva che si vedessi l proprio vero*” [parecia que se podia ver a própria verdade]), afirma Manetti sobre a *tavoletta* de Brunelleschi) põe-se a serviço da antecipação minuciosa. A iteração e regularidade dos espaçamentos, das bases, dos fustes, dos capitéis, das arquitraves e de outros componentes das diversas ordens garantem a eficácia da direção centralizada. A afinidade original entre o desenho de arquitetura separado e o classicismo pode ser explicada pelo caráter primitivo e somente formal da subordinação (subordinação *na* e *pela* forma, como diz a própria enunciação da coisa). O classicismo serve à subordinação formal porque impõe formas relacionadas à construção, mas a uma construção diferente da construção subordinada no canteiro real. Isso explicaria por que essa arquitetura foi pintada antes de ser construída e por que a perspectiva ‘artificial’ rigorosa foi aplicada principalmente no desenho da arquitetura pintada.⁶⁴ Afinal, “o

64 Ver Cimabue, *São Marcos Evangelista* (com uma vista de Roma, ca. 1280), basílica de São Francisco de Assis; Giovanni da Taranto, *San Domenico* (ca. 1305), Museu di Capodimonte em Nápoles; Maso di Banco, *Vida de São Silvestre* (1336), basílica Santa Croce em Florença; Duccio di Buoninsegna, *Anunciação* (1308–1311), National Gallery em Londres.

Quattrocento quase não utiliza a lei rigorosa que sai da experiência de Brunelleschi, exceto na representação das arquiteturas”.⁶⁵

A essência da nova ordem é esta: em vez da livre manifestação das partes no todo coletivamente determinado, a submissão das partes regularizadas à totalização imposta por um só núcleo, por uma só regra, por um só olho exterior ao canteiro; em vez da mobilidade de pontos de vista sucessivos e iguais em direito, a imobilidade de um único olhar, imperativo e unilateral, do comando exterior; em vez das surpresas do caminho, a retroação normativa do fim sabido de antemão. A perspectiva central assegura a proeminência de um só; a ordem sufoca a livre expressão dos outros. O sistema formal do classicismo passa a ser regulado por leis imobilizadoras: implantações rigorosamente ortogonais; regularidade no ritmo das aberturas e seu alinhamento; simetria (no sentido moderno) e eixo mediano marcado; proporção, relação entre medidas, levada ao extremo por Alberti e Palladio ao adotarem referências musicais, com acordos de oitava, quinta e quarta, imperceptíveis para o não especialista.⁶⁶

O arquiteto deixou de ser um técnico oriundo do canteiro para se tornar um fornecedor de desenhos. É aliás pela prática do desenho, não pelo exercício de um ofício da construção, que adquiriu a maestria de sua arte. [...] O novo papel do desenho e da reflexão teórica que relegava a experiência prática ao segundo plano, era tal que mesmo amadores se tornaram arquitetos. [...]

Com um nome mais nobre, o arquiteto recebeu também um estatuto mais digno, sobretudo por distinguir-se do empreendedor.⁶⁷

Todas essas leis se caracterizam por serem desviantes ou absurdas diante da realidade dos canteiros. A plástica adequada ao capital produtivo manufactureiro está pronta em suas linhas mestras. Sua adequação ao capital produtivo é a verdade de sua inadequação ao canteiro.⁶⁸

65 FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970, p. 168.

66 Cf. JESTAZ, *La Renaissance de l'architecture*, 1995, pp. 25–37 (ch. II, De nouveaux principes).

67 Ibidem, pp. 112, 119, 126–127.

68 Essa tese tem, evidentemente, suas exceções. Ver, por exemplo, a trajetória mais sinuosa, mas preciosa para estudar a passagem da posição de *maître maçon* à de arquiteto, de Philibert de l'Orme (POTIÉ, *Philibert de l'Orme: figures de la pensée constructive*, 1996.)

Distância, refinamento, maneirismo

A beleza deve ser fundada na *razão*; a razão estabelece entre diversos termos uma justa relação: assim a beleza não reside jamais nos elementos, mas em sua relação: ela é ‘simetria’, no sentido etimológico, que não se reduz à nossa simetria, mas se define como ‘a união e a conformidade dos membros de uma obra a seu todo, e de cada uma das partes separadas à beleza inteira da massa, tendo em vista certa medida’.

Tal medida comum é o *módulo*; as relações mútuas são as *proporções*; elas se exprimem e se diferenciam em *ordens*, que constituem ‘todo o ornamento e toda a majestade dos grandes edifícios’.⁶⁹

A descrição acima, com citações de François Blondel, resume a tendência do classicismo maduro desde sua primeira gestação e remete a outra afinidade entre perspectiva e ordens arquiteturais: ambas pressupõem afastamento da coisa construída. O ponto de vista na perspectiva é necessariamente exterior ao visto, assim como o ponto de fuga, seu correlato. Os dois separam-se do plano em que o desenhista elabora a representação. A pirâmide visual que parte do olho do observador inverte-se noutra pirâmide, cujo ponto de convergência mergulha no infinito do espaço plástico. As duas estabelecem distanciamentos que, se implicam o indivíduo contemplador, desimplicam o sujeito da produção. Esse se entranha somente nos índices do fazer totalmente ausentes no projeto. De modo comparável, o nervo das ordens impõe recuo. Proporção, ritmo, regularidade, módulo, contraste, trama ortogonal etc. são categorias que requerem o que Jean-Paul Sartre chama *neantização*, observação à distância indispensável para comparar no tempo e no espaço determinações recorrentes das coisas. Perspectiva e ordens privilegiam o espetáculo mais que o consumo e o uso prático. Ou seja, deslocam a atenção para a leitura da aparência, da casca das edificações. Comemoram a segregação das decisões superiores amalgamadas no olhar único. Servem ao príncipe, ao Papa e logo a reis e imperadores — e, com algumas acomodações de escala, a aristocratas, banqueiros e grandes burgueses. Ambas prolongam o afastamento do arquiteto com relação à obra concreta, favorecido e simbolizado pela redução da escala do desenho.

69 TEYSSÈDRE, *L'art au siècle de Louis XIV*, 1967, p. 259. Citações internas de François Blondel, *Cours professés à l'Académie d'Architecture*, 1675–1685.

As formas são *ex-posições* de conteúdo. Para *ex-por* valores considerados nobres — refinamento, etiqueta, gosto, fé, riqueza — não se pode mostrar coisas com consistência material excessiva, a não ser como fundação, base ou pedestal.⁷⁰ As ordens rústica e toscana podem comparecer no lado de fora do térreo das edificações de luxo ou nas entradas de serviço, onde arriscam ser roçadas por gente de baixo. As ordens compósita e coríntia costumam ser reservadas aos andares superiores, sobretudo aos pátios internos onde a população não entra: são as mais refinadas, quase imateriais.⁷¹ Regra geral do *decorum* classicista é que a presença óbvia de matéria fere a elegância; entenda-se, presença óbvia de matéria crua em objetos trabalhados recentemente, pois, nesse caso, o trabalho de trabalhadores vivos pode guardar seu cheiro. Trabalho passado há muito tempo vale (é antiguidade, prova que não se é novo rico e se acumula mais-valor desde sempre), assim como trabalho da natureza (o *rocailleux* fez sucesso nos séculos XVII e XVIII). Por isso, a decoração com as ordens no presente sempre se trai: os vestígios inevitáveis de matéria ancoram no real o que deveria denegá-lo.

Sob o ângulo semiótico, o classicismo privilegia as dimensões icônicas e simbólicas nas zonas favoráveis à contemplação; a dimensão indicial é reservada às zonas de eventual promiscuidade com camadas baixas da população (o rústico nos andares inferiores). Ela pressupõe contato físico, abolido nas altas esferas. Essa diferenciação penetra na teoria, que se ocupa de preferência das dimensões icônicas e simbólica ou da semantização da dimensão indicial, ou seja, com sua iconização ou simbolização. Exceto pela literatura de ateliê (de artes plásticas ou arquitetura) que trata o índice como *touche* ou textura, será preciso esperar por Peirce para que ele seja examinado como marca de trabalho, assim mesmo reduzido a ‘contato’. Desde o gótico tardio, a arquitetura reserva para si a aparência, dispensa o trato com a matéria e o deixa para os trabalhadores. Fica com a forma, descartando a *hyle*. Não, corrijo: escrita em grego, a matéria circula na filosofia e até parece respeitável. O que a arquitetura descarta é a pedra crua, a madeira ainda com seiva, o gesso ainda quente de seu preparo. Essa aversão é vizinha da aversão ao cheiro da cozinha, a lembrar tentadoramente nossa fome

70 Cf. Palazzo Medici em Florença (Michelozzo, 1444), Palazzo Caprini em Roma (Bramante, 1501) e Villa Almerico Capra em Vicenza (Palladio, 1566).

71 Cf. Palazzo Rucellai em Florença (Alberti, 1446–1451), Palazzo Farnese em Roma (Sangallo, 1513), castelo Porcia em Spittal an der Drau (iniciado em 1533) e Convento della Carità em Veneza (Palladio, 1560–1561).

animal. Mas as ojerizas enfáticas demais são sintomas que apontam seu contrário. A *touche* encanta os mais refinados precisamente porque, sob a suposta sublimação, a matéria revela toda a indecência descrita n’A náusea de Jean-Paul Sartre.

O sentido que a produção tem no que diz respeito ao rico, mostra-se *manifestamente* no sentido que ela tem para o pobre; para [aqueles de] cima, sua externalização é sempre refinada, oculta, ambígua, aparência; para [aqueles de] baixo, é sempre grosseira, franca, sincera, essência.⁷²

A desmaterialização iniciada pelo gótico tardio, comum à perspectiva e às ordens superiores, converge com o interesse pela figura e pela imagem, e coopera com elas na conversão da arquitetura numa espécie de holograma (fantasma, alma de outro mundo, espectro) contrariado somente pela vingança do índice sob a forma de corrosão, de usura pelo tempo ou do malfazer. Coroando esse ‘des-materialismo’ dos arquitetos, as teorias arquitetônicas afirmam a superioridade indiscutível do desenho. Pelo menos no início de sua formação histórica, arquitetos não sabiam construir: “Paradoxalmente, no Renascimento foram raros os grandes arquitetos oriundos dos ofícios da construção.”⁷³ E, desde a metade do século XVI, não tinham mais obrigação de ir aos canteiros de suas obras senão ocasionalmente, para resolver alguma questão não resolvida nos desenhos. Forneciam um conjunto completo de desenhos da aparência do que há que construir, sem mais responsabilidade pelos problemas técnicos, em geral deixados a cargo do mestre pedreiro. Arquitetos se limitavam “ao fornecimento de desenhos ulteriores, para melhor precisar o que fora proposto antes ou melhor especificar casos que permanecessem dúbios depois da execução do modelo em madeira”.⁷⁴ Para um arquiteto, o desenho se convertia em “verdadeiro elemento substitutivo da própria pessoa”.⁷⁵ Data dessa época o descolamento total entre desenho de arquitetura e realidade construtiva, reaproximados apenas por algumas vertentes do academicismo do século XIX e do pós-modernismo no século XX.

72 MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, [1844] 2004, p. 144.

73 JESTAZ, *La Renaissance de l’architecture*, 1995, p. 119.

74 SCOTTI, *Architetti e cantieri a Milano a metà del Cinquecento*, 1991, pp. 239–240.

75 *Ibidem*, p. 240.

Construção, para os arquitetos, passa a ser a articulação puramente formal dos significantes das ordens, um exercício de linguagem, de componentes fantasiosos de uma arquitetura de faz de conta. Visitando ruínas e reconstruindo o que falta com imaginação e o amparo ingrato de Vitruvius, o desenho se avizinha mais do fantasma que da ocorrência de um conjunto estruturado de legissignos derivados da experiência construtiva objetiva. Necessidade construtiva real e ‘leis’ das ordens se cruzam apenas por acaso. O chamado sistema das ordens é um conjunto de regras arbitrárias de feito arquitetônico que persegue a convivência dos profissionais do desenho desencarnado. Com ele, podem estabelecer um acordo aceito pela maioria e fundamentar a instauração de um campo específico dos arquitetos. Sua especificidade inclui a desmaterialização, sem a qual os arquitetos jamais seriam admitidos como profissionais ‘liberais’.

A desmaterialização da matéria converge com outro aparente paradoxo, “a vontade de alicerçar historicamente um *código anti-histórico*, como o do classicismo restaurado” e, assim, exorcizar qualquer traição “ao verdadeiro e ao belo dos antigos, eleitos como *segunda e mais verdadeira Natureza*”.⁷⁶ Para Antoine Compagnon, uma citação não remete de imediato ao sentido do citado, mas “substitui ao sentido da palavra, o sentido da repetição da palavra”.⁷⁷ Se o sentido do citado raramente interessa aos arquitetos, importa a reiteração da convenção arquitetônica, a reafirmação do acordo simbólico intemporalmente passado, única sombra de competência (junto com certa habilidade para desenhar, adquirida no exercício de algum ofício vizinho) que habilita o desenhista separado a passar à posição de arquiteto. Repetir o código, bem ou mal ressuscitado, pressuposto anteparo contra a plástica amaldiçoada do gótico potencialmente favorável à confusão de classes: tal é a missão da nova engrenagem do capital.

Como protagonista da primeira ‘vanguarda’ artística em sentido moderno, Brunelleschi rompe com a continuidade histórica das experiências figurativas, pretendendo *construir* autonomamente uma *nova história*. As suas alusões à antiguidade clássica não são, consequentemente, mais do que um suporte — o único ainda aceitável. E repare-se bem: trata-se de um

76 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, p. 40.

77 COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, 1979, p. 86.

suporte claramente ideológico, mais capaz de se destacar do passado do que de reafirmá-lo como tradição.⁷⁸

O suporte ideológico fornecido pelas alusões à Antiguidade clássica passará por sucessivas transformações. A primeira será a tentativa de definir e assegurar o núcleo fundamental do novo/antigo código cujo arauto fundador é Alberti. Essa tentativa jamais terá êxito definitivo: a total arbitrariedade do código que convém à sua função simbólica se choca frontalmente com a razão construtiva. Essa falha constitutiva é o motivo do retorno, de tempos em tempos, da tentação maneirista, cujo conceito precisa ser aperfeiçoado. Definido abstratamente como arte sobre arte ou arte a propósito de arte, o maneirismo implica estruturalmente um posicionamento opositivo em relação à rememoração clássica. Os códigos no universo da plástica nunca adquirem a coesão, a pregnância que apresentam no universo da palavra. Falta-lhes a generalidade do consenso obrigatório por parte de todos os que se comunicam em determinada língua. Confundimos frequentemente a força da determinação mimética com adesão aos códigos que eventualmente a conformam. Por essa razão, para compensar a pouca convicção, a codificação das ordens plásticas não dispensa jamais seu ‘outro’, aquilo que ela nega. Logo depois de sua instauração por Brunelleschi, a sistematização proposta por Alberti ainda não requer oposição interna porque sua negação continua presente por todos os lados na cidade, sob a forma de construções góticas, românicas ou anteriores. É esse confronto quase imediato com o resto da paisagem urbana que faz com que as obras clássicas obtenham o poder de intervenção “nas estruturas da cidade medieval subvertendo e alterando os seus significados”.⁷⁹

Uma das mais altas lições do Humanismo brunelleschiano reside na sua consideração da cidade preexistente como estrutura fugaz e disponível, pronta a mudar o seu significado global uma vez alterado o equilíbrio da ‘narração contínua’ românico-gótica com a introdução de *objetos* arquitetônicos compactos.⁸⁰

78 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, p. 39.

79 Ibidem, p. 38.

80 Ibidem, p. 38.

Mas, assim que a multiplicação dos *objetos* arquitetônicos clássicos reduz o impacto das negações exteriores por sua banalização, o valor opositivo do frágil código clássico precisa ser assegurado pela interiorização da oposição: o maneirismo. O teor combativo do classicismo e sua conformação são revigorados por sua confrontação interiorizada com aquilo que motivou seu recurso, “as linguagens medievais e góticas”, “o espectro da Idade Média [que] continua a agitar-se, tornando ainda mais atormentados os pesadelos do maneirismo”.⁸¹ O maneirismo torna-se um momento ambíguo de consciência crítica embutida no seu inverso.

Sgraffito

Os estratagemas para reforçar o poder do desenho separado são muito variados; o que demonstra sua importância como instrumento de dominação. Convém mencionar um deles para ilustrar tal variedade. À diferença da exposição dramática do combate dos bárbaros góticos (como no maneirismo) ou do recurso à razão clássica contra o caos, um modo sutil de afirmar a superioridade social do desenho é insistir na sua fragilidade, no seu ar de evaporação sublimatória, de coisa do espírito incomodada pela corporeidade do material. Trata-se do *sgraffito*: uma pátina em geral cinza escura recobre o estuque claro, esbranquiçado; com um estilete afiado, a pátina é retirada de modo que um desenho essencialmente linear aparece. Nos casos que mais interessam aqui, os desenhos em *sgraffito* aplicados sobre paredes representam elementos de fachada, enquadramentos, arcos, frisos, que raramente correspondem, do ponto de vista estrutural, àquilo que recobrem.⁸²

Alina Payne estudou a sequência que vai das fachadas em pedra esculpida às decoradas em *sgraffito*. Mesmo nas primeiras, a “superfície esculpida, dividida em elementos verticais e horizontais, era em si mesma um ornamento, isto é, um embelezamento como representação de um falso sistema estrutural, de fato não fazendo parte da estrutura do edifício”.⁸³ Mas, na fachada em *sgraffito*, essa representação se

81 Ibidem, p. 40.

82 Ver Palazzo dell'Arte della Seta, Florença, século XV; Palazzo Spinelli, Florença, 1460–1470; Palazzo dei Cavalieri, Pisa, 1562–1564; Palazzo Lapi, Florença, 1450 (todos citados por Alina Payne).

83 PAYNE, *L'architecture parmi les arts*, 2016, p. 131. Sobre a recente e estimulante intervenção de Payne na oitava edição da Chaire du Louvre, cf. *Grande Galerie, Le Journal du Louvre*, n. 37, 2016.

torna “um véu rendado, aparentemente transparente e leve, em oposição à fachada pesada, com pedras salientes ou esculpidas, do palácio renascentista. Na melhor das hipóteses, vê-se um desenho gigantesco, inciso na superfície em estuque, isto é, uma representação linear de ornamentos aplicados à fachada”.⁸⁴

A própria técnica do *sgraffito* tem parentesco com a técnica do *disegno*. A arquitetura fictícia do *sgraffito* é semelhante a qualquer outro desenho para fachadas em relevo, mas mantém-se absolutamente fiel à planeza da superfície que recobre. Payne comenta: “a fachada em *sgraffito* é uma festa do desenho em toda a sua pureza”.⁸⁵ De modo mais explícito, o desenho reafirma sua quase independência com relação à coisa construída, cola-se a ela sem desaparecer enquanto desenho, distinto e separável da obra. O *sgraffito* opera como uma renda sobre a fachada, como um proêmio a propor um modo de leitura do que encobre. Mais que introdução ao construído, abre a distância que a candidatura a arte liberal requer, a distância do *decorum*, da ‘decência’ ou da ‘honradez’, que exigem a não identidade entre desenho, coisa do espírito, e construção, sua *umbra* na matéria, coisa chã, degradante de algum modo. Sobre a casca do estuque, emerge o desenho que emudece o construído sob seu discurso desobrigado de encarnação.

O *sgraffito* ilustra de modo quase exagerado e ingênuo um texto que apresentei no colóquio sobre a ‘ideia construtiva’ organizado pelos laboratórios de pesquisa *Métiers de l’Histoire* e *Dessin/Chantier*.⁸⁶ Nele eu dizia: “O desenho no Renascimento pode reduzir-se, em parte, a essa função. Ele insiste em seu papel de signo (‘imagem’): presença aspirada por um alhures. [...] Ele é plausível, mas evita confundir-se com a construção efetiva”.⁸⁷ O exemplo que ilustra esse texto constitui uma variante do *sgraffito*: na fachada do Palazzo Thiene de Palladio, um aparelho fictício de pedras regulares foi gravado no reboco que encobre a parede de tijolos. O desenho, nesse caso como nos comentados por Payne, funciona literalmente como *umbra* sobre a capa de estuque.

84 Ibidem, p. 132.

85 Ibidem, p. 155.

86 Cf. MALVERTI, *L’idée constructive en architecture: actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984*, 1987.

87 FERRO, Sobre ‘O canteiro e o desenho’, [2001–2003] 2006, p. 350.

Vingança do capital

Os arquitetos e seus defensores deveriam ter mais cuidado com a escolha do momento fundador de seu ofício. Quase todos os historiadores marcantes são unânimes em identificar na cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore o ponto em que a arquitetura gira na direção que é a nossa.⁸⁸ Se for assim, nossas raízes confundem-se com o monumento florentino que, depois de um período difícil para a elite da cidade, festeja a vitória e a vingança do capital (financeiro, comercial e o emergente capital produtivo) contra os que ousaram desafiar-lo, sobretudo os trabalhadores que se revoltaram contra a violência manufatureira da Arte della Lana, os tristemente célebres ‘unhas azuis’ e os *ciompi*.⁸⁹

Florença, que é ao mesmo tempo cidade de banqueiros e de fabricantes de tecidos, viu as massas obreiras arrebataram o poder às classes capitalistas, após cruenta luta. A rebelião dos Ciompi (1378-1382), dirigida pelos trabalhadores da lã, corresponde às agitações revolucionárias [...] no Norte [...].⁹⁰

O pânico foi tal entre os proprietários que, cento e cinquenta anos mais tarde, eles ainda tremiam.⁹¹

Brunelleschi importa e costura a trinca capital produtivo, perspectiva central e ordens arquitetônicas nessa conjuntura. A coação extrema da Arte della Lana é a antepassada da violência manufatureira na construção, que se prolonga até hoje. Ela financia o monumento fundador de nosso ofício, ensina ao canteiro o esquema da manufatura ($b + a = ba$) e o desprezo pelos operários. A inconsciência, mesmo dos melhores historiadores, é assustadora. Nossa profissão reivindica filiação vergonhosa,

88 Cf. TAFURI, *L’architettura dell’umanesimo*, [1969] 1972; ZEVI, *Saber ver a arquitetura*, [1948] 1978; KLEIN, *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*, [1970] 1998; PEVSNER, *Panorama da arquitetura ocidental*, [1943] 2002; FRANCASTEL, *Études de sociologie de l’art*, 1970; PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, [1927] 1993; BLUNT, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, [1940] 2001.

89 Cf. MOLLAT & WOLFF, *Ongles bleus, jacques et ciompi: les révolutions populaires en Europe aux XVI et XV siècles*, 1970, pp. 143–163; FEDERICI, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, [2004] 2017, p. 94, nota 37. Sobre os primórdios da construção manufatureira na Idade Média, cf. GIMPEL, *A revolução industrial da Idade Média*, [1975] 1977. Sobre o início das manufaturas, cf. MARX & ENGELS, *A ideologia alemã*, [1845–1846] 2007, pp. 52–57.

90 PIRENNE, *História econômica e social da Idade Média*, [1933] 1963, p. 205.

91 BOUCHERON, *Un été avec Machiavel*, 2017, p. 111.

sem se dar conta disso e, numa repetição sintomática, desde então colabora com empresários manufatureiros contra seus trabalhadores. Origem e princípio coincidem aqui também, infelizmente.

A construção da cúpula de Santa Maria del Fiore é o momento propício para exportar o modelo manufatureiro para outros setores da produção, como o da construção, onde o dinheiro brota abundante. Jacques Le Goff nota:

[...] o problema da duração da jornada de trabalho é principalmente agudo no setor têxtil, setor em que a crise é maior e onde a parte dos salários no preço de revenda e nos lucros dos patrões é considerável. Assim, a vulnerabilidade à crise desse setor de ponta na economia medieval faz dele o campo de eleição de um *progresso* na organização do trabalho.

[Em nota, Le Goff acrescenta:] Eu só penso aqui no papel da indústria têxtil no progresso de algumas técnicas refinadas da organização econômica medieval. A mim me parece exagerado fazer disso, como alguns autores, o motor do progresso econômico medieval. O *take off* (decolagem) da economia medieval produziu-se nos dois setores de base — não de ponta: a terra e a construção.⁹²

O milagre da cúpula é a junção de “um progresso na organização do trabalho” vindo da “indústria têxtil” com “um setor de base” correspondente pelo “*take off*” da economia medieval, o da construção. O retorno à ordem social passa pela alteração profunda das relações de produção.

Complexos fatores convergem para a constelação que garante esse retorno à ordem: o fim dramático da revolta social, o endurecimento da relação salarial, as artimanhas de Brunelleschi na direção da construção da enorme cúpula, a humilhante obrigação dos trabalhadores da construção manufatureira de erguer o monumento comemorativo da própria derrota.⁹³

Também fatores de menor importância e específicos do campo da arquitetura colaboram na constelação de Florença. Os trabalhadores da construção são submetidos metaforicamente e realmente à

92 LE GOFF, *Para uma outra Idade Média*, [1977] 2013, p. 89.

93 Humilhação semelhante ocorre no século XIX, quando operários participantes da Comuna de 1871 são empregados na construção do hediondo Sacre Coeur, monumento erguido para agradecer a Deus pelo massacre dos *communards*. Hoje, o recuo da consciência e das lutas de classe permite que seja o monumento mais visitado de Paris depois da Torre Eiffel.

‘ressurreição’ das ordens (arquitetônicas) trazidas por Brunelleschi de sua peregrinação a Roma. O desenho não somente emigra do canteiro e se esconde, mas passa a falar latim, isto é, exhibe uma plástica desconhecida pelo mundo do trabalho. Soturna alternância entre esconder e ostentar: escondido dos trabalhadores no canteiro, o desenho volta no resultado final de seu trabalho ostentado na dicção das ordens, que escondem o que seria a plástica operária interdita. Ele volta efetivado pelo trabalho operário, que, portanto, realiza às cegas a mortalha que o esconde. É requinte da vingança contra os revoltados das antigas manufaturas da Arte della Lana, exercida contra os trabalhadores da nova manufatura da construção. Eles devem exaltar com seu trabalho aquilo que castra, desqualifica e explora esse mesmo trabalho.

Note-se uma característica dessa conjuntura que voltará em cada grande transformação na maneira de construir: *o novo cabrestamento imposto ao mundo do trabalho após um período de intensa efervescência social na construção passa pela destruição de restos de tradição plástico-construtiva inerente a seu saber-fazer*. O pós-modernismo arquitetônico foi a etapa mais recente dessa degradação programada. A violência simbólica ampara a violência nas relações de trabalho. O modo de construir evolui pouco, em geral, empurrado sobretudo por substituições de materiais. Mas involui muito após cada grande transformação no modo de exploração.

Verdade das ordens

Convém dizer aqui, uma vez por todas, que as *influências* de toda sorte explicam pouca coisa, [...] e isso em virtude de duas realidades evidentes: *a escolha e as deformações*. Tornemo-las mais precisas.

Seja qual for o momento da história, todo escritor e pensador, do mesmo modo que todo grupo social, encontra a seu redor número considerável de ideias, de posições religiosas, morais, políticas etc., que constituem tantas *influências possíveis*, dentre as quais escolherá um único ou um número pequeno de sistemas cuja influência sofrerá *realmente*. [...]

Além do mais, a atividade do sujeito individual e social se exerce, não apenas na escolha, mas também nas transformações que opera.⁹⁴

94 GOLDMANN, *Ciências humanas e filosofia*, [1966] 1967, pp. 77–78; cf. LÖWY, *O que é cristianismo da libertação*, 2016, p. 235.

Os especialistas continuam a procurar causas mais elevadas (que as apontadas acima) para o retorno das ordens. É possível que existam, e os historiadores, desde Jacob Burckhardt, propõem várias pistas. Mas as sugeridas na época são extremamente fracas e exteriores ao campo da construção: Roma marcou um pico histórico sensato e grandioso; os homens cultos admiravam seus monumentos de belas proporções matemáticas; os romanos, por mediação dos gregos, descendiam dos períodos mais arcaicos da humanidade, e seus templos, da casa de Adão. Os novos *classici* devem seguir os antigos e, portanto, adotar também sua plástica, se quiserem se apresentar como seus herdeiros. Burckhardt oferece sua opinião:

Podemos mencionar, em conclusão, a analogia entre o ciceronianismo na literatura e a revivescência de Vitruvius pelos arquitetos, no domínio das artes. Aqui também mantém-se de pé a lei prevalecente em todos os outros aspectos na história da Renascença, segundo a qual cada movimento artístico é precedido por um movimento correspondente na cultura geral da época. Neste caso, o intervalo não tem mais de vinte anos, se considerarmos o período desde o Cardeal Adriano de Corneto (1505) até os primeiros vitruvianos declarados.⁹⁵

O vitruvianismo seria assim a versão arquitetônica de uma paixão mais genérica e mais antiga: “o entusiasmo intenso e generalizado dos italianos pela Antiguidade clássica não se manifestou antes do século XIV”⁹⁶. Não discutirei a validade dessas pistas, todas exteriores à pesada realidade dos canteiros. Como já indicado, salvo engano, somente Tafuri faz referência — de longe — ao papel das ordens nas lutas de classe na construção. De qualquer modo, “essa questão do ‘por quê’ não preocupava muito as pessoas, até o século XVII”⁹⁷. E ela ocupa os especialistas apenas após os tratados de Fréart de Chambray (1650), Perrault (1676), Cordemoy (1706) e, sobretudo, Laugier (1753). Antes, por mais de duzentos anos, ninguém procurou justificação para o uso intenso e quase exclusivo das ordens. Sua eficácia prática para o exercício do poder é o melhor argumento em sua defesa, sobretudo se for possível apresentá-la como sinal de ‘renascimento’ da grandeza atribuída aos

95 BURCKHARDT, *A cultura do Renascimento na Itália*, [1860] 1991, pp. 152–153.

96 *Ibidem*, p. 107.

97 SUMMERSON, *A linguagem clássica da arquitetura*, [1963] 1994, p. 90.

antigos romanos. Mas não se pode confessar isso sem mais. Em consequência, os argumentos arquitetônicos avançados para justificar as ordens são, outra vez, exclusivamente retóricos e extremamente ligeiros. Seguem alguns, de Laugier:

A pequena cabana rústica [...] é o modelo a partir do qual foram imaginadas todas as magnificências da Arquitetura. [...] As peças de madeira postas perpendicularmente nos deram a ideia das colunas. As peças horizontais postas sobre elas nos deram a ideia dos entablamentos. Enfim, as peças inclinadas que formam o telhado nos deram a ideia dos frontões: eis o que todos os Mestres da Arte reconheceram.⁹⁸

A arquitetura deve aos gregos o que ela tem de mais perfeito [...]. A barbárie dos séculos posteriores [...] fez nascer um novo sistema de arquitetura, em que as proporções ignoradas, os ornamentos bizarros e acumulados de modo pueril, oferecem apenas pedras cortadas e coisas informes, grotescas e excessivas. [...]

Abandonaram-se os ridículos penduricalhos do gótico e do arabesco para substituí-los pelas ornamentações másculas e elegantes do dórico, do iônico, do coríntio.⁹⁹

Como se vê, a argumentação voa baixo e torna-se extremamente agressiva ao se referir ao gótico, no qual, apesar do momento *flamboyant*, transparecem ainda a sombra e a ameaça distante da cooperação simples. Como indiquei acima, a defesa das ordens, da “ornamentação máscula”, passa pela condenação dos “ridículos penduricalhos” góticos. Goethe e Piranesi criticaram os textos de Laugier, mas não elevaram muito o nível dos argumentos: continuaram levando a sério a mentira, a máscara das ordens clássicas, escondimento espantosamente resistente à lucidez dos grandes.

No entanto, o clássico *re-nascente* é, em boa parte, uma invenção do Renascimento. Roma e Vitruvius oferecem um material heteróclito, cheio de variantes e exceções. Cada arquiteto pode fazer sua leitura do texto confuso e sem imagens de Vitruvius, escolher os monumentos preservados de seu agrado e elaborar, a partir daí, a própria versão do clássico.

98 LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, [1753] 1755, pp. 9–10.

99 *Ibidem*, pp. 3–4.

“Cada grande arquiteto encontra sua própria Antiguidade”.¹⁰⁰ Christoph Frommel comenta a respeito de Rafael: “Parece [...] que Rafael aprendeu com Alberti e mesmo com seu mestre Bramante que, quanto às ordens, não existe uma regra fixa, que é necessário escolher e compor, e mais ainda, que o vocabulário antigo permite ao arquiteto moderno a definição de um estilo individual”.¹⁰¹ O conjunto canônico das cinco ordens foi obra de uma série de tratados, cada um completando e corrigindo os outros: Alberti (1452), Serlio (1537/1547), Vignola (1562), Palladio (1570), Scamozzi (1615) etc. O de maior impacto talvez tenha sido o de Serlio,¹⁰² mas variantes e exceções continuaram numerosas, pois é impossível instituir uma norma duradoura para uma farsa construtiva inoperante, parasita de uma infraestrutura condenada a suportá-la em qualquer circunstância, por mais absurda que seja. “A construção clássica em pedra aparelhada recorria a materiais auxiliares frequentemente dissimulados na espessura das paredes e dos pisos. Numerosas abóbadas aparelhadas eram consolidadas por meio de pranchas [de madeira]. O século XVIII recorre mais que nunca a esses artifícios”.¹⁰³

O importante nas ordens é o fato de conjugarem um ar de sistema — reservado em princípio a arquitetos e eruditos — com abertura a adaptações e inovações. É possível inspirar-se no Coliseu para a fachada de um palácio, como o Palazzo Rucellai em Florença (Alberti); nos arcos triunfais para igrejas, como a basílica Sant’Andrea em Mântua (Alberti); no Panteão de Roma para outras igrejas ou bibliotecas, como a igreja colegiada Santa Maria Assunta em Ariccia (Bernini) ou a Rotunda em Charlottesville (Thomas Jefferson). Também é possível partir para combinações novas: andares fiéis às ordens sobre embasamento rústico, como no Palazzo Caprini (Bramante); ordens gigantes de mais de um andar, como na basílica de São Pedro no Vaticano (Michelangelo) e no Capitólio dos Estados Unidos; fachadas sobrepostas, como na igreja San Giorgio Maggiore em Veneza (Palladio) e na igreja Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi (Martino Longhi, o Jovem); ou fachadas

100 ACKERMAN, *Palladio*, 1966, p. 177.

101 FROMMEL, Raffaello e gli ordini architettonici, 1992, p. 121.

102 GUILLAUME, *Les traités d’architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, 1988.

103 PICON, *Solidité et construction: quelques aspects de la pensée constructive des Lumières*, 1987. Cf. MIDDLETON, *Architects as engineers: the iron reinforcement of entablatures in eighteenth-century France*, 1985; SADDY, *L’art du linteau armé ou l’artifice des modernes*, 1987.

interpenetradas, como na igreja Sant’Andrea al Quirinale (Bernini). É possível até ultrapassar os cânones, observando, entretanto, a sintaxe de base, como na biblioteca Laurenziana e na Sacristia Nova de San Lorenzo em Florença (Michelangelo); o que foi feito até o século XX (Perret, Abramovitz, Bofill, Niemeyer).

O arranjo entre norma fictícia e anormalidade também fictícia (como constituir anormalidade com relação a uma norma ilusória?) permite, por um lado, a adesão dos profissionais, a constituição das ‘normas’ do ofício por consentimento dos pares e, por outro lado, aceita a diferença, a ‘originalidade’ tão indispensável à concorrência desses mesmos pares entre si. As ordens puramente simbólicas, convencionais, garantem tanto a constituição do clube fechado aos de fora quanto o campo de batalha entre seus membros. Essa dupla função — tratado de entendimento particular e pretexto de luta — reaparece transposta na pintura: as ordens servem a Paolo Veronese para a decoração faustosa e a Andrea Mantegna como emblema de decadência do Império Romano. A dualidade é constitutiva e talvez seja a melhor justificação secundária para a adoção das ordens no Renascimento.

Quando, em 1540, Cláudio Tolomei funda a academia vitruviana, com a intenção de resolver definitivamente tanto as contradições do obscuro texto latino quanto as decorrentes de sua confrontação com os restos monumentais, torna-se clara a polivalência do próprio classicismo e a insustentabilidade de sua redução a um modelo a-histórico. Abrem-se aqui dois caminhos opostos, que só podem ser sintetizados no âmbito da projeção: de um lado, a institucionalização do léxico arquitetônico, de outro, a exploração curiosa e inquieta das margens de ‘heresia’ permitidas por tal léxico.¹⁰⁴

Esse componente estrutural da cultura arquitetônica e social opera de modo circular. As ordens não funcionam como ordens senão porque os arquitetos creem que elas são funcionais como ordens. Ordens no duplo sentido do termo. O texto original de Vitruvius junta um receituário de proporções com lendas de origem: modelo do dórico é o homem nu, descalço; do iônico, a mulher vestida, calçada e penteada; do coríntio, a moça morta (o capitel faz referência a um buquê de flores protegido por uma cesta de palha, depositada em seu túmulo e, com o tempo,

104 TAFURI, *L’architettura dell’umanesimo*, [1969] 1972, p. 335.

penetrado por folhas de acanto). A disposição de seus componentes remete a uma construção primitiva de madeira. Daí deriva, de modo bastante arbitrário, uma série de encadeamentos paradigmáticos e modulares, cuja determinação por Vitruvius raramente corresponde às medidas obtidas nas ruínas romanas e gregas. É difícil encontrar a lógica interna comum a essas origens.¹⁰⁵ Reuniões das academias, tratados, debates entre profissionais, aprovação pública, pesquisas arqueológicas, viagens de estudo, projetos sem conta confirmam e reconfirmam a respeitabilidade das ordens. Mas essa espécie de automotivação recorrente, que parece sustentar a continuidade do uso das ordens e do clássico, não se teria mantido por mais de cinco séculos, se não tivesse apoio em alguma determinação de mesma extensão e duração na história longa.

Já avancei a hipótese de sua correlação íntima com o capital produtivo na construção; mais precisamente, com o período da predominância histórica da subordinação formal do trabalho. Adiante apontarei outra pista para justificar a durabilidade espantosa do clássico e de suas variantes, o retorno do denegado. Mas agora é preciso reafirmar que as impertinências mesmas do clássico são as garantias da sua longevidade: impertinência da máscara que não corresponde em nada àquilo que mascara; impertinência da pretensão a constituir um código seguro, bem elaborado e rigoroso para cimentar a prática profissional; impertinência de sua pretensão à validade como verdade arqueológica. Sem sua vasta plasticidade, assegurada sobretudo pela imprecisão de seus protótipos e de suas interpretações alegóricas, o paradigma do classicismo não teria suportado a disparidade enorme de seus usos e aplicações. O fracasso das tentativas de normalização das ordens, que desespera academias, tratados e pesquisas arqueológicas, é o que fundamenta sua verdade e validade. Sem tal fracasso, poderíamos acreditar que essa verdade corresponde a alguma positividade das ordens. Mas a verdade primeira e essencial das ordens e do classicismo é sua negatividade, sua inverdade construtiva e estrutural. *As ordens são o que a construção real não é.* Essa é sua verdade. Elas são a inverdade que recobre a verdade nua, decadente e feia da construção subordinada formalmente pelo capital. Sua pretensa beleza é maquiagem do apodrecido.

105 Cf. VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*, 2006, Livros III e IV.

Dualidade do clássico

Qual é a característica essencial, fundamental do classicismo arquitetural reformulado pelo Renascimento? John Summerson a apresenta do seguinte modo, a propósito do Coliseu:

Cada sequência horizontal de arcos é emoldurada por uma colunata contínua. Essas colunatas — cuja função estrutural, se é que existe, é muito pequena — são representações da arquitetura de templos como que esculpidas em relevo sobre um edifício que não é um templo, que tem vários andares e que é construído como um sistema de arcos e abóbadas. Esse modo de combinar o sistema arquivado e o sistema de arcos — tratando o sistema arquivado apenas como meio de expressão — pode nos parecer absurdamente simples. Mas se o examinarmos em detalhe, perceberemos sua complexidade. [...] Temos aqui [no andar intermediário] uma construção gramatical unitária, cujo arranjo é controlado por uma ordem jônica, que obedece apenas a suas próprias regras estéticas tradicionais. Por um lado, a forma e o tamanho dos maciços por trás das colunas e arcos foram definidos pelas exigências da conveniência e da construção. As duas disciplinas tiveram que ser ajustadas harmonicamente [sic].¹⁰⁶

E, um pouco antes:

Apesar de serem, na maioria dos casos, estruturalmente inúteis, as ordens, com cerimônia e grande elegância, dominam e controlam a composição à qual estão associadas, tornando os edifícios expressivos.¹⁰⁷

Essa apresentação da característica fundamental do clássico (italiano) é límpida. Dentro ou por trás, a construção é “um sistema de arcos e abóbadas” definido segundo a “conveniência estrutural”, isto é, segundo as regras do velho saber operário. Entretanto, a construção deve se adaptar também à ordem exterior, que obedece “somente às suas próprias regras estéticas” e consiste num “sistema arquivado” de vigas e pilares estruturalmente inúteis e por vezes até esculpidos em relevo. É essa segunda camada a responsável pela expressão “cerimoniosa” e

106 SUMMERSON, *A linguagem clássica da arquitetura*, [1963] 1994, pp. 19–20.

107 *Ibidem*, p. 18.

“grandemente elegante” que domina e controla a composição. Nas partes escondidas, a massa dos operários (“apenas um instrumento nas mãos do arquiteto”¹⁰⁸), retoma sua prática crescentemente desqualificada, decomposta, e que não mais inspira a composição. Na frente, artesãos mais qualificados, herdeiros dos escultores de rosáceas do gótico tardio, seguem ao pé da letra o desenho “harmonioso e elegante” das ordens inúteis. A construção efetivamente operante, adaptada com prejuízo de sua própria coerência, desaparece sob o comando das *ordens* (outra vez no duplo sentido de *arquitetônicas* e *dos arquitetos*), que prescrevem a máscara de outra construção totalmente fictícia, mas que cobre de ‘harmonia’ a desarmonia instaurada à força pelo capital entre o pensar e o fazer, entre o canteiro e o desenho.

O estruturalmente inútil “torna os edifícios expressivos” — expressivos do quê? A forma não é senão a exteriorização do conteúdo e o conteúdo a interiorização da forma. O que a máscara fictícia pode expressar senão o que é de verdade? Só pode expressar engodo, fingimento, tapeação ou, no melhor dos casos, denegação. A dimensão falsificadora do desenho clássico (e isso vale para quase todo desenho de arquitetura sob o capital) torna-se explícita nos casos de voluntária ilusão de ótica, como a Scala Regia no Vaticano desenhada por Bernini,¹⁰⁹ a *loggia* da parede direita da capela Cornaro, também de Bernini,¹¹⁰ o coro de Santa Maria presso San Satiro, de Bramante,¹¹¹ ou os enquadramentos em falsa perspectiva das janelas do terceiro andar do Palazzo Barberini, de Maderno (ou talvez de Bernini).¹¹² Em todos esses casos — e há muitos outros —, a forma finge explicitamente ser o que não é, com o que diz a verdade sobre o classicismo arquitetônico.¹¹³ O estruturalmente inútil da falsa construção faz desaparecer o estruturalmente útil, a efetivação do saber-fazer operário degradado, mas clandestinamente indispensável. Em várias obras de Jacopo Sansovino (Palazzo Corner em Veneza) e de Michele Sanmicheli (Palazzo Grimani em Veneza e

108 ALBERTI, *On the art of building in ten books*, [1452] 1996, p. 3.

109 Cf. HIBBARD, *Bernini*, 1965, pp. 163–167.

110 Cf. AVERY, *Bernini: genius of the baroque*, 1997, p. ?.

111 Cf. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, [1987] 2012, p. 236.

112 Cf. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, 1958, p. 121.

113 O parentesco íntimo do desenho clássico com a ficção poderia ainda ser demonstrado pela enorme produção teatral dos arquitetos do Renascimento, mas isso requereria um longo exame que não cabe neste texto. Veja-se, por exemplo, o Teatro Olimpico em Vicenza, de Palladio (1580), e os projetos de cenário de Serlio, *Scena Comica e Scena Tragica (Il Primo libro d'Architettura*, 1545, pp. 67–69).

Palazzo Canossa em Verona), a regularidade das ordens nas fachadas esconde cortes nada regulares, com adaptações confusas entre elas e a realidade dos espaços interiores. A disfunção entre interior e exterior pode ser observada em inúmeros casos. Trata-se de mais uma oposição entre o mostrado e o construído, um desdobramento do corte entre o que pode ser visto e o que não pode. A vida íntima, como o canteiro, não tem serventia como fator de distinção social e de riqueza, razão primeira de ser dos palácios.

Nada disso impede que críticos e historiadores continuem discutindo as ordens como se fossem efetivamente estruturais, nem impede que outros reconheçam o oposto sem provocar abalos relevantes. Wittkower, por exemplo, elogia a suposta lógica estrutural da fachada da igreja Santa Susanna alle Terme di Diocleziano, de Carlo Maderno (1597–1603), e aponta falhas no “arranjo lógico” da igreja Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi, de Martino Longhi, o Jovem (1646–1650).¹¹⁴ Outros dizem: “Como se sabe, na arquitetura renascentista a ordem normalmente não forma um motivo autônomo, em si mesma, mas serve como um ‘ornamento’ (para usar a conhecida expressão albertiana, também aceita por Vignola) aplicado a uma dada estrutura de paredes”.¹¹⁵

A dualidade do clássico renascentista é particularmente conveniente à economia do capital. O que ele quer da construção, sobretudo da luxuosa, onde domina totalmente? A geração de volumosa massa de valor, que poderá voltar à construção para um novo ciclo, ir para outros setores da produção ou derramar-se no luxo. Ora, a manufatura da construção de edificações clássicas é ideal para isso (e suas formas modernas prolongam esse modelo), sempre com uma composição orgânica do capital bastante suculenta. Primeiro, trabalhadores numerosos com força de trabalho desvalorizada e dispendo de uma técnica construtiva tradicional erguem a parte ‘construção’ propriamente dita, a que resiste. Eles podem ser escravos: a hegemonia do capital redefine outras relações de produção. A técnica é a tradicional no local, qualquer uma, desde que se preste à subordinação formal, isto é, seja do conhecimento dos trabalhadores. O material, em condições habituais, custa pouco: tijolos, talvez pedras, entulho, terra, madeira, palha, alguns guindastes elementares e andaimes precários. A relação entre capital constante (materiais, ferramentas etc., a parte que não produz valor) e capital

114 WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, pp. 69, 187.

115 THOENES, *La regola delle cinque ordini del Vignola*, 1988, p. 274.

variável (salários, a parte que produz valor) é das melhores — para o capital, é óbvio. O enquadramento rígido garante um bom ritmo nas jornadas de trabalho, que se prolongam constantemente. Na segunda etapa, trabalhadores mais qualificados e artesãos de nível revestem o ‘construído’ com as ordens. Se trabalham com materiais mais caros (mármore, pedras especiais, mas é possível trapacear com *stucco* ou outro sucedâneo, o resultado visual para o leigo é quase o mesmo), gastam, entretanto, mais tempo para o ‘bom’ acabamento. Nessa etapa, a relação entre capital constante e variável é menos impressionante que na anterior, mas ainda é bastante vantajosa. (Sem contar que contribui para a técnica de dominação por humilhação: o ‘bom’ acabamento erradica com trabalho subordinado qualquer vestígio indesejado de trabalho insubordinado, com a vantagem suplementar de pôr um contra o outro.) Dois pacotes de mais-valor em vez de um só: o que mais pode desejar a avidez do capital?

Alastramento

O canteiro de obras, com Brunelleschi, assume a forma manufatureira de produção, como as empresas de seus patrões. Os meios de construção e os instrumentos de prescrição estão concentrados do lado do capital; do outro, a massa dos trabalhadores vende ‘livremente’ sua força de trabalho. Ela é formalmente subordinada durante o processo produtivo: aplica seu saber-fazer tradicional, único disponível, mas agora empobrecido, seguindo obrigatoriamente o projeto que a cala e dá a palavra a um ventríloquo que conta mentiras ao público. Logo esse modelo produtivo e seu corolário, o clássico e suas variantes, ganham o mundo inteiro: de imediato a Europa; depois as colônias espalhadas por todos os continentes. “Os valores clássicos da arquitetura gozam de uma estabilidade espantosa pelo menos até a aparição das vanguardas [no início do século XX]”.¹¹⁶

É possível se divertir buscando as supostas causas do seu sucesso mundial: a imigração dos sábios expulsos de Bizâncio, a tradução de textos latinos e gregos, a nascente erudição arqueológica, a impressão de inúmeros tratados de arquitetura etc. Todas são plausíveis num ou noutro contexto. Mas o único fenômeno contemporâneo de extensão e intensidade semelhante ao das ordens é a expansão do capital

116 GUIBERT, *Vérité, vérités: essai sur une valeur du projet*, 1986, p. 16.

— primeiro comercial, depois produtivo — desde o século XVI, em todas as direções do globo.¹¹⁷ Ordem clássica e capital se entendem: ambos fingem ser o que não são e são o que fingem não ser. Fingem ser indispensáveis e racionais em seus campos e não são mais que armas de dominação. A ordem clássica se põe como alegoria de ideia construtiva. (Alegoria: “objetos que servem [...] para representar outra coisa que aquilo que efetivamente são”.¹¹⁸) Mas ela é sobretudo arma para contornar e esconder o monopólio do saber construtivo pelos trabalhadores, figurando outro saber puramente retórico. “A reconhecida primazia da intenção sobre a execução e a hierarquia entre funcionários da construção intercalam entre a encomenda e a obra toda uma cascata de ‘ideias’”.¹¹⁹

A crítica literária estuda de que maneira um gênero (digamos, o romance realista nascido no século XVII) se espalha por diversos territórios e como, diante de situações históricas particulares (colônias, por exemplo), sofre distorções, permanecendo conforme ao seu cânone apenas nas metrópoles onde surgiu (no caso do romance realista, França e Inglaterra).¹²⁰ Trata-se de um caso de extensão por arborescência, com transformações nas ramificações que podem desembocar em contrastes acentuados com a fonte inicial. A arquitetura barroca colonial no Brasil, por exemplo, é ramificação do clássico — mas muito, muito bastarda. Porém, com todos os tropeços, o clássico invadiu inúmeras regiões como um maremoto (outra metáfora de Moretti), sempre seguindo o avanço do capitalismo e os episódios da acumulação generalizada. Numa palavra, o clássico é a expressão e uma das molas da primeira fase do capital produtivo na construção.

A internacionalização fácil e rápida do clássico decorre, em parte, de sua dualidade ‘harmônica’: construção tradicional de um lado, ordem decorativa de outro. Os dois polos podem variar dentro de certos limites: canteiro de obras de escravos ou de homens formalmente livres, clássico estrito ou barroco etc. Algumas igrejas brasileiras são feitas de taipa e, no lugar de acanto, às vezes surgem abacaxis. Em regiões afastadas, há casos de inversão dos moldes; as gravuras em madeira do

117 Cf. MELLO, *Marx e a globalização*, 1999, pp. 51–81.

118 PILES, *Cours de peinture par principes*, 1708, p. 55; cf. TEYSSÈDRE, *L'art au siècle de Louis XIV*, 1967, p. 280.

119 TEYSSÈDRE, *L'art au siècle de Louis XIV*, 1967, p. 92.

120 Cf. MORETTI, *Conjecturas sobre a literatura mundial*, [2000] 2001; SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, 1977.

modelo metropolitano são de leitura por vezes difícil. Evidentemente, as adaptações são frequentes, mas a dualidade do cenário clássico sobre uma construção submetida, da elegância da ordem cobrindo o recuo técnico, é uma constante estrutural, aplicada em toda latitude do mundo atingido pelo capital. *O clássico funciona como universal com múltiplas particularizações: ostensão do subordinador, ocultação do subordinado.*

Cada vez que o clássico é importado, a dualidade se reproduz. Os processos construtivos tradicionais assumem, artificialmente, as formas do novo estilo.

[...] quando os arquitetos começam a se inspirar nos monumentos clássicos, não adotam também a técnica construtiva tão amplamente como se poderia esperar. Assim, quanto mais longe de Roma, mais frequentemente as formas antigas são realizadas com procedimentos pré-renascentistas e, por exemplo, na França, o sistema trilitico das ordens se sobrepõe, como um desenho sem consequências construtivas, à alvenaria feita de pedra cortada, que continua a ser aparelhada segundo um sistema de concepção diferente.¹²¹

Fernando Marías observa que, na passagem do estilo gótico ao renascentista na Espanha, a “mudança formal não parece ter sido acompanhada por uma mudança de técnicas construtivas”.¹²² Havia ali “um conservadorismo de raiz medieval mais do que uma ruptura técnica radical em matéria construtiva”,¹²³ e “o classicismo quinhentista utilizava um material de uso completamente tradicional” na península espanhola, o tijolo de barro.¹²⁴ Marías nota ainda que a “tendência geral da arquitetura espanhola dos Quinhentos foi buscar o barateamento dos gastos de obra”.¹²⁵ Em resumo, houve mudança de vocabulário com recursos técnicos tradicionais para reduzir custos de produção. A mudança de vocabulário permitiu reduzir a área de autonomia produtiva sobrando entre os trabalhadores e permitiu sua divisão em equipes especializadas de pequena amplitude; duas precondições, além da generalização do trabalho assalariado, para a instauração da manufatura.

121 PAGLIARA, Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche, 1991, p. 51. Sobre a França, Pagliara se apoia em: PÉROUSE DE MONTCLOS, L'architecture à la française, 1982.

122 MARIAS, Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI, 1991, p. 71.

123 Ibidem, p. 73.

124 Ibidem, p. 79.

125 Ibidem, p. 74.

Apesar das especificidades regionais, a tecnologia, se examinada em termos genéricos, apresenta poucas diferenças importantes com relação até mesmo à Grécia antiga.¹²⁶ Embora evidentemente não sejam idênticos, há grande semelhança entre a manufatura renascentista e o modo de produzir antigo. “Sob a autoridade do arquiteto trabalham técnicos, operários especializados, talhadores de pedras, carpinteiros ou metalúrgicos [...] empregados pelos templos dos quais recebiam salário, comida e roupas. [...] os trabalhadores, fossem eles homens livres ou escravos, eram reunidos por grupos, tendo um mestre de obras à sua cabeça [...]. Além do salário — e por vezes, como único salário — eles recebiam indenizações para comida e roupas”.¹²⁷ Subordinação a um arquiteto e à sua plástica, salário, divisão do trabalho, equipes orientadas por um chefe de canteiro — algumas das condições necessárias da manufatura já estão postas nos canteiros dos monumentos da Antiguidade urbana. Basta, no Renascimento, organizá-las em forma manufatureira, reformando as normas da divisão do trabalho e introduzindo progressivamente o desenho prescritivo.

Sem querer desmerecer outras explicações para o *re-nascimento* da arquitetura clássica e seu alastramento por todo o mundo por mais de cinco séculos, a minha me parece mais plausível. Ela reúne dois argumentos de peso. O primeiro é que essa arquitetura dispõe na Europa de um patrimônio importante de obras preservadas ou em ruínas; e, coisa rara, dispõe também de uma espécie de bíblia bastante obscura, cuja interpretação permite variantes e muita mistificação. O mais importante para o *re-nascimento* da arquitetura clássica é o fato de constituir uma alternativa ao gótico, já quase pronta e imediatamente disponível. Seu eventual conteúdo diagramático, metafórico ou simbólico, no primeiro tempo de seu retorno, não tem a menor importância, como ocorre em geral com as citações. Suas aplicações iniciais no século XV, aliás, são bastante infelizes. O segundo argumento é que a arquitetura clássica ‘renascida’ parece predisposta a se adaptar à forma capitalista da manufatura; coisa que na maior parte das outras explicações nem é considerada.

Como já dito, o conteúdo do clássico na arquitetura não é uma preocupação de seus teóricos. Sua hipotética raiz romana (posteriormente grega) não basta, de modo nenhum, quando se pretende justificá-lo nos confins da Ásia, da África ou das Américas. A arquitetura

126 Cf. MARTIN, *Manuel d'architecture grecque I: matériaux et techniques*, 1965.

127 Ibidem, p. 175.

colonial brasileira — barroca e neoclássica — faz parte da descendência multiforme da arquitetura do Renascimento em sua versão portuguesa. Suas longínquas raízes romanas e gregas foram e são lembradas somente em serões provincianos. Lá nos confins do sistema do capital, o clássico aparece como quer aparecer: uma das muitas ramificações simbólicas do poder metropolitano em concubinato com a pobre realidade local; o que não somente camufla seu papel econômico fundamental ‘em última instância’ (como diria Althusser). As produções de mansões, palácios coloniais e edificações de prestígio são excelentes ocasiões para acumulação ou investimento de capital.¹²⁸ Não que o clássico baste para garantir a subordinação manufatureira do trabalho no canteiro. Muitas outras violências, intrínsecas às relações de produção e simbólicas, são necessárias.

O desenho colabora a seu modo para instaurar a subordinação e garantir sua continuidade. É evidente, entretanto, que aparecem simultaneamente *interpretantes* (no sentido de Peirce, isto é, chaves de leitura) capazes de encobrir e afastar o mais possível a interpretação que proponho. Também é evidente que, uma vez aparecidos, esses interpretantes podem transformar-se em causa ideológica eficiente para empreendimentos impregnados de intenções simbólicas variadas, que multiplicam sua potência inicial. Sua exuberante proliferação, entretanto, reconduz ao mesmo argumento. *Somente o alastramento espacial e temporal do capital em suas diversas formas coincide com o alastramento espacial e temporal do sistema clássico em arquitetura.* Suas variantes — Renascimento, maneirismo, barroco, rococó, neoclássico, mutações coloniais etc. — são espécies de um mesmo gênero, que chamo globalmente de *clássico*. Os eventuais discursos sobre tais variantes remetem à herança greco-romana de modo puramente mecânico, em geral sem considerar sua reelaboração pelo Renascimento. Em cada canto de seu imenso território, o ‘estilo clássico’ adapta sua dimensão simbólica a interesses locais mais ou menos compatíveis com sua versão metropolitana, ela mesma aberta a variações sem fim em torno de vagas alusões a riqueza, respeitabilidade e origens superiores.¹²⁹ O clássico renascido carrega consigo enorme bagagem histórica, heteróclita, desigual e desarticulada.

128 Cf. FERRO, *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, pp. 61–101, A produção da casa no Brasil [1969].

129 Cf. BUISSON, *Trump veut privilégier le néoclassicisme pour les bâtiments public*, 2020, p. 3.

Trabalho e artes

Sem ter consciência da imensa reestruturação das relações de produção (as forças produtivas permanecem relativamente imóveis), o ‘espírito objetivo’ trama anonimamente, sem nenhum autor, o esboço de uma nova coluna vertebral para a sociedade emergente, que ainda é a nossa. Os diferentes *trabalhos*, em patamares diversos de qualificação no edifício social e sem ainda um nome comum, começam a ser condensados inconscientemente, a convergir na imaginação social, sem que seu conceito abstrato já possa ser elaborado. Uma gama heteróclita de atividades materiais liga extremos aparentemente desvinculados, desde os subterrâneos da violência manufatureira, onde por vezes escravos se ajuntam aos trabalhadores de menor salário (nas grandes obras de defesa ou circulação),¹³⁰ até as alturas da arte, onde a *sprezzatura* tenta esconder a vergonha aristocrática de fazer alguma coisa com as mãos. Num texto sobre Pico della Mirandola, Pater observa:

Faltavam-lhes [aos eruditos do século XV] os rudimentos básicos do senso histórico [...]. Eles não faziam ideia do desenvolvimento, das diferenças de época, do processo pelo qual nossa raça [sic] foi ‘educada’. [...] Para eles, as religiões [ou culturas] do mundo poderiam ser reconciliadas, não como etapas sucessivas de um desenvolvimento regular do senso religioso, mas subsistindo umas ao lado das outras [...]. Postas lado a lado, as meras superfícies não podiam jamais se unir numa harmonia de propósitos. Por isso, era preciso ir além da superfície e trazer à tona o suposto segundo significado, ou algum ainda mais remoto [...].¹³¹

A carência de senso histórico explica, creio, as inúmeras correntes anagógicas que suturam o pensamento da época. Tais correntes vinculam por algum canal interior o que está separado na superfície, mas o fazem num nível ainda essencialmente alegórico. Pico della Mirandola, como antes Marsilio Ficino, é vezeiro desse costume. Seria um tema

130 “[...] a tendência da classe capitalista durante os primeiros três séculos de sua existência era impor a escravidão e outras formas de trabalho forçado como relação de trabalho dominante, uma tendência que só foi limitada pela resistência dos trabalhadores e pelo perigo de esgotamento da força de trabalho. [...] na Europa do século XV, a escravidão, nunca completamente abolida, se viu revitalizada” (FEDERICI, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, [2004] 2017, pp. 121–122).

131 PATER, *O Renascimento*, [1873] 2014, p. 57;* *The Renaissance*, [1873] 1919, pp. 34–35.

excelente para a pesquisa histórica visitar essa trama alegórica e revelar o fio de Ariadne do ainda não formulável conceito de *trabalho*, que muitas vezes as alinha. Mas uma coisa é certa: Michelangelo, Leonardo e Ticiano põem, sob a forma do *non finito* e desde os primeiros anos do século XVI, o trabalho (livre) como arte. Antecipam, sem formular nem saber, temas do século XIX. Eles — e outros artistas do Renascimento — restauram a unidade das *artes*, quando querem, pelo contrário, separar as artes plásticas das mecânicas. Mais uma esperteza da história: os três esquecem que separar pressupõe união anterior e fundamento comum. Não é possível que Michelangelo tenha comandado a construção da Sacristia Nova de San Lorenzo sem perceber a correlação íntima entre o próprio trabalho como escultor e o trabalho dos outros *scarpellini*, a seu serviço; sem perceber que a única diferença entre eles é a que separa ‘liberdade’ e subordinação no campo do mesmo ofício. *A tese implícita no cruzamento do non finito com a separação desejada entre as artes plásticas e as outras artes mecânicas afirma (sem enunciar) sua continuidade e parentesco.* O parentesco é assinalado pelo *non finito*, a marca explícita de trabalho físico que aponta — antes de sua semantização lhe atribuir outras significações — que o artista trabalha como os trabalhadores não podem trabalhar, ou seja, de modo não subordinado.

Ora, esse passo tem outra consequência então despercebida. A extraordinária exuberância das artes plásticas no Renascimento é um hino à emergência da categoria fundamental do novo ciclo histórico, saudada mesmo antes de ser enunciada: *o trabalho*. Sua ostentação radical pelo gesto produtivo não denegado altera as referências centrais e a estrutura do ‘espírito objetivo’. Entretanto, mais três séculos serão necessários para que, pouco a pouco, elas se configurem claramente e tomem seu lugar no ‘admirável mundo novo’. As transformações do mundo prático correm bem na frente do mundo das ideias, mas antes são anunciadas por vagos pressentimentos. Assim, a recepção desnordeada do *non finito* nas obras de Michelangelo, Leonardo e Ticiano pela elite indica certo mal-estar diante da súbita aparição da matéria na obra de arte. Tal hesitação será logo substituída por uma calorosa adesão, quando o *non finito* assume a forma aristocrática da *spezzatura*, do elegante desprezo. Mas ninguém se dá conta de que, no mesmo momento, a gigantesca maioria dos outros trabalhos inicia sua descida aos infernos, nem muito menos da relação íntima entre essas duas ocorrências. A separação entre trabalho ‘livre’ e subordinado, entretanto, mesmo permanecendo no lusco-fusco do pré-consciente, terá papel

importantíssimo na ideologia emergente do trabalho. Não o trabalho em si será a marca da danação, mas a exclusão do campo do trabalho ‘livre’, reservado a privilegiados doravante chamados *artistas*, apelação até então comum a todos os artesãos. Como os artistas privilegiados são elevados à categoria de gênios eleitos por Deus ou pela natureza, os excluídos não podem reclamar de sua subordinação. Pelo contrário, devem agradecer aos bondosos empresários que generosamente fornecem empregos condizentes com sua insuficiência. O trabalho ‘livre’ se transforma antipaticamente (sem empatia com seu outro) num desafiado acompanhamento da perversão da ‘liberdade’ da arte em privilégio. A arte somente voltará a se juntar fraternalmente com o trabalho social nos fins do século XIX e, sobretudo, no começo do século passado, com as colagens de Braque e Picasso, entre 1912 e 1914. Todos sabemos que a fraternidade não vingou e que os empresários continuam generosos.

No já citado texto sobre Pico della Mirandola, Pater observa que o século XV “foi um período apaixonado, tão ardente e firme em sua busca artística que tudo o que se referisse à arte recebia dele a consagração de um objeto religioso”.¹³² Se retirarmos toda a ganga mística da frase, a pusermos de pés no chão e lembrarmos que as artes plásticas, apesar do empenho de alguns mecenas, humanistas e outros intelectuais, ainda tinha o cheiro da cozinha onde comiam os artesãos dos diversos ofícios, ela pode encobrir um sentido quase oposto ao intencionado por Pater. A surpreendente aura que a arte começa a adquirir a partir da intervenção do abade Suger na basílica Saint-Denis, na periferia de Paris, atinge seu auge no século XV. Pedras preciosas, matérias raras, tecidos refinados, ouro e prata passam a constituir os materiais fundamentais dos objetos de arte e das artes plásticas. Mas, pouco a pouco, o luxo dos materiais é substituído pela qualidade da execução. O endeusamento da arte cresce. O amor pela encarnação da riqueza nos materiais evolui em amor pela fonte da riqueza, o trabalho. Do resultado (o valor de troca), a estima volta à sua origem. No início do século XVI, o deslocamento atinge seu alvo. Para ilustrar o trajeto, basta comparar a Sacristia Velha de Brunelleschi, mostruário de materiais de luxo, com a Sacristia Nova de Michelangelo, mostruário da variedade de trabalhos, ambas na basílica San Lorenzo, em Florença. Ora, Michelangelo é o papa do *non finito*, do não acabado. Mesmo na *Pietà* da basílica de São Pedro no Vaticano, sua obra mais ‘lisa’ e terminada, grava a palavra *faciebat*

132 Ibidem, p. 53.

no peito da Virgem para indicar que ainda a estava *fazendo*. Traço de modéstia, como quer Plínio (o artista poderia ter corrigido eventuais erros se não tivesse sido interrompido pelo destino), ou de fraude e orgulho, na interpretação de Petrarca (o artista sugere ter capacidade de perfeição infinita).¹³³ Mas, atrás das divergências hermenêuticas, sobra o fato concreto, a coisa mesma. Aparece a feitura da fatura do *non finito*. Aparece — ou é lembrado — o que somente aparece quando já se foi: o trabalho vivo sob a mortalha de seu vestígio.

Por que, nesse momento da história, endeusar o trabalho vivo? Porque, inconsciente mas seguramente, a sociedade do capital produtivo emergente começa a atinar que, por baixo da miséria e da lama de suas manufaturas, ressuma do veio do trabalho vivo o maná tão desejado: o valor (de troca). O milagre leigo do sistema em gestação é esse: o trabalho vivo, única mercadoria que produz mais valor do que custa. As artes plásticas, na virada entre o século XV e o XVI, põem clara e enfaticamente o trabalho vivo como seu fundamento; o mesmo trabalho que gera a riqueza social dos novos tempos.¹³⁴ A “ardente e firme busca artística” notada por Walter Pater pode ser considerada como forma sublimada de dar conta da infância do novo deus, o capital, e de seu fundamento, o valor.

Mas, na produção social, o trabalho se transforma em tortura. Por isso a liberdade da arte adoece, torna-se liberdade entre aspas, liberdade como privilégio. Essa articulação oculta, precisamente por permanecer oculta (denegada), ocupa o centro da nova ideologia hegemônica. Ela irradia por todos os seus cantos a contradição entre as duas vertentes do trabalho vivo. Eis o *big-bang* dos novos tempos, inclusive da arquitetura.

Luta de classes

O gótico tardio preparou o caminho afastando o desenho do canteiro de obras, em sentido literal e figurado, e dividindo trabalhadores entre os encarregados da máscara (que fazem o desenho *aparecer* na obra produzida a partir dele) e os outros. Com ele, o desenho participante do canteiro passa a desenho alimentado por si mesmo, por sua dinâmica interior e, quase no mesmo impulso, pela introjeção do formalismo

133 BAXANDALL, *Giotto and the orators*, 1971, pp. 64–65.

134 Cf. FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2015.

escolástico. Porém, os entrelaçamentos traçados com o pequeno compasso são metonímias ainda bastante próximas dos traçados pelo grande compasso. Elas tornam mais complexas as operações construtivas, conduzem a abusos perigosos sob o ponto de vista técnico e ao aumento da massa de sobretrabalho, mas não cortam completamente a continuidade com a plástica decorrente do canteiro tradicional, exceto (e isso importa) quanto à possibilidade de decisão autônoma. O desenho separado passa da *diferença* com relação ao desenho integrado no canteiro à *oposição* contra a antiga prioridade do canteiro. A distensão da separação chega a extremos: “Vasari considerou seu trabalho [de Alberti] como arquiteto altamente superestimado, na medida em que ele nunca havia realizado ele mesmo os projetos que iniciara. Daí sua declaração: ‘Não surpreende que o célebre Leon Battista seja mais conhecido por seus escritos que por suas obras’”.¹³⁵ Já abordei tudo isso.

Com o clássico, dá-se o salto, o corte (prolongado no tempo). Mudam os hábitos, os usos, o horizonte, as formas e seu vocabulário. O estilo ‘germânico’, dos *goths* bárbaros, é decretado abominável. As tradições artesanais compartilhadas que garantiam autonomia aos operários são destruídas, e passa-se da gratidão melosa dispensada aos construtores de catedrais à difamação sistemática dos ‘marginais incompetentes’ cujos salários caem pela metade entre o começo do século XV e meados do XVI. Do outro lado, o projetista busca favores, privilégios e isenções que o afastam mais ainda da legalidade corporativa: a meta é tornar-se profissional liberal; “o principal objetivo dos artistas em sua reivindicação para serem vistos como liberais era dissociar-se dos artesãos”.¹³⁶ Brunelleschi foi preso por não se ter inscrito na corporação dos pedreiros, mas ganhou o apreço da elite. Mais tarde, o Papa Paulo III teve que editar uma breve (um escrito pontifício de decisão particular) para liberar Michelangelo da obrigação de se inscrever na corporação dos talhadores de pedra (Quatro Coroados), aproveitando para proclamar “a eminente dignidade da escultura à diferença do ofício ‘mecânico’ dos *scarpellini* e *marmorai*”.¹³⁷

As relações entre o mundo da construção e as corporações urbanas sempre foram problemáticas, sobretudo em grandes canteiros, em parte por causa dos deslocamentos frequentes dos trabalhadores. Os

135 BÄTSCHMANN, Introduction, in: ALBERTI, *La statue*, 2011, p. 12.

136 BLUNT, *Teoria artística na Itália, 1450-1600*, [1940] 2001, p. 71.

137 COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, 1973, p. 139.

franco-maçons (fundadores das várias famílias maçônicas, *compagnons* na maioria) opõem-se de frente à disciplina corporativista. Aliás, o projetista afastado do canteiro não é mais formado segundo as regras do ofício. Exercer a função de arquiteto torna-se uma honraria, geralmente atribuída a quem se destaca no exercício de outra atividade plástica. Ele passa a vir do campo da pintura, da escultura, da ourivesaria etc. O holandês Jan van Santen (1550–1621), ebanista de formação, torna-se arquiteto do Papa Paulo V; Carlo Maderno (1556–1629) passa de empreiteiro a arquiteto.¹³⁸ A arquitetura muda-se para a linhagem das *arti di disegno* (denominação surgida em meados do século XVI) e abandona a do canteiro. Michelangelo, nos últimos anos de sua vida, já rico, dedica-se quase exclusivamente à arquitetura, apesar de não ter formação nenhuma no ofício. Trabalha de graça, pois trata-se de honraria e devoção (o que não o impede de aceitar presentes).¹³⁹ Ganha a simpatia e merecida gratidão dos grandes pela boa gestão da subordinação formal, que permite que faça arquitetura sem saber nada de construção, como demonstrou a recente restauração da capela Medici.¹⁴⁰ Nas artes plásticas do Renascimento, aparecem tendências semelhantes.

[Há] separação crescente entre projeto e execução no século XVI [...]. Os mestres vitralistas, os gravadores em madeira ou os ourives especializados trabalham cada vez mais a partir de modelos criados por outros [...]. A atividade do artista-inventor foi assim elevada ao nível de arte liberal. [...] Um episódio da vida de [...] Gotthard Ringgli ilustra que a separação entre projeto e execução, artes liberais e artesanato, era ainda problemática por volta de 1600. À acusação de falta de inscrição numa corporação que lhe foi dirigida, Ringgli respondeu que [...] os desenhos e o projeto [eram] artes liberais. [...] foi decidido que se Ringgli aceitasse trabalhos de pintura [de casas, venezianas ou quadros], tinha obrigação de se inscrever numa corporação. Ao contrário, se executasse apenas desenhos e projetos, poderia trabalhar livremente.¹⁴¹

138 Cf. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600-1750*.

139 Cf. Carta de Santo Inácio de Loyola a Diego Hurtado de Mendoza, de 21 de junho de 1554.

140 Cf. DAL POGGETTO, *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, 1976; WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, 1994.

141 MENSGER, *Le dessin dans l'Allemagne de la Renaissance*, 2015, p. 162. Sobre a divisão do trabalho no caso de gravuras, cf. FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2015.

Em contraposição, embaixo, na baixa continuamente rebaixada, a produção ainda conta com os mesmos braços, em crescente dependência do capital monopolizador dos meios de produção, mas indispensáveis pois são os únicos que carregam a herança do saber construtivo degradado. Reagem como podem, isto é, de modo enviesado. Apegam-se a organizações de *compagnonnage*, mistura de associação de assistência, formação, defesa e reconforto simbólico. Não há mais lugar para eles nas problemáticas corporações da construção, corroídas pelo avanço das manufaturas e degradadas pela prevaricação dos mestres. Pressionados por duas manifestações complementares do avanço da agressão do capital — por baixo, o exército de reserva dos sem formação expulsos do mundo rural pela violência da acumulação primitiva permanente e, por cima, o sistema produtivo manufatureiro ancorado na tirania do mais-valor absoluto —, refugiam-se pateticamente no mesmo apelo ao passado que os arquitetos, mas por razões inversas. Uns fantasmam a partir de Roma, no ataque, outros fantasmam a partir do templo de Salomão, na defesa. Embaixo ou em cima, a luta de classes veste roupa arcaica, uma espécie de ‘distanciação’ para tentar responder a uma realidade que nem uns, nem outros têm meios para entender. Entretanto, sob a roupa arcaica, formam-se dois exércitos antagônicos que combaterão numa luta desigual e sem tréguas até o século XIX. Um deles é o *compagnonnage*, perseguido com violência variável, mas ininterrupta pelo poder político, pelo capital e pela elite decadente dos restos das corporações, obrigado a recorrer a formas clandestinas de atuação. O outro é a academia e suas variantes que, sob o manto protetor do poder e do capital, elaboram seus lamentáveis tratados fornecedores de argumentos ‘nobres’ ou odientos para alimentar a opressão dos mestres-pedreiros ou mestres-carpinteiros e seu staff sobre os trabalhadores. Mesmo assim, nos séculos XVII e XVIII, o *compagnonnage* controla o mercado de trabalho na França.

A afirmação prematura de uma luta de classes permanente deve ser trazida de volta à escala do tempo; mas é verdade que, em quase todos os lugares em que os *compagnons* estivessem no comando, dominavam o mercado de trabalho nas profissões artesanais e, às vezes com dureza, às vezes com moderação, suas falanges coesas impunham sua vontade. Nas décadas antes da Revolução, chegaram ao auge de seu destino.¹⁴²

142 COORNAERT, *Les compagnons en France du Moyen Age à nos jours*, 1966, p. 50.

Sem dúvida, essa foi uma das causas do ‘progresso’ encarnado pela revolução industrial e pela *Aufklärung*, dita democrática e libertadora. Em nome das luzes da Razão (com maiúscula), a Lei de Le Chapelier (1791) proibiu coalizões para que os trabalhadores tivessem a liberdade de vender individualmente sua força de trabalho. Que isso significasse vender sua autonomia, contrariando o fundamento ético da mesma *Aufklärung*, não importava. A coerência que se dane. “Essa liberdade vai permitir um grande progresso da economia burguesa em toda a Europa Ocidental. Teve, porém, consequências imprevistas no domínio social, porquanto a nova lei proibia qualquer espécie de organização dos operários. Estes, desde então isolados como o tinham estado os camponeses, passaram a ficar sem defesa perante as exigências do patronato”.¹⁴³

A oposição entre desenho e canteiro, acompanhando a evolução do espírito objetivo, passa então à contradição na qual se abisma sua unidade originária à espera (hoje desesperançosa) de futura *Aufhebung*.

Esquizofrenia

Uma característica da subordinação formal do trabalho típica da manufatura é a exigência de reinstauração permanente. Nenhuma exteriorização do processo produtivo leva à ‘naturalização’ da subordinação, sua aparente inscrição objetiva na *force des choses*, no maquinário, por exemplo. A subordinação formal nunca está definitivamente assegurada. A pressão pelo sobretabalho e tudo o que a acompanha devem ser exercidos sem descanso, continuamente retomados. O operário formalmente subordinado deve se comportar como Janus: por um lado, preservar o saber e saber-fazer adquiridos no universo da cooperação simples e de sua ampla autodeterminação; por outro, abdicar de sua autodeterminação, pois vende sua força de trabalho ao patrão. Deve encarnar a esquizofrenia objetiva de sua situação. O desenho das ordens colabora nessa divisão. Ele solapa qualquer sombra de respeito com relação ao *habitus* dos que devem fornecer sobretabalho. Esse *habitus* não apenas é mascarado pelo revestimento clássico, mas progressivamente desqualificado pelo descuido quase obrigatório na realização do que não aparece. Mesmo quando o material estrutural não está escondido, ele aparece traindo a própria ‘verdade’.

143 JACCARD, *História social do trabalho das origens até aos nossos dias*, [1960] 1974, p. 230.

É o que ocorre por vezes onde pedras de qualidade são escassas, como nas regiões de Veneza e Toulouse ou na Inglaterra. Nesses casos a pedra é substituída, geralmente por tijolos de barro, mas a tradicional alvenaria de tijolos sofre alterações que destoam da prática correta de uso desse material, como balanços, entalhes e recortes. Todos os componentes do desenho das ordens — molduras, cornijas, perfis múltiplos, côncavos, convexos ou retilíneos, guirlandas ou escudos — são cavados na obra, o que exige terra mais tenra e frágil, imprópria no que diz respeito à resistência construtiva.

O mestre-pedreiro, responsável pelo projeto, fornece um ‘*plan et portrait*’ [planta e elevação] em ‘*petit pied*’ [pequena escala] e fica responsável por todos os elementos de pedra, que podem ser bem limitados (algumas das portas e janelas, o brasão de armas, a lareira na sala principal). Ele se reserva o direito de executá-los com a própria equipe. Aos pedreiros responsáveis pelas partes estruturais em tijolos cabe toda a talha dos conjuntos de molduras, graças aos tijolos *de marteau* e *rouges*, mais tenros e adequados ao trabalho do buril. Trata-se de uma distinção de tarefas que afeta todos os grandes canteiros e que levou as pequenas empresas a limitarem-se ao trabalho estrutural e às formas elementares da decoração.

A habilidade dos pedreiros para tirar do tijolo os perfis mais sofisticados e assim competir com a pedra ainda surpreendia observadores dos séculos XVIII e XIX, tais como Garipuy (1774), que, no entanto, reprovava essa prática por enfraquecer os tijolos e recomendava, para obras públicas, o procedimento de moldagem dos elementos destinados à decoração.¹⁴⁴

O portal monumental da residência de Pierre Comère em Toulouse, construído em 1616, um dos exemplos citados pelo autor da passagem acima, evidencia o absurdo conflito entre, por um lado, as especificidades e possibilidades dos materiais reais e, por outro, as formas — desenhadas numa *hyle* abstrata, sem referência a nenhum material existente — que são obrigados a assumir. Mas há muitos outros exemplos de realização de formas clássicas em materiais impróprios.¹⁴⁵ Mesmo quando

144 TOLLON, *L’emploi de la brique: l’originalité toulousaine*, 1991, p. 95. Nota de edição: *Tuiles de marteau* e *tuiles rouges* são tipos de tijolos usados em Toulouse.

145 Cf. FERRO, *Le palimpseste du Palais Thiene*, 1980; *La fonction modélisante du dessin à la Renaissance*, 1987; versão em português em *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, pp. 346–356. Vale citar também o edifício Tiradentes, de Ramos de Azevedo, em São Paulo, reformado brilhantemente por Paulo Mendes da Rocha.

o tijolo é deixado voluntariamente à vista, sua adaptação laboriosa ao desenho clássico, assim como a da pedra, revela como esse desenho é pensado independentemente de qualquer concreção efetiva.

A desmoralização e o desânimo provocados pelo conflito, em cada trabalhador, entre a própria competência e a obrigação de realizar uma performance contrária às recomendações dessa competência — seja no emprego da pedra ou do barro — facilitam a subordinação, como bem sabe a atual organização ‘científica’ do trabalho, que há tempos dispensa as efusões humanitárias que Taylor ainda requeria para amantar suas teses. Mas desmoralização e desânimo têm vida curta, pois todo dia o mesmo saber é novamente convocado pela estrutura manufatureira e — consequência na contramão — a subordinação formal tem que ser novamente instaurada. Do lado do desenho, a ‘crença’ nas ordens custa a ter confiança em si mesma: inesgotavelmente a academia debate para encontrar a norma inencontrável, fiável e universal, que possa atestar a seriedade do conhecimento dos arquitetos, enquanto a hemorragia dos tratados acumula variantes em torno do cânone inexistente. São duas gangorras à procura de alguma estabilidade: obsessão para dar base à crença hipostasiada versus desesperança do retorno do que se foi; Sísifo contra Prometeu acorrentado. Enquanto isso, o capital engorda.

A obsessão para acordar as ordens tem razões estruturais. Já mencionei a tragédia imensa da acumulação primitiva, um dos momentos mais sombrios da história cujos maiores sintomas são as guerras camponesas do início do século XVI e a crise multidimensional que as repercutem muito além do século. A imagem gloriosa e conquistadora do Renascimento é profundamente ideológica. Ela convém sobretudo ao grande vitorioso da reviravolta profunda que solapa o período entre o século XV e o primeiro terço do século XIX: a montagem do capital produtivo.

É indiscutível que os escritores do século XV escreveram até à exaustão sobre a sua revolta contra uma situação de barbárie, em favor de um renascimento da *humanitas*. [...] A ideia de um mundo interior que cai no abismo apresenta-se em todo lado, e em todo lado aparecem elementos que a confirmam. Uma visão do mundo que já parecia cristalizada desfazia-se irremediavelmente. [...]

[...] exatamente por ser uma restauração e uma redescoberta da Antiguidade [...] opera-se aquele distanciamento consciente de que tanto se orgu-

lhavam os humanistas: o distanciamento do crítico, que não vai à escola dos clássicos para se confundir com eles, mas para se definir em relação a eles. [...] O mito renascentista da Antiguidade, precisamente no ato da definição das suas características, assinala a morte desta. Por isso, não há ruptura entre a Antiguidade e a Idade Média, ou, se há, é bastante menor do que a que existe entre a Idade Média e o Renascimento [...].¹⁴⁶

Boa parte da crítica vê o recurso ao clássico como simples volta ao antigo — como aliás alguns dos participantes desse *re-nascimento*. As razões do retorno lhes parecem óbvias e evidentes. Essa volta, entretanto, é bastante relativa.

Nem Vitruvius, porém, nem os monumentos antigos são intangíveis: o antigo não é copiado, mas transformado e adaptado às proporções vitruvianas.

O que mais importa de fato é a criação de um novo sistema, que tenha sua lógica interna própria, mais que a imitação de modelos ou o respeito de preceitos.¹⁴⁷

Muitos esquecem que esse retorno é bem anterior ao próprio Renascimento: “o humanismo não supôs um renascimento do mundo antigo, porque este já estava vivo e presente pelo menos desde o século XII”.¹⁴⁸ Esquecem também que o classicismo e suas variantes continuam centrais até o fim do século XIX.

Em resumo, o impulso que o classicismo recebe a partir do século XVI provém de sua adequação total às contradições inerentes ao estágio formal da subordinação do trabalho na construção. Não há como justificar o recurso intensivo ao clássico por cinco séculos, nos quais a história curta vive momentos extremamente diversos em diferentes regiões da Terra, sem que alguma conveniência estrutural, correspondente a alguma categoria duradoura da história longa, imponha esse recurso.

146 GARIN, *Idade Média e Renascimento*, [1954] 1989, pp. 92, 95.

147 PAGLIARA, Antonio da Sangallo il Giovane e gli ordini, 1992, pp. 143, 149.

148 GARIN, *Idade Média e Renascimento*, [1954] 1989, p. 92.

Esquema de manufatura

[...] *perché ivi le figure sono aperta e manifestamente figure* [...]

Giordano Bruno¹⁴⁹

O termo *manufatura* encobre três acepções distintas. Pode designar (1) a manufatura capitalista, tal como descrita por Marx n' *O capital*, em que predomina a subordinação formal e jamais há coerência entre forma e construção; (2) a manufatura autogestionária, que poderia constituir uma alternativa de transição e que, por isso, também chamo de manufatura *emancipatória* ou *racional*; e (3) um esquema metonímico. Como *esquema*, a manufatura alimenta e constitui o desenho clássico. É o caso do módulo elementar sustentado/sustentador. O esquema encena na forma o processo da manufatura: determinada etapa produtiva pressupõe etapas anteriores e servirá de condição para etapas posteriores. Por isso, o esquema é metonímia, metáfora ou sinédoque.

No começo, o desenho separado cuida do que mais salta à vista: fachadas e cortes, detalhes próximos do observador. Somente mais tarde desce a plantas e outros pormenores construtivos. Sempre, entretanto, inverte os costumes das corporações, deixa de lado a indicação do caminho produtivo e prescreve o que antes não era prescrito: a aparência exterior do que há que fazer. Essa inversão estabelece a diferença plástica entre, por um lado, românico e primeiro gótico e, por outro, gótico tardio e clássico. O deslocamento da hegemonia da oralidade no canteiro em favor do domínio do desenho acompanha o descuido com o procedimento produtivo, de qualquer modo encoberto pela imposição da máscara, do esquema. A produção concreta é forçada a abandonar o que seria sua manifestação natural e espontânea, e a adotar uma meta incoerente com os diversos saberes e competências que a compõem. O desenho deixa de ser instrumento da produção e troca de lado: de imerso, passa a exterior à produção e, por isso mesmo, pode ser incorporado como mais um instrumento do capital, encarregado precisamente de substituir a autodeterminação produtiva eliminada do canteiro. De parcelado, intermitente e envolvido no interior do processo produtivo, o desenho separado ganha status próprio como entidade à parte, unitária e, em princípio, digna de conceituação específica. Os tratadistas começam a deslocá-lo, a retirá-lo do universo das artes mecânicas e transferi-lo

149 BRUNO, *On the heroic frenzies / De gli eroici furori*, [1585] 2013, p. 10.

para o mundo etéreo das artes liberais. Nessa situação, é como esquema que a arquitetura pretende ascender às alturas de arte liberal.

A arquitetura daí para frente tende a se pensar como construção acrescida de *algo mais*. Esse *algo* deve, obrigatoriamente, distinguir-se da construção, mesmo se ela for correta. Caso contrário, o *algo mais* nem seria percebido ou se identificaria com a correção construtiva. A diferença deve aparecer ostensivamente. O desenho, portanto, deve acentuar a não identidade, diferenciar-se claramente de sua simples diferença inicial com relação ao canteiro, fazer desse diferencial ampliado sua nova missão. Sua forma passa a afirmar a ruptura com a simples diferença de seu outro, o canteiro. A primeira diferença é resultado imediato da cisão entre desenho e canteiro na qual o desenho assume sua constituição como desenho separado, desenho em-si. A segunda diferença começa quando o desenho procura outro *outro* que não seja o canteiro ao qual se dirige; o que significa adotar artificialmente outra genealogia. No 'primeiro tempo', ele adota a escolástica. Ele agora requer que o primeiro ausentamento (o distanciar-se do canteiro) seja completado pelo ausentamento desse primeiro ausentamento. Ele deve falar de outra coisa que não de sua partida do canteiro. Mas, para que o desenho ganhe a *aura* de que precisa para assegurar a ascensão do arquiteto, é necessário que o rastro (memória do ausentamento do canteiro, que revela sua origem primeira) seja preservado apesar do duplo ausentamento. A primeira diferença deve desaparecer e, entretanto, reaparecer na segunda diferença, o que não é nada fácil. O canteiro deve desaparecer ao reaparecer transformado.

Para apagar a primeira diferença com relação ao canteiro, cuja brutalidade inevitável não deve corromper sua dimensão aurática (a simples alteridade mostraria que, apesar da distância, o desenho tem pé na cozinha), para diferenciar-se, pois, dessa diferença inicial, o desenho poderia, em princípio, ser qualquer (forma de tipo zero). Poderia, por exemplo, copiar a figura humana; Michelangelo imaginou um edifício de alguns andares em forma de homem sentado, expelindo fumaça pelo nariz e sons de sino pela boca. Poderia fingir grutas, como a de Giulio Romano no Palazzo Te em Mântua, a que Antonio Fantuzzi propôs para o palácio de Fontainebleau ou as grutas do Palazzo Pitti, que abrigaram os escravos de Michelangelo.¹⁵⁰ Poderia imitar um sistema filosófico, como a escolástica, ou qualquer outra coisa. Mas, em todos

150 Cf. CHASTEL, *La crise de la Renaissance*, 1968.

esses casos, a aura decorrente do rastro não existiria. É preciso que a diferença da diferença permaneça no mundo da construção, mas não como retorno do que fora apagado. O rastro, no sentido de *trace*, não é vestígio. Não é questão de fazer referência ao canteiro de obras denegado. Ao contrário, é o ausentamento, o não-ser da construção real, atual, que deve ser acentuado.

Sobram então duas saídas nem reais, nem atuais: o ‘não mais’ ou o ‘não ainda’, o antigo ou a utopia, as duas tetas do desenho do tratado de Alberti e do *re-nascimento* em geral (palavra que reúne as duas, passado e futuro, passado como futuro). Mas serão saídas com uma condição. O arquiteto que está surgindo provém do hiato que introduz, graças à sua saída do canteiro, entre o desenho do objeto a construir e a lógica intrínseca do que seria um canteiro autogerido. O arquiteto cuida do *algo mais* a acrescentar à construção para que advenha a *arquitetura*, como arte liberal. No primeiro momento distingue-se, permitindo ao desenho alguma fantasia derivada de sua promoção a entidade relativamente autônoma. Aumenta a distância com a adoção do sistema ‘escolástico’, que cresce seu valor simbólico, mas introduz na construção uma esquematização que não é a sua: em vez da sucessão de momentos, a somatória de entidades semelhantes. Por fim, enterra literalmente o canteiro da construção efetiva sob a roupagem clássica. Mas não pode dar credibilidade total a essa roupagem sob pena de voltar a ser o que, com muito empenho, deixou de ser: o desenhista de uma construção potencialmente efetiva.

Sua intenção [dos pintores] não é a de nos fazer acreditar na realidade de suas imagens. Pelo contrário: na medida em que descobrimos que aquilo em que acreditávamos era só uma imagem, ou seja, quando não acreditamos mais naquilo, nos admiramos de que a pintura tenha conseguido produzir em nós um tal resultado. Mas isso exige evidentemente que, durante um curto espaço de tempo, tenhamos realmente acreditado que fosse verdade! [...] este jogo [...] acontece fora de todas as divisões impostas pela distinção entre o verdadeiro e o falso.¹⁵¹

O jogo entre crença e descrença, a suspensão da certeza sobre a realidade do que se apresenta a nós na pintura, serve à hesitação topológica do desenho na arquitetura. Ele se põe na obra, mas à maneira da

151 LICHTENSTEIN, *A cor eloquente*, 1994, p. 55.

pintura, da qual procede a maioria dos arquitetos: põe-se como ilusão, como não efetivo. De algum modo, o desenho faz ver que se descola da obra que o suporta, fazendo de conta que não se descola. Mostra que comanda a obra, mas uma obra que nunca está à sua altura. Por isso tem que ser desenho *de arquitetura*, mas de *outra* arquitetura, que não a real, apesar de sugerir que é. A sutileza desse descolamento é indispensável nas condições da subordinação somente formal da força de trabalho: assim o arquiteto demonstra comandar, sem avalizar o modo de produzir ainda sob a responsabilidade dos trabalhadores.

Acumulação primitiva contínua

Esquematizo esse emaranhado bastante escapadizo para avançar noutra direção. ‘O arquiteto e o desenho saem do canteiro’ — essa expressão é incorreta, como já dito. No primeiro momento da saída, não há nem arquiteto, nem desenho como os conhecemos hoje. O arquiteto abandona o trabalho material; o desenho, antes descontínuo e entrosado com a produção material, passa a constituir uma entidade isolada. Num movimento compensatório, procura sua autonomia no momento mesmo em que o canteiro perde a dele. Mas uma catástrofe social anterior determina por baixo o que parece começo na superfície. O desenho como pressuposto da futura unificação do canteiro não é um começo. Ele mesmo pressupõe a destruição anterior da capacidade de autodeterminação do canteiro da cooperação simples desenvolvida. O direito à autodeterminação foi retirado dos trabalhadores pela acumulação primitiva do capital que os expropriou dos meios de produção e os obrigou à venda de sua força de trabalho, única ‘riqueza’ que lhes restou.

O roubo dos bens da Igreja, a alienação fraudulenta dos domínios estatais, o furto da propriedade comunal, a transformação usurpatória, realizada com inescrupuloso terrorismo, da propriedade feudal e clânica em propriedade privada moderna, foram outros tantos métodos idílicos da acumulação primitiva. Tais métodos conquistaram o campo para a agricultura capitalista, incorporaram o solo ao capital e criaram para a indústria urbana a oferta necessária de um proletariado inteiramente livre.¹⁵²

152 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 804.

Todas as combinações, convênios, juramentos etc. pelos quais pedreiros e carpinteiros se vinculavam entre si, eram declarados nulos e sem valor. Desde o século XIV até 1825, ano da revogação das leis anticoalhão, considerava-se [na Inglaterra] crime grave toda coalhão de trabalhadores. A intermitente e sempre renovada expropriação e expulsão da população rural forneceu à indústria urbana [...] massas cada vez maiores de proletários, totalmente estranhos às relações corporativas.¹⁵³

O processo de acumulação primitiva do capital, a reunião das precondições para a instauração do capital produtivo, um conjunto de ações destrutivas e espoliadoras de grande agressividade das instituições medievais, num clima de extrema vulnerabilidade ética, religiosa, política e social, caracteriza um momento de ruptura violentíssima na história da sociedade ocidental. O capítulo sobre a acumulação primitiva é um dos mais sombrios d'*O capital*.

O que chamamos *Renascimento* é a adaptação do universo artístico e cultural a essa hecatombe. Representa o momento em que uma nova etapa da tragédia humana prepara suas armas com os restos da etapa precedente, dispostos numa nova estrutura. A reescrita dessa mudança por intelectuais mais ou menos comprometidos com ela recobre com fanfarras enganosas o inferno que ela prepara para a maioria absoluta da população: divisão e exploração sociais extremadas tornam-se o paradigma dos novos tempos. No miolo desse inferno e atingindo tudo ao seu redor, dá-se a revolução destruidora do mundo do trabalho. Do ponto de vista social, o Renascimento abre um período desastroso de rara intensidade. Começa e se mantém apoiado em sequências traumáticas raramente interrompidas. As consequências da desestruturção social atingem toda a sociedade — sofrimento constante para a maioria, má consciência para as elites. A nova ordem capitalista, sempre provisória e agitada por crises periódicas, incorpora como necessidade permanente a violência da acumulação primitiva: o começo faz-se princípio do sistema do capital.

O entendimento entre trabalhadores, pressuposto pela formação do trabalhador coletivo, facilmente assimilável às perseguidas coalhões ou visto como seu prenúncio, não poderia de modo nenhum ser aceito sem mais pelo capital. Provavelmente reforçaria tendências corporativistas tão condenadas quanto as coalhões. O trabalhador coletivo

153 Ibidem, pp. 810, 816.

autônomo não desaparece por insuficiência interna. Ele passa a ser combatido com todas as armas da calúnia, da intriga e do desprezo de classe. A irritação bombástica contra o gótico, por sua própria pretensão ansiosa, deixa ver sua origem combativa. O clássico, defendido como alternativa superior ao gótico, é a expressão da subordinação formal na construção de prestígio. E a subordinação formal é a manifestação mais crua, elementar, da violência perenizada da acumulação primitiva. Marx lembra sempre o caráter precário dessa subordinação. Ela não transforma suficientemente o saber e o saber-fazer que são indispensáveis à produção manufatureira, mas permanecem na posse dos trabalhadores. O ponto fraco da acumulação primitiva é esse: apropria-se do saber de modo apenas formal e jurídico, pela compra da força de trabalho. Somente com a possibilidade de subordinação *real*, isto é — simplificando um pouco —, com a industrialização, a apropriação se completa. Até lá, a violência implícita da acumulação primitiva continua necessária e deve ser constantemente renovada para que se mantenha a hegemonia do capital.

O desenho tem, portanto, um passado traumático e traumatizante, reativado constantemente pela prática da subordinação formal na manufatura. Não é um ponto de partida caído do céu. Nasce com a destruição da autonomia do canteiro do qual sai como escória dessa perda. Substituirá com seu enfezamento autista a autonomia produtiva autêntica que ajuda a castrar. *Sem a acumulação primitiva do capital, não existiria o desenho separado, encarregado de tomar o lugar da autonomia abolida por ele mesmo. A dignidade sóbria do desenho integrado como momento da produção é o oposto contraditório da indignidade do desenho escravizador a serviço do capital.* Sua futilidade acentua a imoralidade da coação exercida sobre o trabalho. O desenho somente readquirirá sua dignidade quando voltar a ser, de uma maneira qualquer, desenho imerso no retorno da autonomia produtiva. Não há alternativa. Enquanto pressuposição do objeto futuro, sua constituição oposta, contraditória com relação à autonomia produtiva, reduz o campo de seus possíveis a uma sombra do que é em si mesmo. Seu campo fica restrito a objetos que serão imagem de um todo independente de sua produção, um todo obtido pela denegação de seu ser de produto, produto com cara de não produzido. O objeto futuro do desenho sob a determinação do capital será quase obrigatoriamente (as exceções são raras) alguma variante do fetiche — o que existe sem ter origem — ou decorre de uma produção factícia.

Volta do denegado

Teeteto — Que outra definição daríamos à imagem, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro? [...]

Estrangeiro — Assim, pois, o que chamamos de semelhança é realmente um não-ser irreal?

Teeteto — Temo que em tal entrelaçamento é que o ser se enlace ao não-ser, de maneira a mais estranha.¹⁵⁴

Se a adoção do modelo clássico talvez não tenha outro fundamento senão a adesão de quem o adota para substituir o que destrói, uma retorção de estrutura obriga o desenho a retornar, de modo enviesado, ao campo do substituído. Arma-se um processo complexo de mediação no qual inúmeras passagens, apesar de indispensáveis, não deixam marcas evidentes no resultado. Na prática, tudo se passa como se esse resultado fosse espontâneo, natural, quase *i-mediato*, um simples *re-nascimento* com conotações ideológicas fáceis de entender e propagar. Mas, na verdade, trata-se de um emaranhado, no qual é difícil não perder o fio da meada, como o leitor paciente que chegou até aqui já deve ter notado.

Antes de prosseguir convém precisar alguns pontos. A adesão ao modelo clássico é adesão a uma crença, não a um conhecimento. As especulações de Marc-Antoine Laugier, como tantas outras do mesmo tipo, não podem ser consideradas conhecimento. Curiosamente, as crenças são mais duradouras que o conhecimento racional constantemente em evolução. Elas são imunes à razão e dependem da fé ou de uma forma qualquer de empatia. Por isso mesmo se prestam com facilidade a abduções, sobretudo a abduções formais ou esquemáticas, como se verá. O modelo clássico, um conjunto mais ou menos fechado de imagens articuladas por um código, impõe-se como um conjunto simbólico consistente, infiltrando-se no real com o peso de uma determinação objetiva.

As sequências cumulativas, seus detalhes recorrentes, seus espaçamentos e proporções constituem as regras das ordens, ou melhor, de suas variantes. Pode-se discutir alguns encadeamentos: se é necessário um ábaco sobre o equino, se são preferíveis gotas ou o tríglifo, se deve haver dentículos ou não. Pode-se variar bastante algumas proporções

154 PLATÃO, *Sofista*, 1991, pp. 158–159 [240a–240d].

e detalhes. Entretanto, se a divisão em cinco ordens tende a ser permanente, a principal constante é a sequência paradigmática de elementos retomada em todos os níveis da articulação clássica do desenho. A cada etapa, o elemento anteriormente sustentado torna-se, por sua vez, sustentador de um novo elemento sustentado. Esse é o esquema elementar das ordens: um encadeamento de interdependências sucessivas. A aparência estática remete a um fundamento processual inconsciente.

Qualquer pessoa familiarizada com a construção intui quase imediatamente o parentesco dessa constante, desse esquema, com a progressão da construção numa manufatura, ainda que seja manufatura formal e idealizada (cuja dinâmica some com a especialização extrema): a acumulação ordenada das realizações sucessivas das equipes de trabalho, cada uma realizando alguma coisa que serve de apoio à seguinte e é apoiada no realizado pela anterior. A separação do desenho é, em parte, negada por esse retorno deslocado a um canteiro, que, contudo, não é o canteiro efetivo, mas um canteiro imaginário. Nesse canteiro imaginário do desenho, não há indicação de material ou técnica produtiva; as mesmas formas encarnam-se em materiais quaisquer. Há afastamento (do canteiro real) e afastamento desse afastamento, mas sem volta ao ponto de partida nem saída para fora do universo da construção. O desenho faz uma curva e retrocede sobre o próprio percurso de distanciamento, sem anulá-lo nem coincidir com o desenho adequado a uma manufatura emancipatória.

O sistema atinge seu equilíbrio, isto é, sua totalidade sincrônica, quando — retomando um termo de Hegel — ele ‘põe’ seus pressupostos externos como momentos intrínsecos e assim apaga os vestígios de sua origem traumática.¹⁵⁵

O sistema das ordens “põe seus pressupostos externos como momentos intrínsecos e assim apaga os vestígios de sua origem traumática”. Seu principal pressuposto externo foi a acumulação primitiva do capital, que afastou do trabalhador coletivo seus meios de produção e o destruiu comprando os diversos trabalhos vivos que o compunham. Esse duplo desapossamento anterior, iniciado no período ‘escolástico’ do gótico e continuado internamente, permite ao capital, no início do Renascimento, impor o que quiser ao canteiro de obras. O aspecto

155 ŽIŽEK, *L'introuvable: Psychanalyse, politique et culture de masse*, 1993, pp. 152–153.

No canteiro imaginário e na aparência, há uma sucessão perfeita dos elementos, cada um apoiando-se no precedente e servindo de apoio ao seguinte. (Montado a partir de SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Veneza, 1616, Parte Seconda, Libro Sesto, Cap. II, p. 6.)



O pedestal sustenta...



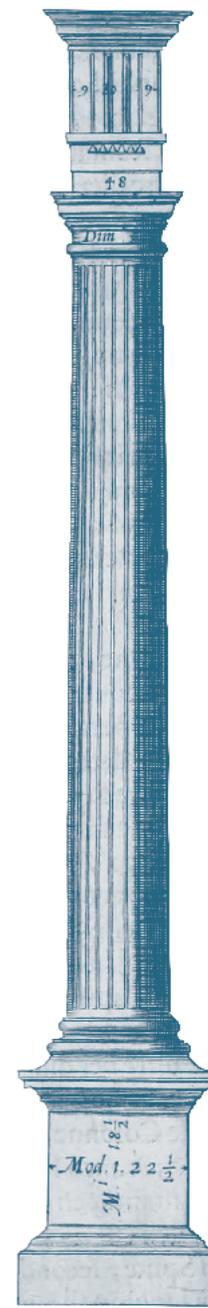
a base da coluna, que sustenta...



o fuste da coluna, que sustenta...



o capitel, que sustenta...



a arquitrave, que sustenta...



a cornija.

mais importante e menos observado acerca da acumulação primitiva é que ela condensa com densidade excepcional a violência extrema, o desapossamento incessante e a irracionalidade estrutural. Ora, esse pressuposto se infiltra “como momento intrínseco” no concubinato da manufatura do capital com a aura do sistema das ordens clássicas. Mas, discreto ou não, o pressuposto agora intrínseco espria sua virulência pelo interior da prática do novo ofício cuja origem data do mesmo momento.

O modo contraditório de construir da manufatura real passa a parecer a forma ‘normal’ de construir. O desenho repleto de concórdâncias, alinhamentos e continuidades formais obriga as equipes especializadas em microtarefas a se sucederem de modo confuso, a retornar várias vezes à mesma operação com risco constante de conflitos com outras equipes. A manufatura real concubinada com o desenho clássico é praticamente o inverso da manufatura emancipatória, isto é, racional. (Posso afirmar isso baseado em minha experiência na organização de manufaturas seriais racionais de construção.) O esquema sustentado/sustentador é uma transcrição espacial de um módulo gerador de uma hipotética montagem de peças diferenciadas numa manufatura imaginária, que operaria com um material único, desconhecido, mas apto a proezas estruturais. É um não-ser que se enlaça a um ser, como diria Teeteto: uma quimera que sai da fantasia e ganha corpo. Já mencionei várias vezes a contradição central da manufatura tal como se apresenta na realidade. O desenho não deve ser o adequado à lógica de uma manufatura racional, mas instaurar no canteiro a soma absurda de obediência cega ao desenho com a total autonomia produtiva. Para ser obedecido cegamente, o desenho recorre a um universo simbólico desconhecido pelos trabalhadores e, no limite, avesso ao conhecimento em geral; uma crença não compartilhada com os trabalhadores e obscura mesmo para arquitetos.

Mas as cariátides desse absurdo são bem reais, de carne e osso: enormes jornadas de trabalho pesado e perigoso sem qualquer direito reconhecido, deveres sem conta por salários de fome, doenças e acidentes garantidos. Por isso mesmo, os trabalhadores são fontes generosíssimas de mais-valor que enchem os cofres de quem encomenda e comanda o que fazem.

Essa violência multiforme passa a constituir, como lembra Slavoj Žižek, o que Fredric Jameson chamou de *vanishing mediator* — o mediador evanescente — e que Hegel descreveu como momento da *Aufhebung*

em que o mediado faz-se imediato.¹⁵⁶ A memória da mediação, entretanto, fica incrustada em sintomas que remetem à origem traumática desse modo de construir. Para o que importa aqui, o principal sintoma é a insistência mórbida no módulo sustentado/sustentador. A divisão absurda, espicaçadora e mutiladora do trabalho subordinado aparece transcrita noutro registro; por exemplo, nas sequências recorrentes de componentes muitas vezes minúsculos, quase insignificantes, subdivididos como num ritual mecânico: gola reversa, plinto, toro-de-columa, astrágalo etc. Há inúmeras séries como essas, todas compostas de pormenores nomeados e individualizados como se constituíssem entidades respeitáveis e lógicas, repetidos por toda a obra e em todas as suas ocorrências. Formam um sistema maniaco, cuja origem violenta é obscurecida pela ênfase na sua geometria intrincada.

O sistema das ordens transcreve na forma (em sentido plástico) um esquema gráfico que tenta reproduzir o movimento produtivo de uma manufatura serial monstruosa, deformada pela hipóstase de seu princípio essencial. Note-se que o desenho reproduz o esquema do movimento produtivo que seria o de uma manufatura racional ou emancipatória, ao mesmo tempo que a prescrição do desenho interdita tal movimento e seus potenciais resultados. Cada componente do desenho é imaginado como se fosse o resultado do trabalho de uma equipe especializada: uma faria a base; outra, a pilastra; outra, o capitel; outra, o arco; outra, a chave da abóbada etc. Essa leitura corresponde a uma conceituação abstrata, sem lastro em nenhuma divisão real do trabalho e levada ao absurdo pela interminável repetição do mesmo módulo, pela mórbida encenação de uma sucessão lógica das etapas (que a manufatura capitalista real castra radicalmente), aplicada à construção de uma obra-fantasma, num tempo e num espaço que não são os nossos. O que é suprimido no real volta como aparição no desenho, sem congruência com nenhum tipo de materialização. Literalmente, trata-se de uma reificação delirante.¹⁵⁷ A aparência aloprada, tecnicamente discutível, deixa de lado inúmeras determinações da produção efetiva, capitalista: a concentração da propriedade das forças produtivas (incluindo a força de trabalho) pelo capital; a responsabilidade pela elaboração da concepção e pela constituição do trabalhador coletivo

156 Ibidem, p. 152; cf. JAMESON, *The ideologies of theory*, v. 2, 1988 (The vanishing mediator or Max Weber as storyteller).

157 Cf. FEENBERG, *The philosophy of praxis*, [1981] 2014, pp. 61–90 (Reification and rationality).

artificial; a condução mutiladora da produção que impossibilita aplicar qualquer sistematização rigorosa ao andamento do canteiro, constantemente desorganizado pela ‘organização científica do trabalho’. Nos termos de Andrew Feenberg, a aparência do desenho clássico é uma sinédoque do processo produtivo total idealizado. As ordens são abstrações unilaterais. Mas são abstrações do esquema, não da manufatura capitalista, nem daquilo que seria uma manufatura emancipatória. A construção torna-se, em geral, um palimpsesto no qual a edificação aparente absorve a construção efetiva, e a construção efetiva desmente a aparente. Como já dito, a aparência mostra a essência, mas frequentemente amarfalhada ou mesmo invertida. Ainda assim, essa primeira aparência, considerada criticamente, deixa ver a verdade da produção: um embuste, uma farsa para chegar à desavergonhada extração de mais-valor levada ao extremo.

Compulsão à ordem

[Compulsão à repetição é] processo incoercível de origem inconsciente, pelo qual o sujeito se coloca ativamente em situações penosas, repetindo, assim, experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo, pelo contrário, a impressão muito viva de que se trata de algo plenamente motivado na atualidade. [...] o que define o sintoma [...] é precisamente o fato de reproduzir, de maneira mais ou menos disfarçada, certos elementos de um conflito passado [...]. De modo geral, o recalçado procura ‘retornar’ ao presente, sob a forma de sonhos, de sintomas, de atuação: ‘o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até que seja encontrada solução e alívio’.¹⁵⁸

[...] os instintos de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente.¹⁵⁹

A compulsão à repetição desenfreada inscrita no sistema das ordens é uma das inúmeras ressonâncias do desastre da acumulação primitiva posta “como momento intrínseco”. Nela ecoa a bárbara rapina que o capital em formação promoveu ao extrair da vida social e concentrar como exclusivamente seus todos os meios de produção. Antes de articular

158 LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulário da psicanálise*, [1967] p. 82, Compulsão à repetição. O último trecho é uma citação de Sigmund Freud, “Análise de uma fobia em um menino de cinco anos” (1909).

159 FREUD, *Além do princípio do prazer*, [1920] 2016, p. 85.

sob forma manufatureira a força de trabalho dispersa da construção, foi necessário dispersá-la, desarticular o trabalhador coletivo espontâneo da colaboração simples desenvolvida. Esse momento já pressupõe, em geral, certa concentração dos meios materiais de produção nas mãos de algum poder emergente situado fora do domínio desse trabalhador coletivo. Mas, para não recuar demais na história, deixo essa precondição de lado aqui. Todas as defesas coletivas dos trabalhadores, inclusive as dos trabalhadores da construção, são sabotadas pelo que Marx chama de “legislação sanguinária” contra as “coalizões”. Os canteiros de obra passam, por exemplo, a assalariar trabalhadores que não aderem a corporações e misturar trabalhadores qualificados com não qualificados. Ao mesmo tempo, o poder político, com leis de extrema crueldade, empurra para as cidades massas consideráveis de desempregados, de expulsos das terras desapropriadas ilegalmente, confundidos com marginais. Todos eles são obrigados a vender sua força de trabalho por qualquer preço, sob penas de mutilação, cativo nas galeras e mesmo morte. Como já apontado, os salários caem pela metade no século XVI. Em vez de um salário mínimo, fixa-se o salário máximo. As corporações proibidas desaparecem, restando somente as quase secretas associações de *compagnons* disfarçadas de entidades assistenciais. Esse massacre social próximo do genocídio serve perfeitamente ao novo modo de produção. “A subordinação do trabalho ao capital era apenas formal, isto é, o próprio modo de produção não possuía ainda um caráter especificamente capitalista”.¹⁶⁰ Saber e saber-fazer operários, últimas sobras do desapossamento e degradados por toda essa imunda guerra multiforme contra os de baixo, também são postos sob o comando do capital.

Dificilmente foram reunidas tantas condições de alto poder traumatizante na nossa área de estudo. E são duplamente traumatizantes. Com relação ao operariado, reduzido a uma situação pior que a dos escravos (aliás, seus concorrentes em inúmeros canteiros), isso é evidente. Mas o trauma da corresponsabilidade também não deixa ilesos os funcionários do capital, obrigados a provocar ativamente o martírio social.

Temos a tendência a analisar o que está diante de nós, sem mais. Mas dificilmente atinaremos para suas motivações fundamentais se não confrontarmos o imediato com seu oposto, que, em geral, não

160 MARX, *O capital*, v. I, [1867] 2017, p. 809.

está diante de nós e pode pertencer ao passado (para o desconsolo do empirismo estreito). As ordens se opõem forçosamente a algum gênero de ‘desordens’ lembradas, que geram no presente o impulso inverso. No caso, esse ricochetear entre o presente e o ausente não responde a um princípio abstrato, mas decorre da luta de classes. Pode-se dizer que as ‘desordens’ condenadas pelas ordens são as manifestações de autogestão características da colaboração simples do românico e do primeiro gótico. A dispersão das decisões ao longo do andamento do canteiro e das operações dos diferentes trabalhadores provoca a orientação inversa do desenho separado.

Mesmo sem idealizar, nenhum canteiro da colaboração simples pode ser comparado ao canteiro manufatureiro do capital. A sequência elementar, material e paradigmática sustentado/sustentador da manufatura racional caracteriza também a produção cooperativa desenvolvida. O que a diferencia do que seria uma manufatura emancipatória hoje é a ausência de divisão técnica estável do trabalho. Nos dois casos, entretanto, há solidariedade efetiva no interior do trabalhador coletivo, que lembra o mito das Três Graças: dar, receber, retribuir. O par sustentado/sustentador tem parentesco com esse mito, um dos mais reconfortantes de nossa tradição, recorrente no acolhimento do outro, do estrangeiro ou visitante em Homero. Sem ir tão longe, comparado à esquizofrenia objetiva da manufatura serial real, o canteiro da colaboração simples desenvolvida parece coisa de outro mundo.

Uma das funções prioritárias das ordens consiste em acapachar e humilhar, se possível, a plástica inerente a esse tipo de organização autônoma da produção. Seu alvo principal, oculto, é a dispersão festiva, mas incontrolável das improvisações no canteiro. As ordens, ao contrário, pregam a superioridade do que é sistemático, repetitivo, totalizante e indicador de poder centralizado segundo o modelo da ordem social dominante. O negado na prática efetiva do canteiro é convocado para recobri-la. O que é andamento de um fazer coletivo, harmonioso e autônomo é transcrito em seu contrário, em ‘leis’ formais, estáticas e espaciais: simetria, centralidade, traçados reguladores etc. Veja-se o enrolado da coisa. O esquema da manufatura racional, jamais efetivado nem aproximadamente, é sugerido pela casca decorativa da construção manufatureira real, que nada tem de racional ou emancipatória. O desenho procura compensar esse desencontro entre aparência e realidade recorrendo à hipóstase do par sustentado/sustentador, legissigno que condensa diferentes camadas do sintoma.

Ele remete à solidariedade interna do trabalhador coletivo, lembrada pela ficção gráfica e destruída no real pela mesma imposição do desenho; remete ainda à correção construtiva aparente que esconde incorreção construtiva real. O inevitável sentimento de culpa, provocado pela participação na destruição do trabalhador coletivo autêntico da cooperação simples ou da manufatura racional e emancipatória, leva o desenho a exaltar, exagerada e fraudulentamente, o par esquemático sustentado/sustentador. As tramas de acordos geométricos abusivos, que implicam, por exemplo, cruzar na forma intervenções afastadas no tempo, mentem com relação à boa sequência produtiva. Essas mentiras da aparência refletem o engodo que elas querem reparar. A falsa estereotomia de pedras talhadas na construção em tijolos de barro, revelada pela queda do revestimento no Palazzo Thiene de Palladio (hoje reposto) serve como emblema dessas práticas. Nesse caso particular, o aparelho das falsas pedras é o mesmo dos tijolos encobertos. A explicação habitual diz que a pedra é então considerada mais nobre que o tijolo e que daí decorreria a falsificação prescrita por Palladio. Mas há um componente adicional na substituição: a matéria e a ‘correção’ excessiva do entalhamento deixam ver claramente que se trata de pedra falsa. A prescrição se mostra, o desenho não se dilui em seu efeito. Essa estranha combinação entre esconder e mostrar o escondimento é sintomática. O desenho revela simultaneamente seu poder prescritivo e sua postura dominadora. Ou seja, emerge a ambiguidade do sintoma, a culpa inconsciente por uma prescrição sabidamente absurda e destruidora, mas prescrita assim mesmo como demonstração de poder.

Pode-se dizer então, de maneira geral, que o impulso instintual, apesar da repressão, encontrou um substituto, mas um bastante atrofiado, deslocado, inibido, e que já não é reconhecível como uma satisfação. [...] Apenas o caráter exagerado e compulsivo da afeição nos revela que tal postura não é a única presente, que ela está sempre em guarda para manter suprimido seu contrário [...].¹⁶¹

Somente o zelo excessivo pelo sistema das ordens e seu caráter obsessivo revelam que a disposição admirativa não é a única existente e que se conserva sempre vigilante para manter submetida a disposição

161 FREUD, Inibição, sintoma e angústia, [1926] 2016, pp. 18, 24–25.

dominadora e destrutiva. As leis formais aparentemente destinadas a combater a desordem da plástica 'gótica' (na verdade românica e gótica primitiva), na prática provocam a desordem no saber e no saber-fazer operários e em sua atuação, tornando-os assim efeitos de uma "enunção performativa", no caso, de uma prescrição performativa dos pressupostos que a justificam.¹⁶² *As ordens provocam as desordens que supostamente corrigem* (tese válida para todo desenho separado e prescrito em arquitetura).

Opacidade do branco

No processo concreto do conhecimento, não há de se decidir por um veredito sobre valores ou por sua imposição a partir de cima, mas mediante a confrontação da coisa com aquilo que ela, segundo o seu conceito, pretende ser, portanto, mediante a crítica imanente. [...] Ele [o capitalismo] se agarra à ordem que sua própria razão dissolveu, e usa seu meio, a racionalidade, em proveito do adversário da razão: ele defende algo que se tornou irracional com as armas da *ratio*.¹⁶³

A racionalidade produtiva objetiva não constitui a meta do sistema das ordens. Ele se impõe ao canteiro no momento em que o capital instaura sua organização manufatureira, cuja meta é a produção de mais-valor, incompatível com a autêntica racionalidade produtiva. O que se apresenta como racionalidade na produção capitalista é, na verdade, a irracionalidade dos mecanismos de extorsão de mais-valor, a irracionalidade de uma liberdade jurídica que permite abdicar da liberdade diante da necessidade de vender a própria força de trabalho. Se o desenho é retirado do canteiro e passa a atributo de um aliado do capital, é porque faz parte do que o trabalhador tem que perder para prestar-se à própria subordinação produtiva. Tudo o que se transforma em aliado do capital serve de algum modo ao incremento dessa subordinação. A mutação profunda do desenho é parte da mutação comum a todos os meios de produção quando são apropriados pelo capital: passam de instrumentos de realização humana a instrumentos de servidão. O sistema das ordens é índice de indignidade do desenho ao ser submetido a

162 Cf. AUSTIN, *Quando dizer é fazer: palavras e ação*, [1962] 1990.

163 ADORNO, Einleitung zu Émile Durkheim: 'Philosophie und Soziologie', [1967] 2003, pp. 259, 269–270.

essa mutação. Mas essa indignidade está associada somente ao desenho serviçal do capital, *não ao desenho em si* (como sou acusado de pregar).

Não há proliferação do classicismo sem subordinação formal generalizada da força de trabalho. O classicismo, encobrimento de um modo de produção contrário ao que faz supor o sistema das ordens, pressupõe competências que continuam de propriedade exclusiva dos trabalhadores, apesar de deterioradas pela exploração. O sistema das ordens, nesse sentido, é arma plástica para dominar também simbolicamente o único saber-fazer disponível, calando sua manifestação espontânea sob seu travestimento em manifestação de outro saber. Assim como o capital do qual é expressão, o sistema das ordens produz os próprios pressupostos.

A prova desse silêncio forçado pode ser encontrada nos desenhos de arquitetura antes que a ânsia por mais-valor os obrigasse a penetrar na carne da construção à procura de astúcias para acrescer a massa de mais-valor absoluto com mais-valor relativo. Os desenhos de Palladio, por exemplo, nada informam sobre o que se passará no branco deixado no interior das massas a serem construídas.¹⁶⁴ O mesmo branco ainda aparece nos desenhos de Jacques-Germain Soufflot (1713–1780), mas já contém indicações de procedimentos construtivos nos desenhos de Charles de Wailly (1730–1798) do mesmo período.¹⁶⁵ Esses brancos que caracterizam as partes construídas cortadas nos desenhos de arquitetura, silenciosos sobre o que atravessam, correspondem à sua face mais obscura, a que se envergonha de seu pressuposto: a decomposição provocada pelo capital, com a ajuda desses desenhos, do saber e do saber-fazer dos trabalhadores. Vergonha e culpabilidade obrigam à censura sobre o estado lamentável da produção e erguem brindes à falsa produção contada pelas ordens, à farsa do ideal da construção bem ordenada. Oculta-se assim, na opacidade do branco, a verdade da produção.

Insistência

Retomo a mesma sequência, pois, além de inevitáveis repetições, outras consequências vêm à tona quando se desloca um pouco a trajetória do

164 Ver boas reproduções dos desenhos de Palladio em: ULMER, *Andrea Palladio*, 2011.

165 Cf. Jacques-Germain Soufflot, *Coupe en travers de l'escalier de la bibliothèque du roi au Louvre, Inventaire Recueil du Louvre, Tome II, Folio 57*; Charles de Wailly, *Élévation et coupe de la grande galerie du Louvre, Inventaire ref. 30638*.

discurso. O capital precisa injetar irracionalidade no âmago do processo produtivo manufatureiro. Esse processo é tão banal e evidente que, a descoberto, tornaria muito difícil a subordinação indispensável para comandar a força de trabalho comprada. Sem a venda da força de trabalho, a manufatura seria simples desenvolvimento da cooperação entre equipes especializadas, mas iguais. Com a venda, entretanto, a cooperação tem que ser imposta. Para impor sem provocar revolta, a banalidade do processo produtivo precisa ser embrulhada em mistérios. Esse é o objetivo inconsciente do desenho separado sob o capital: desarranjar a simplicidade do processo produtivo manufatureiro racional.

O desarranjo é ‘algo mais’ que o desenho acrescenta à construção para que ela corresponda à arquitetura requerida pela hegemonia do capital. Esse *mais* requer um *menos*: a supressão do trabalhador coletivo autônomo e sua substituição autoritária pelo desenho, qualquer um em princípio, forma de tipo zero. A raiz dessa contradição operacional é sempre a mesma. A manufatura emancipada seria uma cooperação de equipes especializadas perfeitamente aptas a se autodeterminarem. Fora casos especiais, não requereria nenhuma intervenção exterior, como nos primeiros tempos da construção das catedrais. Por isso, como na cooperação simples, a colaboração complexa das manufaturas poderia dispensar o desenho separado (o que não significa dispensar todo desenho, repito). Para subordiná-la, são necessárias várias precauções, como a de reunir somente trabalhadores escravizados ou assalariados, isto é, que venderam previamente sua força de trabalho e, portanto, sua possibilidade de autodeterminação. Para que a perspectiva de autonomia não tente continuamente os operários, é preciso miná-la, o que se faz por dois caminhos convergentes: impondo o objetivo autoritariamente; e sabotando os saberes operários que são condições para a autonomia autêntica, distinta da arbitrariedade e da incompetência. Nos dois casos, a boa tática de luta simbólica leva o capital a menosprezar e ridicularizar os saberes que possibilitariam a autodeterminação e a desarranjar o que seria lógico na situação autodeterminada. Numa palavra, a arquitetura do capital *denega* (no sentido lacaniano do termo) o fundamento racional do canteiro que dirige. Ela desconhece a sequência lógica da produção, sem mesmo reparar que a desconhece; o desconhecimento torna-se *habitus*. Assim, as regras da ‘boa’ plástica arquitetônica são quase sempre incompatíveis com a lógica construtiva. O ‘jogo sábio dos volumes’ e coisas do gênero, ao privilegiarem as relações espaciais, contradizem a temporalidade intrínseca da sequência produtiva e o fato

de que um volume construído é resultado de múltiplas intervenções de várias equipes especializadas e espalhadas no tempo.

[Na capela Medici em Florença] Elementos radicalmente separados uns dos outros por sua função, seu material, sua técnica produtiva e seu momento de realização são reunidos pela continuidade linear e pela coaxialidade. Assim, a base dos ábacos das pilastras dos tabernáculos de mármore (1524–25) prossegue a horizontal dos astrágalos das pilastras gigantes de *pietra serena* (1521) e das arquitraves que sustentam os troféus dos túmulos de mármore (1524–26 e 1531–33). O bocel direito do pedestal-lintel das portas alcança a extremidade inferior das faces da base dos nichos dos túmulos.¹⁶⁶

Peço desculpas pelo enroscado do vocabulário e pela redundância da coisa, mas são consequências do desarranjo voluntário das sequências produtivas. A plástica do clássico induz tais entrelaçamentos formais essencialmente contraditórios com o desenrolar racional dos trabalhos. Como numa montagem em abismo, o esquema da sequência lógica produtiva denegada é deslocado para o desenho das ordens, retomado incansavelmente no todo e nos menores detalhes, arruinado para adaptar-se a tramas geométricas e traçados reguladores autistas, repetido *ad nauseam* com a insistência de um *Leitmotiv* patológico. Ele volta no e do real (mas sempre deixando ver que é ficção, casca de mentira) por mais de cinco séculos e em todos os recantos em que o capital manufatureiro da construção penetra. Volta como espectro do objeto da violência do desenho afinado com a subordinação formal: como espectro da razão excluída. A lógica denegada na produção real volta deslocada, transposta no desenho, que encadeia de modo maníaco uma multidão de sustentados/sustentantes ilusórios. O objeto da violência, a articulação racional das etapas produtivas típicas da produção autoconsciente, retorna como fantasma vazio a assombrar a plástica do capital. O desenho hipostasia o que impede no canteiro, e o que ele impede no canteiro fundamenta o esquema substitutivo sustentado/sustentador reiterado pelo desenho clássico com a insistência de uma pulsão de morte.

A pulsão está inscrita na contradição da coisa: a manufatura inventada pelo capital pressupõe uma manufatura racional que o próprio

166 FERRO, Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici, [1998] 2016, p. 51.

funcionamento da manufatura sob o regime do capital tem que denegar. O capital simultaneamente põe e depõe o modelo manufatureiro de produção: depõe no próprio ato de pôr. E, num deslocamento digno do sonho ou do sintoma, volta a pôr o que depôs, mas em outro lugar. Assim, o desenho mostra o que não poderia mostrar, o que ele próprio depõe na construção efetiva que prescreve e na qual aparece mostrando, ao mesmo tempo, que é pura aparição de uma ausência. Aparece como espectro: ausente do lugar em que se mostra. Por isso é e continua sendo imagem, mesmo na obra. O desenho é incompatível com qualquer concreção. O sistema das ordens impõe na aparência o modelo da manufatura racional, mas hipostasiada, deformada e esquemática, que impede a efetivação dessa racionalidade.

Sintomaticamente, esse descolamento da realidade e a insistência na aparência integra em posição central a estética de Kant: “Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel do juiz”.¹⁶⁷ O classicismo (e todo desenho de arquitetura implicado pelo capital daí para frente) parece pressupor sua ostensão diante do juízo de gosto, sua única função como cortina do real. Apresenta-se como existência inexistente, espectro que torna irrelevante ou irresolúvel a questão de sua existência. Essa surpreendente indiferença cumpre o requisito indispensável ao juízo de gosto ‘puro’: não ter a menor relação com qualquer tipo de interesse. Por exemplo: “Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo ante mim, então posso na verdade [...], em bom estilo *rousseauinano*, recriminar a vaidade dos grandes, que se servem do suor do povo para coisas tão supérfluas [...]; só que agora não se trata disso”.¹⁶⁸ Apresentando-se *ab ovo* como espectro, simples aparição, o classicismo encaminha sua apreciação (unicamente) ao juízo de gosto. “[...] o juízo de gosto é meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. [...] o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é *fundado* sobre conceitos e nem os *tem por fim*”.¹⁶⁹ A estética preferida das elites toma todas as precauções para não destoar dos prazeres diáfanos e ‘desinteressados’

167 KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, [1790] 1993. p. 50.

168 Ibidem, pp. 49–50.

169 Ibidem, p. 54.

de classe. Aparentemente, para a *Aufklärung*, servir-se “do suor do povo para coisas tão supérfluas” ainda não causa asco. Pode-se afirmar isso porque, mais adiante, Kant declara: “somente uma espécie de feiura não pode ser representada de acordo com a natureza sem deitar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza da arte: a saber, a feiúra que desperta *asco*”.¹⁷⁰

Saber substitutivo

Note-se a situação objetiva dos arquitetos prematuros. Eles se destacam do resto do corpo produtivo levando consigo um desenho (e somente o desenho) transformado em documento prescritivo globalizador com função de completar a subordinação econômica. Por isso mesmo, ele não pode prescrever o que já é sabido e praticado há tempo pelos trabalhadores no canteiro. É o que mostra, por nada mostrar, o branco nos desenhos das partes em que o saber operário deve intervir, isto é, no interior das formas a construir. Somente a maquiagem dessas partes com a plástica das ordens requer as precisões do desenho prescritivo. Ora, a maquiagem não pode prescrever o já sabido pelos operários sem cair no ridículo. A cobertura teria que recorrer a alguma técnica construtiva desconhecida pelos operários para desqualificar a que conhecem. Mas não há nenhuma técnica alternativa. Impasse. Em vez de outra técnica, de outro *saber*, há um angustiante vazio. O sistema das ordens, no Renascimento, não é um *saber* construtivo, mas um modelo decorativo. O remédio precário para suprir essa deficiência será a redundância: repetir o esquema sustentado/sustentador tantas vezes e de tantos modos que ele convença pelo acúmulo, pela quantidade, pela densidade de sua afirmação pletórica. Mais ainda: é possível e conveniente intrinsecamente o esquema repetitivo com considerações que poderiam passar por pertinentes se não fossem desviadas por metonímias escorregadias. Medidas, por exemplo, são normais num documento prescritivo. Mas não é normal fazê-las dependentes de sistemas de proporção derivados do corpo humano, de relações musicais ou de outra fonte exterior qualquer. O remédio, já desqualificado pela redundância, torna-se suspeito por mudar de assunto: por que essas referências descabidas num canteiro? Por algum tempo, a matemática e a geometria são chamadas a dividir com as ordens o lugar vazio do saber inexistente. Mas,

170 Ibidem, p. 157.

à diferença do que ocorreu no tempo do primeiro gótico e da invenção dos arcobotantes, elas agora deixam de auxiliar a construção e passam a ter papel ‘estético’ e de promoção social; são considerados ornamentos dos estudiosos de “espírito nobre”.¹⁷¹ Ackerman evidencia a questão:

Sejam quais forem suas fontes, números relacionados por proporcionalidade são indicados em todo desenho nos *Quattro Libri* [de Palladio], apesar de em muitos casos necessidades estruturais ou utilitárias requererem a inclusão de medidas não relacionadas. Que equivalentes numéricos dos termos da harmonia *musical* possam, quando aplicados a relações espaciais em arquitetura, criar harmonias *visuais*, parecia, a Palladio e seus contemporâneos, indicar [a existência de] um Desenho universal e validar sua filosofia e sua insistência na matemática como uma disciplina fundamental.¹⁷²

Essas considerações, é evidente, não se destinam ao canteiro, mas aos salões onde se decide sobre a elevação — ou não — do ofício às alturas das artes liberais e da fortuna resultante. Consequentemente, mesmo sendo invisível para o comum dos mortais, o papel misterioso atribuído à matemática e à geometria alimenta, desde então sem interrupção, a história da arquitetura com devaneios destinados a fazer crer na existência de sabedoria mágica. O saber substitutivo ganha aura com esses teatralmente enfatizados apelos a um dos principais e mais tradicionais ramos da arte liberal. Um dos últimos a reclamá-la foi Le Corbusier. Exceto pelo seu papel no cálculo da quantidade e do preço de materiais e trabalhos, é somente no século XVIII, com o desenvolvimento das chamadas *ciências da construção* e as alegorias dos arquitetos ‘revolucionários’, que matemática e geometria voltam ao canteiro por outras vias que não a mágica. No intervalo, o uso de matemática e geometria é meramente retórico. Quer, com a aparência de rigor, tingir o desenho de respeitabilidade emprestada e transferi-lo, outra vez, da esfera construtiva para a contemplativa.

Lapsos de Palladio e Michelangelo

O desenho reaparece na obra como imagem, espectro, ausente do lugar em que se mostra. Alguns arquitetos (os que prefiro) acentuam essa

171 ACKERMAN, *Palladio*, 1966, p. 31.

172 *Ibidem*, pp. 162–163.

ausência perturbando o esquema, a sequência supostamente lógica da ficção substitutiva. Acentuam o não-estar-aí das ordens que ofendem. Parecem respeitar a gramática clássica, mas cometem ‘lapsos’ — tão evidentes que evidenciam sua programação.

Em Veneza, no mosteiro de San Giorgio (1565–1566), na igreja San Francesco della Vigna (1564–1565) e na basílica San Pietro di Castello (1559–1596), por exemplo, Palladio sobrepõe duas fachadas praticamente no mesmo plano; uma heresia com relação aos modelos antigos com ar de *cadavre exquis* surrealista.¹⁷³ Num projeto tardio, a igreja do Santissimo Redentore (1577), sobrepõe três. Como já mencionei, esses artifícios de montagem terão enorme descendência: sendo procedimentos eminentemente retóricos, vivem de verossimilhança, não de pretensa verdade. São falsos lapsos que desenganam no próprio impulso de enganar, mas deixando suspeitar que é o desenganar o engano — uma pirueta de fingida sinceridade. Há muitos restos de maneirismo em Palladio, mas sempre com ar de bonomia. Em sua última obra, o extraordinário Teatro Olimpico em Vicenza (1580), retomada de um antigo teatro romano em linguagem renascentista, o aparecer da aparência como aparência, normal num cenário de teatro brechtiano, desvenda o caráter factício de toda a plástica renascentista, a começar pelo grande número de obras suas concentradas em Vicenza. A artificialidade — paradoxalmente, o teor de verdade do classicismo — se expõe aqui sem hipocrisia nenhuma. Por isso mesmo — também paradoxalmente —, a sensação que temos sentados na arquibancada do teatro é de enorme sinceridade do que vemos, coisa raríssima no classicismo. Tudo é falso: a falsa pedra, o falso mármore, as falsas perspectivas que fogem de nós, mas nada pretende enganar ‘de verdade’. Somente a ilha de Prospero produz a mesma magia, o estar-aí da fantasia poética como ocorre por vezes num circo.

Mas o mais audacioso é Michelangelo. No vestíbulo da biblioteca Laurenziana, praticamente inverte a relação entre o construtivo e o decorativo, entre o que deveria aparecer e o que deveria se recolher sob a máscara das ordens, ao fazer as paredes ‘lisas’ avançarem mais que as colunas que ficam encastradas em nichos, em sulcos profundos cavados nessas paredes. Michelangelo contraria o que se tornara

173 Cf. ACKERMAN, *Palladio*, 1966. É possível, entretanto, encontrar alguns antecedentes desse recurso em obras românicas próximas dos locais de trabalho de Palladio; no Duomo de Verona, por exemplo, pelo menos quatro fachadas se engavetam.

norma (colunas diante de paredes), criando uma espécie de anormalidade construtiva mais verdadeira do que a dita norma. A massa das paredes, evidentemente estrutural, abre espaço para o que, na retórica clássica, é o ficticiamente estrutural, a coluna. O pseudolapso anuncia a verdade sob a mentira. Heinrich Wölfflin observa:

[...] a forma luta com a massa. [...] os elementos formais não conseguem liberar-se do envolvimento sufocante da parede. No vestíbulo da Laurenziana as colunas não sobressaem da superfície da parede, ficando presas, aos pares, em desvãos. [...] é uma agitação apaixonada, uma luta movimentada com a matéria. [...]

Só Michelangelo podia ousar tal coisa.¹⁷⁴

Involuntariamente, Wölfflin diz muito mais do que pretende. A “forma”, a plástica do clássico, “luta com a massa”, a infraestrutura construtiva dos trabalhadores subordinados. Também involuntariamente, Michelangelo dá voz ao que não tem mais acesso à palavra: “as colunas não sobressaem da superfície da parede”, numa “luta movimentada com a matéria”. Na mesma passagem, Wölfflin nota que “aqui Michelangelo manifesta um estado de sofrimento”;¹⁷⁵ rara aparição do fundamento real do classicismo, a luta entre o fazer sofrido e a prescrição autoritária. “Só Michelangelo podia ousar tal coisa” significa que só ele podia pôr às claras, num local de prestígio simbólico, o pressuposto desse prestígio: a exploração de classe. Embora a audácia seja relativa, pois no século XVI Michelangelo não sabe nem tem como saber o que está fazendo, ela enuncia de algum modo o que não diz:

Ackerman explicou o perfeito ilogismo das colunas engastadas nas paredes, que, ao mesmo tempo e com igual força, afirmam e negam a própria razão de ser, à semelhança das janelas ao lado delas, que são designadas por seu enquadramento, e logo cegadas (tampadas).

Comparações entre a figuração abstrata das colunas-prisioneiras, sem outra vida que o ligeiro inchaço da êntase, e as estátuas dos escravos moribundos são hoje um lugar comum e nada excepcionais. São elas figuras que o sofrimento sublimou, além do esforço físico, na geometria dos fustes cilíndricos? Ou são formas geométricas carregadas com o *pathos* de figuras

174 WÖLFFLIN, *Renascença e barroco*, [1888] 2010, p. 66.

175 Ibidem, p. 66.

humanas sob esforço? A mesma forma sendo escultural e arquitetônica, a síntese procurada é um fato indiscutível.¹⁷⁶

Na capela Medici, também em San Lorenzo, é o branco da cornija que interrompe a continuidade da falsa estrutura em *pietra serena*; branco talvez involuntário pois Michelangelo não terminou seu trabalho nem aqui, nem na biblioteca.¹⁷⁷ As quatro janelas superiores construídas de verdade como se estivessem em perspectiva também constituem um escândalo. Variações de anamorfose, elas põem no espaço real o que, normalmente, são deformações devidas às características de nossa percepção. Com isso, elas invertem a relação entre objetividade e subjetividade (sua articulação com as nervuras da cúpula não estabelece continuidade convincente, mas, mesmo se o fizesse, não eliminaria o escândalo). A autoridade e dominação associadas à projeção do ponto de vista como ponto de fuga, ao olho que organiza o espetáculo do mundo em função de sua posição, é solapada por essa inversão que obriga o olho a adaptar-se à deformação objetivada, como se fosse o mundo que dominasse o olho posto sobre ele.¹⁷⁸ Esses (pseudo) lapsos podem ser associados ao papel do *non finito* na escultura do próprio Michelangelo e na mesma capela: marcas (*traces*) de rebeldia que nos induzem a ver as contradições como coisa do mundo, e não somente como efeito da percepção. Infelizmente, a maioria da crítica esquece essas coisas, e o gesto cheio de incoerências de Michelangelo (afinal, ele é o arquiteto mais que tirânico da capela) fica reduzido a uma esquisitice sem consequências, quando na verdade se trata de uma contradição sem *Aufhebung* possível entre o arquiteto igual aos outros no exercício do ofício e o escultor que, ao projetar arquitetura, carrega consigo sua rebeldia de ‘livre’ talhador de mármore. Todos sentimos a incongruência implícita nesses exemplos, nesses lapsos, nesses retornos desviados, mas acentuados do denegado quase *des-denegado*, inabituais em arquitetura. Lembro: Michelangelo aceitou ser arquiteto de graça, como

176 ARGAN & CONTARDI, *Michel-Ange architecte*, [1990] 1991, p. 121.

177 Cf. ACKERMAN, *The architecture of Michelangelo*, [1961] 1970; ARGAN & CONTARDI, *Michel-Ange architecte*, [1990] 1991; FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, [1998] 2016; FERRO, *Artes plásticas e trabalho livre*, 2016.

178 Janelas ‘perspectivadas’ reaparecem em obras de outros arquitetos, em particular na infeliz Capela dos Príncipes, vizinha da Sacristia Nova em San Lorenzo, projetada por Matteo Nigetti conforme um esboço de Giovanni de Medici e construída por Bernardo Buontalenti a partir de 1603. Mas aí some sua potência crítica.

penitência diante de um Deus também tirânico para que perdoasse seu pecado maior, amar a arte (o trabalho ‘livre’) sobre todas as coisas.

*L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi reca a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,
ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto.*

A arte prezada, da qual algum tempo fui
de tanta estima, me reduziu a isso,
pobre, velho e escravo dos outros,
que estou desfeito, se não morro logo.¹⁷⁹

Lembro ainda que a Sacristia Nova ou capela Medici, em San Lorenzo, faz par com a Sacristia Velha, de Brunelleschi; deveriam ser irmãs.¹⁸⁰ Mais de um século separa as duas, mas essa não é a maior distância. Apesar de ter declarado: “É possível fazer algo diferente [do que fez Brunelleschi], mas não melhor”,¹⁸¹ é evidente que Michelangelo, que detesta ser *servo in forz'altrui*, não pode se comportar em arquitetura como Brunelleschi. Sem dúvida contraditória, sua arquitetura é atravessada por uma inquietude que reflete seu mal-estar com um ofício que é o inverso do que conhece como escultor. Talvez por isso o escolheu para pagar os pecados cometidos ao esculpir, ao entregar-se a essa *arte pregiata* (pecado que continuou a cometer em segredo até sua morte, refazendo sem parar, enquanto praticava publicamente somente a arquitetura, a *Pietà Rondanini*, a do retorno ao nirvana inóceno do corpo materno, destinada a seu próprio túmulo, a meu ver, sua obra-prima).

Contra a leitura de Caye

Decorrendo do intelecto, o *disegno*, pai de nossas três artes — arquitetura, escultura e pintura —, elabora a partir de elementos múltiplos um conceito global [...]

179 MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, 1975, G 267.

180 Cf. ACKERMAN, *The architecture of Michelangelo*, 1970, p. 74.

181 VASARI, *Vidas dos artistas*, [1550] 2011, p. 729.

E tudo isso [...] é útil à arquitetura e à escultura, assim como à pintura, mas sobretudo à arquitetura, porque nela os *disegni* são de nada mais do que linhas, que são o início e o fim dessa arte, porque o restante, feito mediante modelos de madeira tirados dessas linhas, é apenas obra de entalhadores e pedreiros.¹⁸²

O classicismo francês tenta ser fiel a Vitruvius, via Palladio. Retoma a construção maciça composta por módulos (pequenos tijolos, em Palladio, pedras aparelhadas de tamanhos variados, no classicismo francês). No interior do maciço, tensões estruturais e construtivas se compensam sem se manifestarem no desenho exterior, ao contrário do que ocorre na retórica gótica. Tudo o que revelaria o funcionamento concreto dos materiais some no interior da massa exagerada, cuja aparência exterior neutra pode receber as inscrições fantasistas do *disegno*. Esse paradigma construtivo típico do classicismo do século XVII, sobretudo francês, substituiu o paradigma caracterizado pela dualidade construtiva, mais usual no classicismo italiano e bem ilustrado pelo Coliseu. Será modificado somente no século XVIII, quando a manufatura da construção e seu processo produtivo tornam-se objeto de sistematização mais rigorosa.¹⁸³

Sobre o classicismo do século XVII e seu paradigma típico, há um texto de Pierre Caye, pesquisador em filosofia do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), que me permite uma pirueta crítica. Como ele defende com grande entusiasmo o *disegno* separado, e, ainda por cima, a partir de posições próximas às de Martin Heidegger, posso passar longamente a palavra a ele. Basta o leitor inverter o que ele diz para encontrar o que penso. Seu livro se intitula *Empire et décor: l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique* (Império e decoro: arquitetura e a questão da técnica na era humanista e clássica). Para o que importa, concentro-me no capítulo II, “L’efficiencia du *disegno* ou le retrait du trait” (A eficiência do *disegno* ou a retirada do traço).¹⁸⁴

182 VASARI, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, 1568, pp. 111–112. Nota de edição: Recorremos ao original italiano para verter o trecho, porque a edição de 1550, em que se baseia a versão brasileira (VASARI, *Vidas dos artistas*, 2011), difere da edição de 1568, em que se baseia a versão francesa utilizada por Sérgio Ferro.

183 Cf. PICON, *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*, 1988.

184 CAYE, *Empire et décor*, 1999, pp. 37–70.

Não há beleza senão a daquilo que é composto de partes, a que Vitruvius chama *compositione*. Fazer reunir num todo uno e coerente partes e membros disparatados e fazê-los vibrar em concerto até atingir a harmonia é o fim que justifica a mobilização da arte e o trabalho de sua efetivação.¹⁸⁵

Caye parte do canteiro parcelado entre especialidades diversas e indiferentes entre si, típico da manufatura ainda primitiva do capital, como se ela fosse característica universal da produção arquitetônica. A “mobilização da arte”, que aparece como remédio contra a dispersão das “partes e membros disparatados” e para “fazê-los vibrar em concerto até atingir a harmonia”, salta as etapas anteriores, descritas acima: a decomposição do canteiro da colaboração simples desenvolvida, característico do período românico e do primeiro gótico, e a transição no gótico tardio. Um dos instrumentos para provocar essa decomposição foi precisamente a separação do *disegno* do resto do canteiro e o desenvolvimento de uma estética compensatória da diáspora produtiva pelo próprio *disegno*. A cola que *re-une* é a mesma que ajuda a desunir as partes reunidas. As linhas que alimentam o *disegno* atuam em dois tempos: primeiro, retiram do canteiro a responsabilidade pela própria totalização, provocando ou reforçando sua desagregação; em seguida, impõem uma totalização formal exterior — não orgânica e interior — que figura somente uma harmonia gráfica sem relação nenhuma com a realidade produtiva. O *disegno* oferece uma aparência que inverte o que ele mesmo provoca. É mais um exemplo de uma essência (dispersão provocada pela apropriação do *disegno* pelo arquiteto desde que a relação salarial manufatureira retirou a função totalizante do alcance dos trabalhadores) que aparece como seu contrário (poder totalizante do *disegno*). Ou seja, o que aparece como trabalhador coletivo, a totalização do trabalho, já não depende da atividade coletiva dos trabalhadores, mas do capital que compra sua força de trabalho. O desenho torna-se um instrumento central desse duplo movimento de decomposição interna e recomposição externa.

A arquitetura tem êxito onde a pintura fracassa: fazer do *disegno* e de sua arte do ponto, da linha e da superfície o princípio necessário e suficiente do reajuntamento e da composição da obra de arte. O que se faz às custas de uma completa redefinição do *disegno* e de seu método. O

185 Ibidem, p. 49.

disegno arquitetural rejeita radicalmente a projeção em perspectiva, que ele considera como simples ‘sofisma visual’; com efeito, a perspectiva em arquitetura não pode representar com exatidão os espaços, nem guiar com fiabilidade o trabalho do canteiro, nem assegurar enfim à execução da obra sua solidez.¹⁸⁶

A totalização da obra é bem *representada* pela perspectiva. Caye exagera ao dizer que a totalização da obra rejeita a perspectiva. Ela continua operante tanto nos esboços como nos desenhos de apresentação aos clientes, enquanto a geometria projetiva torna-se indispensável para a objetividade das medidas e a conduta exterior do canteiro. Mas, de fato, o foco de interesse passa da *representação* para a *prescrição*, e o *disegno* supera a perspectiva em poder determinante, prescritivo. Sua trama de cotas exatas salienta o papel articulador aumentado do arquiteto, num nível de maior abstração propício à sua convocação para compartilhar as vantagens das artes liberais. Caye pode afirmar agora que “a mão não tem parte na arquitetura”¹⁸⁷ — o cúmulo do absurdo considerando o caráter manufatureiro do canteiro. A arquitetura, nesse contexto, parece não dever nada à própria gestação. Mas, ao reduzir a importância da perspectiva, o novo equilíbrio dos instrumentos do projeto desqualifica ao mesmo tempo o privilégio do ponto de vista; o ponto em função do qual qualquer observador, se adotá-lo como seu, pode pretender se igualar ao autor, anulando sua distância hierárquica com relação ao demiurgo que serve de modelo para a representação de Deus. A construção é a principal atividade econômica do período do classicismo. Seu centro ‘espiritual’, sua alma, a fonte de irradiação do poder estruturador, o arquiteto, torna-se o paradigma dos grandes empreendedores. Qualquer adição à figura exemplar da competência totalizante representada pelo arquiteto (*idea*, *istoria* ou perspectiva) cai na região das *parerga* da estética kantiana: adornos não somente dispensáveis, mas potencialmente comprometedores. A arquitetura da idade humanista e clássica não requer nenhuma muleta imaginária: ela se basta como obra do (agora) grande articulador.

Na arquitetura vitruviana [do classicismo francês] falta a ‘verdade’ construtiva, segundo a crítica sábia do século XVIII [Marc-Antoine Laugier,

186 Ibidem, pp. 49–50.

187 Ibidem, p. 65.

Observations sur l'architecture]. Ela transgride as leis da estrutura, despreza as formas construtivas, maquia as aparelhagens, dissimula os madeiramentos do telhado, apaga enfim o trabalho da construção e os esforços da obra. Numa palavra, a arquitetura vitruviana é decorativa. [...]

Entre o que o humanismo vitruviano define sob o termo de *disegno* e o que a École des Beaux-Arts chamará '*dessin*' há um mundo, o do canteiro, de suas tradições e de seu saber-fazer que o primeiro domina e ao qual abandona-se o segundo. Sua arte de fabricar, o *disegno* não a põe a serviço da construção do edifício nem do desenvolvimento plástico de suas formas estruturais, mas de seu [...] apagamento. É o segredo da fluidez das linhas e da *justeza das proporções*. [...]

Por isso, faz-se à obra clássica um mau processo acusando-a de ser pesada e sobredimensionada, arcaica e empírica. Sua massividade é a consequência lógica da 'sobredificação' dos corpos e das massas, assim como da fixação da construção por pontos de apoio diretos, sem contrafortes, esteios ou maciços: modos de erguimento e assentamento da estrutura que se adaptam perfeitamente às leis da euritmia.

Quando alcança o ponto de ruptura de paradigma, a obra clássica [...] mascara com a maior discricção a aparelhagem que assegura a solidez estática da estrutura: ela apaga as linhas e as formas para exprimir somente as duas direções fundamentais que caracterizam tão bem o gênio da arquitetura vitruviana, a vertical e a horizontal, a coluna e a arquitrave, e conserva apenas o mais belo exemplo de serenidade.¹⁸⁸

Páginas adiante, Caye define a euritmia: "O plano é segundo: *ele nasce da justa disposição das linhas e de seu acordo recíproco que tem por nome harmonia linear ou euritmia*" (grifo de Caye).¹⁸⁹ É esse acordo recíproco das linhas que o *disegno* vitruviano do classicismo humanista salienta e imprime à obra, enquanto encobre e faz desaparecer todas as formas que, de uma maneira qualquer, possam revelar a verdade construtiva material que a sustenta. A repetição desse argumento que acabo de expor acompanha a de Caye: ele insiste várias vezes em defender a ruptura entre aparência e construção real. Toda a sua teorização depende da aceitação e *valorização* da distância radical entre o canteiro e o *disegno* que o desdiz. Ele explica:

188 Ibidem, pp. 53–55.

189 Ibidem, p. 71.

Há na realidade não uma mas duas matérias arquiteturais: a *structura* ou matéria física do edifício é subtendida por outra matéria, mais sutil, mas não menos provida de todas as qualidades do substrato: a matéria inteligível que a continuidade do espaço geométrico estende como substrato no campo da razão, e que serve de suporte para a linha traçada no canteiro mental.¹⁹⁰

Eu me perco nas alturas da especulação metafísica, mas, se entendi alguma coisa, parece que há outra matéria menos canhestra do que a que conhecemos no nosso dia a dia, a matéria inteligível (talvez a que preenche o branco do desenho clássico, nunca indicada), o material de construção do nosso canteiro mental. Lá, a euritmia e outras figuras elegantes podem tecer com toda liberdade harmonias que seguramente não são compatíveis com o canteiro real. A arquitetura passa a frequentar outro espaço no qual, como no paraíso religioso, o que ocorre aqui embaixo é corrigido por operações ortopédicas, sublimado e projetado sem o peso de nossa pequenez. "*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté*".¹⁹¹ Há desdobramento ainda, como no exemplo romano precedente. O *disegno* conta uma construção outra, diferente da construção efetiva. Mas a sabedoria dos clássicos humanistas não deixa testemunhas na coxa do teatro manifesto, como deixam os romanos: enterra literalmente a construção que funciona na massividade da 'sobredificação'. Há contorções nesse universo em que a arte da construção consiste em apagar a construção. Mas, como sempre, o denegado retorna de algum modo.

A harmonia arquitetural não é uma rede, mas um caminho a cada vez recommçado, a cada vez diferente, por onde 'cada parte parece provir da que a precede e perseguir sua próxima até atingir o fim a que foi ordenada'.¹⁹²

Mais uma vez, o fantasma da manufatura racional (abolida no real, substituída por sua sombria encarnação na manufatura capitalista) enxerta sintomaticamente o *disegno* que a trai.

190 Ibidem, p. 71.

191 Nota de edição: "Lá, tudo é paz e rigor, Luxo, beleza e langor" (BAUDELAIRE, *As flores do mal*, [1857] 2012, p. 45).

192 CAYE, *Empire et décor*, 1999, p. 83; citação interna de Daniele Barbaro, *Dell' Architettura*, 1556.

Assim, a elaboração clássica não se contenta em dominar e imobilizar as forças da construção. Ela apaga também os vestígios e desfaz no edifício o trabalho físico da natureza para liberar a física própria da obra: a física horizontal e vertical do espírito. [...]

Palladio vai até o fim dessa arte da licença que transgride a verossimilhança estrutural da obra para melhor revelar a verdade arquitetural. Para esse fim, ele mobiliza não somente os ornamentos arquitetônicos canônicos, mas o conjunto das artes decorativas. [...]

As matemáticas são nefastas quando elas tratam da aparelhagem e instituem a construção numa ciência autônoma que sacrifica o projeto de arquitetura à virtuosidade desregrada do aparelhador: sob essa forma, o saber perde a arquitetura [...]. Somente a arquitetura é ciência, enquanto a construção deve permanecer erudição e saber-fazer. [...]

No lugar da estereotomia que, nascida nos canteiros das catedrais, não cessou de desenvolver sua virtuosidade geométrica e seus tipos de procedimentos ao longo da idade clássica até fazer da construção uma ciência autônoma, o vitruvianismo colocou outro modelo de canteiro e de construção.¹⁹³

Palladio não hesita em recorrer ao *trompe-l'œil*, a falsas colunas pintadas, para “melhor revelar a verdade arquitetural” (na Villa Emo em Treviso [1554–1565], com afrescos de Giovanni Battista Zelotti). É uma verdade bastante elástica, que não se incomoda com meios mentirosos para chegar a seus fins. Assim mesmo, decorre de ciência garantida e autenticada. Numa inversão completa do que ocorre realmente no canteiro, é o saber que esconde, deforma e sacrifica a arquitetura. Há troca de lugares: o *trompe-l'œil* passa a valer no âmbito da ciência da arquitetura, enquanto a matemática se torna nefasta quando a construção passa a ser uma ciência autônoma. Essa ciência tem que ceder a primazia à horizontalidade e à verticalidade da física do espírito. Toda essa embrulhada, onde a mentira vale como verdade e a verdade como ofensa à arquitetura, tem alvo bem preciso:

Estética do apagamento das formas construtivas e dos vestígios ali deixados pelos gestos operários. [...]

O trabalho atinge a perfeição quando não deixa mais nenhum vestígio do fazer: os golpes do buril do trabalhador são cuidadosamente dissimulados

193 CAYE, *Empire et décor*, 1999, pp. 56–59.

[...]. O canteiro desaparece para deixar a obra vibrar no seu próprio ritmo. [...] o apagamento da construção passa pela racionalização das práticas operárias. [...] Mas essa racionalidade [...] nasce do aperfeiçoamento da rotina operária pela lógica do senso comum em nome do qual o arquiteto comanda a distribuição das tarefas, guia o gesto do artesão e faz progredir sua arte. A técnica da construção e do canteiro permanece sempre a serviço e sob o domínio da técnica do projeto e de seu *disegno*.

[...] o *disegno* desarma a força própria da mão e a torna inerte. [...] É o deslocamento das estruturas pelo traço que torna o gesto operário estrangeiro e sem força com relação à própria arte.

A técnica arquitetônica não aliena menos o gesto operário de sua arte do que faz a técnica industrial [...].

No canteiro de arquitetura, a mão está morta.

Se [...] o arquiteto rejeita o gesto artesanal e o faz perder sua especificidade, é para poder proporcionar, a partir da técnica universal, os gestos de cada um, de modo que a fatura da obra se torne uniforme. Essa é a condição para que a forma do projeto supere a forma do canteiro, e que o edifício seja, enfim, perfeitamente polido.

Graças a essa operação, o espírito não somente comanda a execução do projeto, mas imprime à obra seu toque [*touche*] e sua maneira. Porque há uma maneira do espírito do arquiteto que a operação do canteiro transmite, da mesma maneira que há uma maneira da mão do pintor e do escultor.¹⁹⁴

Não que, num repente de consideração, Caye se desconsola a respeito da alienação da mão operária. Nada disso. Mão morta, desarmada, inerte e sem força, demissão do gesto artesanal, perda da especificidade são precondições indispensáveis para que a *touche* e a maneira do arquiteto iluminem a obra. Numa distração da censura, há reconhecimento do indizível: a mão operária tem que ser capada para que possa ser usurpada uma segunda vez, apagando as marcas do crime da primeira usurpação, a venda da força de trabalho ao capital manufatureiro. Não se pode esquecer que a ‘justa’ troca da *força de trabalho* por salário (não troca do *trabalho* por salário, como se diz para esconder a coisa) constitui crime de roubo e enganação. Apagar as marcas desse crime é dever de decoro — e má fé. Mas, na distração, ocorre um *lapsus*. Não basta apagar a marca da mão roubada. Há que a substituir por outra, limpa, nobre, artista. A *touche* do espírito do arquiteto que tenta se insculpir na obra e a especificidade do

194 Ibidem, pp. 62–69.

seu traçado do projeto, com seus truques e idiotismos plásticos, devem passar e apagar completamente as marcas inoportunas do executante. Ele precisa ser expulso do canteiro terminado, sob pena de abrir a lembrança da mão roubada a cada vestígio esquecido. Sobre a obra desinfetada dos miasmas emanados da mão operária fica a aura do espírito do arquiteto. Essa é a raiz da plástica do ‘humanismo clássico’. Mas a substituição de uma mão por outra, da mão operacional pela mão que tenta suprimir os vestígios da mediação operária, falha necessariamente. Sob a máscara do traçado arquitetônico ostentado na pele da obra, a realidade manufactureira aparece nas mil pequenas ‘imperfeições’ inevitáveis, deixadas pela mão trabalhadora. O intervalo entre a glorificação do *disegno* imaginário e sua tosca concreção revela a aporia concreta do canteiro sob o capital, a aporia da ambição sublimadora do arquiteto e do impossível apagamento total da mão nada sublimada do trabalhador, num gênero de produção que traz seu nome: a *manu-fatura*.

Trait de coupe

Para equilibrar minha discordância de Caye, quero recomendar com especial ênfase um capítulo do já mencionado livro de Savignat: “*Le trait de coupe*”.¹⁹⁵ Penso que não há tradução conveniente dessa expressão. Trata-se do desenho, traço, risco ou traçado feito diretamente na pedra ou na madeira para orientar seu corte. Savignat explica:

Com efeito, em todo esse período da história, do Renascimento ao século XVIII, há dois procedimentos gráficos no processo de produção dos edifícios: o desenho de arquitetura, que é o instrumento de trabalho do projeto, e o traçado de corte [*trait de coupe*] da pedra ou da madeira, empregado no canteiro para o preparo dos materiais.

[...] O desenho de arquitetura é usado pelos arquitetos no trabalho de concepção, mas sobre papel, ao passo que, tradicionalmente, o traçado de corte usado pelos operários talhadores de pedra é riscado diretamente sobre o material a cortar, no canteiro. São, pois, duas práticas completamente distintas, pela diferença entre aqueles que as usam e, também, pela diferença entre os momentos e lugares de sua utilização. O desenho de arquitetura, tal como definido no Renascimento, funciona como totalidade

e nunca faz referência específica à construção propriamente dita: projetos executivos, tais como os conhecemos hoje, não existiam.¹⁹⁶

Poucos autores destacam essa bifurcação ao comentarem a história do desenho na construção. Ela é, entretanto, essencial para compreender a evolução da arquitetura levando em conta a dimensão fundamental da produção, sem a qual não há possibilidade de autêntica análise de esquerda. Essas linhas apontam com precisão a ancoragem concreta da subordinação formal do trabalhador. Repeti inúmeras vezes a característica básica desse tipo de subordinação: por falta de competência da direção, ela deixa nas mãos dos trabalhadores toda a responsabilidade construtiva. Sem referência a esse tipo de subordinação do trabalho, jamais compreenderemos por que a arquitetura tende sempre a desenhar as construções desobedecendo à correção construtiva.

A arquitetura em si, ao contrário do que acredita Caye, não implica a dualidade de uma aparência que desdiz seu fundamento construtivo. O que a exige é a subordinação do trabalho ao capital. O *classicismo* corresponde ao período da subordinação formal, que por sua vez corresponde ao período manufactureiro. Esse período começa no século XV com os primeiros ensaios de classicismo e vai até o século XVIII. No século XIX dá-se a transição lenta ao modernismo até que, no fim do século, ele entra efetivamente em cena. Ele corresponde à hegemonia da subordinação *real*, que é intrínseca ao processo de industrialização. A construção, entretanto, nunca foi industrializada por razões que apresentei em outros textos.¹⁹⁷ O que chamamos modernismo é a adaptação enviesada à indústria de uma atividade que não se pode industrializar (por razões macroeconômicas, não técnicas). Como creio ter demonstrado, a passagem à subordinação real na construção não inclui a objetivação num maquinário complexo do que anteriormente constituía o saber e o saber-fazer dos trabalhadores. O essencial na subordinação real é tornar obsoletos e dispensáveis esses saberes (ao menos em teoria), transformando os operários em autômatos absolutamente obedientes na utilização de sua força de trabalho. Na construção, um arremedo de subordinação real limita-se a retirar e substituir os saberes operários por outros, fora do alcance do canteiro. Ora, retornando ao texto de Savignat, vê-se que os saberes a serem retirados da competência operária são todos do tipo

195 SAVIGNAT, *Dessin et architecture du Moyen Age au XVIII^e siècle*, 1983.

196 Ibidem, p. 135.

197 Cf. FERRO, *Arquitetura e trabalho livre*, 2006.

do traçado de corte: saberes incrustados na prática construtiva tradicional e inseparáveis dessa prática.

Essa noção de projeto executivo, que aparece na passagem à abstração gráfica, implica que quem desenha a *épure* e, portanto, concebe o trabalho a ser efetuado no canteiro, conheça e domine a técnica do traçado. Mas essa noção de projeto põe o problema da teorização dessa técnica: porque o surgimento de uma instância de elaboração do projeto executivo pressupõe que essa instância integre esses elementos ao trabalho de projeto. Essa noção de projeto tem então por consequência a formação de um saber teórico acerca da técnica do traçado de corte. Mas, no ofício, a técnica do traçado não é um saber teórico. Além disso, ela não está registrada em livros, como testemunha a estrutura de aprendizagem dos *compagnons*, que iam de canteiro em canteiro, no ‘Tour de France’, para aprender o ofício com os mestres. Não há, entre os membros do ofício, tratados de corte de pedra ou madeira. Assim, o único tratado de corte de pedra exposto no Musée du Compagnonnage de Tours é a obra de Frézier, engenheiro militar do século XVIII.¹⁹⁸

Savignat mostra a seguir os esforços sucessivos dos projetistas para absorver os saberes dos artesãos da madeira e da pedra. O primeiro — e por séculos o único — a escrever sobre o traçado de corte da pedra foi Philibert de l’Orme, na fronteira entre a Idade Média e o Renascimento. Mas é bom lembrar que Philibert é alguém que passa da talha da pedra ao exercício do projeto arquitetônico.¹⁹⁹ Depois, até meados do século XVII nenhum tratado fala do traçado de corte. Ainda em 1624, Savot nota que “o conhecimento [do traçado de corte] pertence mais aos pedreiros ou talhadores de pedra e escultores do que ao mestre da construção”.²⁰⁰ Em 1643, aparecem dois tratados quase sem nenhum impacto prático: o de Girard Desargues e o do padre François Derand.²⁰¹

O primeiro tratado mais operacional é o de Frézier, um engenheiro militar responsável por fortificações.²⁰² Savignat nota que a “integra-

198 SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, pp. 136–137.

199 Cf. POTIÉ, *Philibert de l’Orme: figures de la pensée constructive*, 1996.

200 SAVOT apud SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, p. 139.

201 DESARGUES [& BOSSE], *La pratique du trait à preuves, de Mr Desargues Lyonnais, pour la coupe des pierres en l’architecture*, 1643; DERAND, *L’architecture des voûtes*, 1643.

202 FRÉZIER, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes et autres parties des bâtiments civils & militaires, ou Traité de*

ção da técnica do corte de pedras no saber erudito não se fará a partir de canteiros tradicionais, mas de canteiros operando em regiões sem tradições construtivas antigas, onde geralmente falta mão de obra qualificada”.²⁰³ Eis o caso de muitos canteiros dirigidos por Frézier.

Mesmo que Savignat aumente um pouco a importância do saber relacionado ao traçado de corte para o campo da projeção antes do século XIX, ele evidencia o significado, para os operários, de uma eventual perda do monopólio desse saber:

Em função da penetração dos ofícios, da integração do saber tradicional dos artesãos, abre-se o caminho para uma revisão radical do modo de produção dos edifícios. Os membros dos ofícios, despojados de seu saber específico, perderão pouco a pouco o lugar que tinham no processo de produção e serão cada vez mais reduzidos ao nível de simples executores. Aparecem aqui as condições de uma profunda transformação da organização do canteiro.²⁰⁴

A resistência operária continuou intensa, como mostra o protesto do *compagnon* Agricol Perdiguier, de meados do século XIX:

Os primeiros teóricos que difundiram no público os tratados de corte de pedra ou de madeira, a que fonte recorreram? Ao molde do trabalhador. [...] Não sabemos que os modelos esclarecem a teoria, e que as catedrais mais bonitas estavam de pé quando Désargues e Monge vieram nos ensinar, a nós trabalhadores, como cortar pedra e madeira? Sabemos de tudo isso, e não será fácil nos fazer acreditar no que não pode ser a verdade. Senhores da ciência, honrai os vossos semelhantes, fazei justiça aos seus esforços, nós nos uniremos a vós; mas não nos denigrais, não nos transformeis em máquinas absurdas; não nos priveis do pensamento, não nos desafiéis mais a legítima posse do capital científico que é nosso, que transmitimos de geração em geração, sem ruído, sem espalhafato, à revelia dos poderes e de vós mesmos, e isso desde o nascimento dos ofícios.²⁰⁵

stéréotomie, à l’usage de l’architecture, 1737–1739.

203 SAVIGNAT, *Dessin et architecture*, 1983, p. 143.

204 Ibidem, p. 140.

205 PERDIGUIER, A propos d’une opinion de MM. Arago et Dupin, [1846] 1980, pp. 6–7.

É raro encontrar, na literatura para arquitetos, referências a tais questões. O jovem Savignat escreveu o seu trabalho em 1976–1977, num período em que os teóricos ainda não se envergonhavam de ser de esquerda. Mas, mesmo então, observações como as suas não eram de modo nenhum frequentes.

Adendo

É que existe uma lei, lamentável mas observada, que quer que se transforme invencivelmente um manuscrito legível num bom manuscrito e um bom manuscrito em testemunho privilegiado de uma obra importante.²⁰⁶

Este texto já estava em fase de edição (no sentido anglo-saxônico desse termo: revisão crítica detalhada) quando a editora, a professora Silke Kapp, comentou que, no item sobre a cúpula de Santa Maria del Fiore, utilizo informações de Antonio Manetti e Giorgio Vasari, biógrafos de Brunelleschi, atualmente contestadas. Elas teriam sido desautorizadas pelo mais importante conjunto de documentos disponíveis sobre o canteiro dessa obra.²⁰⁷ Fiquei assustado. As questões de Silke, perfeita analista e crítica afiada, sempre se fundamentam em argumentos sólidos. Ela me enviou alguns trabalhos elaborados a partir desses documentos.²⁰⁸ As informações utilizadas por mim parecem ser, pelo menos, discutíveis. Vamos ver mais de perto.

Elas se referem, sobretudo, a dois episódios rememorados pelos dois biógrafos: o primeiro, a propósito de uma disputa de Brunelleschi com alguns (oito) mestres *scalpellatori* ou *muratori* (mestres talhadores de pedra e assentadores de pedra ou tijolos); o segundo, a propósito de um projeto de cantina a ser instalada nas alturas vertiginosas dos andaimes. Ora, nos documentos mencionados, contemporâneos dos supostos episódios, não há nada sobre eles — pelo menos na forma em que aparecem nas duas biografias. Sobre o primeiro, cito Margaret

206 LIBERA, *Pensar na Idade Média*, [1991] 1999, p. 63.

207 Projeto *Gli anni della cupola 1417-1436: Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, coordenado por Margaret Haines.

208 HAINES, *Oligarchy and Opera: institution and individuals in the administration of the Florentine cathedral*, 2008; HAINES, *Myth and management in the construction of Brunelleschi's cupola*, 2011; HAINES, *Lavorare sulla cupola: sicurezza e coraggio al tempo di Brunelleschi*, 2012; TEREZI, *Maestranze e organizzazione del lavoro negli Anni della Cupola*, 2015.

Haines, pesquisadora seriíssima e coordenadora do *Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*:

[A] documentação da folha de pagamento pode ser comparada com as histórias populares sobre a relação de Brunelleschi com a força de trabalho da Opera. Uma delas é a famosa questão dos pedreiros lombardos, chamados por Brunelleschi, de acordo com Manetti, em resposta às exigências descabidas dos mestres construtores locais. Mais uma vez, os contos do biógrafo parecem inspirados por eventos reais, mas expandidas para efeito narrativo. [...] O relato segue descrevendo a constante interferência e pressão desses mestres, que exasperam Filippo. Quando percebeu que, crendo a si mesmos insubstituíveis, os mestres haviam formado um cartel em seu próprio interesse, Brunelleschi desfez o blefe convocando oito lombardos, que treinou para ocuparem seus lugares. Vendo seu erro, os oito mestres originais se arrependeram e foram empregados (*adoperati*) em condições razoáveis.

Não há traços de um octeto transitório de lombardos na documentação da catedral, e essa contradição pode parecer suficiente para descartar toda a história de Manetti [...].²⁰⁹

Mas Haines acrescenta logo a seguir:

No entanto, a primeira nomeação dos novos *provveditori* da cúpula, em abril de 1420, também nomeou oito mestres construtores para executá-la de acordo com suas ordens.²¹⁰

Há, portanto, uma nomeação de oito mestres, mas nada consta sobre sua origem. Esses oito mestres jamais participaram efetivamente do canteiro de obras. Sete deles estão documentados como consultores e contratantes ‘generosamente’ remunerados, mas nunca aparecem como parte da ‘força de trabalho’. As altas somas pagas retroativamente a quatro deles não se explicam pelos documentos disponíveis. Três voltam mais tarde para consultas, sempre bem pagas. Em toda a documentação guardada do canteiro, os raros lombardos mencionados não têm nenhuma relação com essa história.

209 HAINES, *Myth and management*, 2011, pp. 69–70.

210 *Ibidem*, p. 70.

Mais estranho é o oitavo mestre: “O mais intrigante dos oito, porém, é Berto di Bartolomeo, recentemente identificado como o misterioso patrono de uma das grandes obras-primas do início do Renascimento, a *Trindade* de Masaccio em Santa Maria Novella”.²¹¹ Sabe-se que Brunelleschi desenhou a arquitetura dessa obra em perspectiva rigorosa. Os três, Brunelleschi, Masaccio e Berto di Bartolomeo — o mecenas que queria se empregar como mestre talhador ou assentador de pedra —, portanto, se conheciam bem. Há evidentemente alguma coisa estranha nessa história. Por que alguém com recursos suficientes para ser mecenas procuraria um emprego desse tipo? O que essa história tem de importante para que Brunelleschi em pessoa, segundo Manetti, tenha lhe contado isso anos depois? O que significaria, se o mito for falso, a nomeação documentada do “octeto transitório” que desaparece logo após ser nomeado?

O canteiro de Santa Maria del Fiore data da primeira etapa da instauração da manufatura na construção. Essa instauração se completará apenas no começo do século XVI. Até lá, os canteiros incluirão restos esparsos de cooperação simples desenvolvida e prenúncios de estruturação manufatureira.

Já encontramos alguns desses prenúncios no capítulo sobre o gótico. O principal foi a separação do proto-arquiteto do resto do corpo produtivo: a igualdade pressuposta pela cooperação simples desaparece. Heather Brown lembra, noutro contexto, uma observação de Marx sobre um caso semelhante de separação inaugural: “Marx nota o desenvolvimento de diferenças [de classe] pela individuação do chefe”.²¹² A individuação do chefe — no caso, do proto-arquiteto — bastou para destruir a relativa igualdade anterior entre os trabalhadores, em princípio igualmente qualificados, e instaurar uma diferença que evoluirá em contradição.

Esse momento inaugural, primeiro passo para o surgimento ainda insuspeitado da manufatura, foi seguido pela mudança de linguagem plástica. Brunelleschi e outros introduzem ou aprofundam o hábito de recorrer, de modo mais ou menos sistemático, a modelos do classicismo. Com isso, há destruição do universo simbólico anterior e importação de outro, completamente alheio à realidade construtiva da hora — álibi estético para acentuar a oposição crescente de classes na construção.

211 Ibidem, p. 71.

212 BROWN, *Marx on gender and the family*, 2012, p. 179.

O não reconhecimento e o escárnio sociais a respeito de “valores partilhados por um coletivo de trabalho” e “a institucionalização de formas de violência simbólica, repetidas sem cessar porque encarnadas nas instituições, rotinizadas”²¹³ são armas poderosas e quase invisíveis de humilhação e destruição do trabalhador; armas utilizadas constantemente, por séculos, nos discursos e na prática.

Com o canteiro da cúpula (cuja plástica é ainda gótica), o processo de radicalização da diferença se acelera. Começa a se impor um conjunto de normas administrativas mais complexas, que reforçam enormemente o poder prescritivo e repressivo da direção sobre a massa dos trabalhadores: centralização da organização da força de trabalho, divisão interna do trabalho tendendo a estabilizar-se, horários alongados e rigorosos, penalidades severas para as menores faltas etc. Sem dúvida, a dimensão da cúpula, sua concepção ousada e os perigos da execução requereram cuidados especiais. Mas esses cuidados foram instrumentalizados e recuperados pela direção de modo bem particular.

Simultaneamente, entretanto, intensificam-se as manifestações variadas dos trabalhadores contra o assalariamento que se alastra. (A relação salarial jamais foi aceita por eles totalmente até o fim da Primeira Guerra Mundial.) Certos restos do período anterior ressurgem, agravados pelo sentimento de perda da totalidade da qual faziam parte. Assim, por exemplo, a ambiguidade da nova subordinação somente formal do trabalho retarda o desaparecimento completo do trabalhador coletivo da cooperação passada: seu fantasma sobrevive mutilado. Pierluigi Terenzi analisa um *core group*, de mais ou menos cinquenta e cinco indivíduos, alta e diversamente qualificados e constantemente recontratados. Quatorze deles permaneceram no canteiro de 1417 a 1436, isto é, por toda a duração da construção da cúpula.²¹⁴ A coesão desse grupo não pode ser atribuída somente às boas relações mantidas com os *operai*, os administradores da obra. O fantasma do trabalhador coletivo perdido sustenta por baixo o que Terenzi atribui exclusivamente a uma suposta fidelidade dos trabalhadores à direção do canteiro. As interferências e as pressões dos mestres ‘lombardos’, mencionadas por Manetti, que teriam irritado Brunelleschi, podem ser consideradas como retornos intempestivos de sobras do antigo regime produtivo. Os trabalhadores não haviam se acostumado ainda a se calar e

213 RENAULT, *L'expérience de l'injustice*, [2004] 2017, pp. 212, 301.

214 TERENZI, *Maestranze e organizzazione del lavoro negli Anni della Cupola*, 2015, p. 40.

protestavam contra o desrespeito crescente de seu saber e saber-fazer. Brunelleschi, o *capomaestro* Batista d'Antonio e os *operai* delegados da Arte della Lana não poderiam deixar sem resposta o desafio, o perigoso ressurgimento da solidariedade e de vestígios da antiga autonomia dos mestres e *compagnons*.

O organismo que dirige a realização da cúpula é a Opera di Santa Maria del Fiore. Instituída em 1331 pela Arte della Lana, a poderosa corporação de produção de tecidos, foi quase sempre composta por membros dessa guilda. “A administração do vasto e complexo canteiro era uma questão de financiamento, contabilidade, organização, disciplina e retidão”, diz Haines.²¹⁵ Em “Oligarchy and Opera”, ela analisa com bastante simpatia, sem nenhuma crítica. Mas a Arte della Lana, se não me engano completamente, não corresponde à imagem respeitável que ela sugere. Lembro a revolta dos *ciompi* e dos *unhas-azuis*:

O próprio título ‘Tumulto dos Ciompi’, tradicionalmente usado para designar os eventos de junho a agosto de 1378 [em Florença], não só expressa seu caráter violento e o papel desempenhado pelas camadas mais humildes da indústria florentina, mas também reflete seu aspecto perturbado e sua natureza improvisada sem futuro.

[...] os trabalhadores do setor têxtil queriam, acima de tudo, se livrar da Arte della Lana.

[...] o que mais chama a atenção [quando se procuram as causas da revolta] é um desenvolvimento pré-capitalista na indústria de vestuário urbana.²¹⁶

Jacques Le Goff indica os motivos desse desenvolvimento pré-capitalista: as mudanças na produção de tecidos nesse período.

O tradicional setor de tecidos de luxo, a ‘velha tecelagem’, é duramente afetado pela crise e os centros em que dominava entram em declínio, mas, ao lado, novos centros aparecem inclinados à fabricação de tecidos menos preciosos para uma clientela menos rica e menos exigente: é o triunfo da ‘nova tecelagem’, das saias e dos fustões à base de algodão. Uma família entra em falência, mas uma outra, ao seu lado, ganha importância.²¹⁷

215 HAINES, Myth and management, 2011, p. 77.

216 MOLLAT & WOLFF, *Ongles bleus, jacques et ciompi: les révolutions populaires en Europe aux XVI^e et XV^e siècles*, 1970, pp. 143, 149, 158.

217 LE GOFF, *A civilização do ocidente medieval*, [1964] 2005, pp. 101-102.

A produção da ‘nova tecelagem’ provoca o abandono do sistema artesanal de produção da ‘velha tecelagem’ de luxo e sua substituição por um novo sistema: o da manufatura. A produção artesanal para uma pequena elite teve que ser trocada por uma forma de produção de maior produtividade para atender a um consumo mais amplo e menos sofisticado. A manufatura de tipo capitalista nasceu nesse momento e precisamente nessa área de produção, mais ou menos ao mesmo tempo na Itália e em Flandres, pelas mesmas razões. Em Florença, a mudança se fez sob a tutela da Arte della Lana. Foram os empresários manufatureiros desse novo campo de produção ou seus representantes que passaram a constituir o núcleo dominante da Arte della Lana e, portanto, da administração da Opera del Duomo. Havia estreitas relações entre a produção têxtil e a construção. Num contexto diferente, Bronislaw Geremek faz observações que podem, entretanto, ser generalizadas:

[...] as exigências técnicas em certos ofícios tornam necessária a especialização em diferentes estágios da produção, criando [...] laços de interdependência entre diferentes ofícios e suscitando a necessidade de uma espécie de elo intermediário; necessidade que confere suas características específicas justamente aos ofícios dos têxteis e da construção.²¹⁸

Na produção têxtil, os ofícios se especializam em operações parciais interdependentes (tecelões, batedores, tintureiros etc). Cada especialidade procura formar uma corporação à parte, e a rivalidade se instaura entre elas para obter a liderança do conjunto da produção.

Claramente, os tecelões se põem sempre em primeiro plano. Como é deles a atividade produtiva essencial, exercem uma primazia natural sobre os outros ofícios do setor têxtil. Contudo, uma diferenciação afeta seu ofício desde o princípio, no seio do qual se constitui um grupo de organização da produção.²¹⁹

Numa construção sofisticada, complexa e perigosa como a da cúpula, a separação crescente entre concepção e realização também reclama a formação de um grupo de organizadores, uma administração especializada no encadeamento das diversas operações técnicas correspondentes

218 GEREMEK, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*, 1968, p. 17.

219 Ibidem, p. 19.

a diferentes ofícios. O saber-fazer administrativo da Arte della Lana alimenta e inspira fortemente os administradores da cúpula para enfrentarem as dificuldades semelhantes das duas tecnologias emergentes. Na produção têxtil, o material trabalhado passa de ofício a ofício. Na construção, os diferentes ofícios adicionam seu trabalho ao material trabalhado no mesmo local. Mas, nos dois casos, trata-se de articular ofícios distintos. Os trabalhadores da construção pouco a pouco perdem sua polivalência. Mesmo que a documentação mostre que alguns trabalhadores ainda exerciam ofícios variados,²²⁰ não há mais espaço para a sua palavra — a não ser por ocasião dos frequentes motins. Essa perda, lastreada pela generalização do assalariamento e da especialização, requer um novo tipo de gerenciamento que substitua o que está desaparecendo.

Na construção, a organização do trabalho era tal que o exercício independente da profissão só era possível para pequenos trabalhos de reparação; convinha também a mestres que, usufruindo de certa prosperidade, podiam se encarregar de construções modestas [...]. Em contrapartida, numerosos mestres pedreiros encontraram no assalariamento a forma fundamental de exercício de sua profissão [...]. Também nos ofícios do setor têxtil, o desenvolvimento do sistema *putting-out* na organização da produção relegou os próprios mestres à posição de simples assalariados. [...] Nessa 'proletarização', [...] pode-se discernir dois processos [...]: a redução progressiva da independência econômica do artífice [...] e o declínio do artífice à categoria de assalariado.²²¹

Essa decadência, um dos aspectos da acumulação primitiva, constitui uma das condições para a instauração da manufatura capitalista.

Torna-se compreensível a função da façanha de Brunelleschi na narrativa de Manetti e Vasari. Quando escrevem, fazem-no não como historiadores ou documentalistas, mas como arquitetos engajados na promoção de seu ofício, na sua consolidação como profissão respeitável. Aspiram à incorporação de sua atividade à nova família dos 'intelectuais', o terceiro tipo de nobreza teorizado por Dante e Eckhart.²²² Não ficaria bem mostrar, sem mais, a artimanha de Brunelleschi, aproveitando-se da urgência de uma resposta firme às "exigências insensatas" (o termo

220 HAINES, *Myth and management*, 2011, p. 61, nota 51.

221 GEREMEK, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*, 1968, pp. 66-67.

222 Cf. LIBERA, *Pensar na Idade Média*, [1991] 1999.

é de Manetti) dos oito *maestri*, de os pôr no seu devido lugar, como se diz entre patrões, e, no embalo, diminuir seus salários. Torna-se indispensável sublimar a baixaria, travesti-la em astúcia genial.

Suspeito, entretanto, que boa parte do impulso para contar ou fabular um pouco a historinha dos lombardos tenha origem num vago pressentimento por parte de nossos autores do fundo sombrio, mas essencial, do ofício de arquiteto em formação. Nesse sentido, quase se pode dizer que ela tem a estrutura de um *lapsus*. Brunelleschi, segundo a nova documentação, se comporta como rigoroso adepto da prática administrativa da Arte della Lana. A promoção do arquiteto à liderança do complexo canteiro passa necessariamente pela degradação do poder e do prestígio dos mestres e *compagnons* dos diferentes ofícios implicados na construção, transposição da relação dos mestres tecelões com os de outros ofícios na produção de tecidos. Trata-se de uma luta bastante rude em que não pode haver empate. Mas há que balancear a vitória para que os mestres subordinados possam ocupar a posição de *capomaestri* obedientes. Afinal, somente eles sabem construir. O que transparece sob a historinha é o agravamento dessa questão central na evolução da luta de classes na construção. Poucos mestres conseguiram subsistir por si. A maioria tornava-se obrigatoriamente assalariada, sobretudo na região de Florença, onde, sintomaticamente, as organizações de *compagnons* somente aparecem, pelo que sabemos, no fim do século XVI.²²³ Então, os mestres rebaixados se juntam a essas organizações, constituindo um meio de luta e proteção separado e até relativamente privilegiado no interior do mundo operário. Por mais ou menos um século, os mestres descambam numa desclassificação interminável, mas devendo, simultaneamente, guardar tanto quanto possível seu saber e seu saber-fazer sob a forma de um monopólio (como era chamado), garantido pelos segredos de ofício. Sem esse corte na integridade do *maître d'oeuvre* e de cada trabalhador, não há manufatura capitalista. Por baixo da historinha dos mestres 'lombardos', emerge discretamente, como num amargo sintoma, o fundamento conflituoso da arquitetura: sua incompatibilidade estrutural com o dever de guardar a qualificação operacional de mestre ou *compagnon*, quando a ausência total de reconhecimento e visibilidade social tende a abalar profundamente até mesmo a percepção dessa ausência.²²⁴

223 GEREMEK, *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*, 1968, p. 118.

224 Cf. FISCHBACH, *Manifeste pour une philosophie sociale*, 2009; LE BLANC, *Vies ordinaires*,

Poucos notam a especificidade trágica do período manufatureiro. Nele se acavalam duas monstruosidades. A primeira, o assalariamento: “a barganha de tolo que o vendedor da força de trabalho é obrigado a aceitar da parte do proprietário dos meios de produção”.²²⁵ Ele amalgama a desigualdade na produção com a falsa igualdade entre comprador e vendedor de força de trabalho na esfera da circulação. Sob essa primeira fraude aparentemente justa, a mercadoria força de trabalho, na manufatura, carrega outra fraude, interiorizada: a obrigação de autonomia produtiva em condições de subordinação à vontade de seu comprador. Essa segunda fraude tende a desaparecer ou a se fragmentar em migalhas absurdas com a industrialização e a subordinação real. Mesmo Fischbach, um dos promotores da atual renovação dos estudos marxianos, desconhece essa especificidade em *Manifeste pour une philosophie sociale*, o que o leva a escorregar ao tratar da ‘questão social’ a partir de 1830. Mas é justamente essa contradição insuperável que alimentou, na passagem do século XIX ao século XX, um dos mais belos momentos de luta radical contra o capital — o sindicalismo revolucionário da ação direta. Provém dessa contradição também, mas vista pelo outro lado da luta, a atitude quase suicida dos arquitetos: não podem dispensar o ‘monopólio’ dos mestres e *compagnons*, mas têm também que fingir menosprezá-los e, quando possível, atacá-los contra o interesse da própria exploração e da respeitabilidade aparente da arquitetura.

Essa é a chave da presente discussão: Brunelleschi não pode deixar passar o motim de mestres ou *compagnons*. Em função da estrutura capenga de seu confronto, deve humilhá-los e esperar que, sob a pressão da miséria, continuem a servi-lo com suas múltiplas competências. É o que Manetti e Vasari têm que mostrar de algum modo, se quiserem efetivamente valorizar a arquitetura. Haines anota, a propósito de Manetti: “o desejo do autor de demonstrar o heroísmo de seu protagonista diminui necessariamente as contribuições dos outros. Os trabalhadores [no caso, sobretudo mestres assalariados] são retratados como conservadores e lentos na compreensão das complexas especificações dos componentes desenhados por Filippo”.²²⁶ Essa agressividade injusta e vergonhosa choca; a burguesia só se mostrará piegas e caridosa bem mais tarde, quando já terá tomado o poder. Até lá, tem que

vies précaires, 2007; RENAULT, *L'expérience de l'injustice*, [2004] 2017.

225 FISCHBACH, *Manifeste pour une philosophie sociale*, 2009, p. 76.

226 HAINES, *Myth and management*, 2011, p. 73.

empurrar para baixo os eventuais concorrentes, mas controlando-os à distância para poder sugar suas forças produtivas subjetivas sobrantes.

Há outro exemplo da mesma atitude, agora de sabotagem do segredo. Alberti, em sua autobiografia escrita na terceira pessoa, conta: “Ele perguntava a artesãos, arquitetos, engenheiros navais, sapateiros e retocadores se mantinham algum raro segredo em sua arte que houvessem guardado, então os comunicava de imediato aos cidadãos que desejassem saber”.²²⁷ E adeus segredo: os salários podem baixar, mas com risco da ruína construtiva. A contradição é inerente à manufatura do capital.

Uma observação marginal: talvez o fato de Haines não ter encontrado nenhum ‘lombardo’ na documentação da Opera sobre esse episódio tenha outra explicação que a apresentada por ela. Na linguagem dos ‘intelectuais’ da época — Manetti e Vasari, por exemplo —, esse termo significava também ávaro, vicioso e medroso,²²⁸ assim como, no Sudeste do Brasil, trabalhadores supostamente desqualificados e preguiçosos costumavam ser chamados ‘bairanos’. A *mise-en-scène* de Brunelleschi, tal como a apresentam Manetti e Vasari, tem por finalidade engrandecê-lo; se não, por que figuraria nos dois panegíricos? Faz parte do elogio do herói esperto como Ulisses ridiculizar o adversário: os mestres insubordinados teriam sido enganados não por outros mestres do ofício, mas por atores venais e viciosos, por meros farsantes.²²⁹

Em matéria de mito, Haines não fica atrás de Manetti e Vasari. Parece não conhecer a hipocrisia dos representantes das organizações patronais. Limpinhos, bem vestidos, aparentemente bem educados e generosos, sempre ocupados com o bem da sociedade, não dispensam, entretanto, nenhuma violência (de preferência pouco aparente) para fazer valer seus ‘direitos’. Qualquer um com experiência de canteiro de obras conhece as manipulações dos relatórios tanto por motivos fiscais como para esconder práticas ilegais ou vergonhosas. Isso não é coisa somente de hoje, da Odebrecht ou da OAS. Os mitos de Manetti e de Vasari são, como Haines mesma diz, arranjos de fatos reais. O que importa aqui é a realidade que encobrem. Aliás, no catálogo com as biografias de Brunelleschi por Manetti e Vasari que utilizo, uma citação de Rudolf Wittkower adverte: “Manetti, escrevendo após 1471 e sob a influência

227 ALBERTI, *La statue: suivi de la vie de L. B. Alberti par lui-même*, [1464] 2011, p. 141.

228 LE GOFF, *A civilização do ocidente medieval*, [1964] 2005, p. 279.

229 Cf. ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1944] 1985, pp. 53–80 (Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento).

de Alberti, pode ter projetado essas ideias no passado”.²³⁰ Manetti já estava mais próximo do advento efetivo da manufatura e sabia o que esmerar, esconder ou revelar na apresentação das façanhas de seu ídolo e modelo. Haines mesma reconhece isso: “Entretanto, como em outros contextos, o mito contém elementos de verdade”.²³¹

Quanto às alusões à cantina e à água no vinho, podemos encontrar na documentação oficial provas indiretas de sua ancoragem no real. Os fatos que poderiam alimentar o ‘mito’ da cantina são os seguintes: o pedido de licença de um trabalhador para vender pão e vinho nos andaimes (pedido recusado), mencionado por Haines; e um regulamento bastante rígido da Opera quanto à descida dos trabalhadores durante o tempo de trabalho para repouso ou almoço. Ele impunha multas severas para quem passasse mais do que certo tempo embaixo e ameaçava de ruptura de contrato em caso de reincidência. Outra deliberação da Opera, datada de 23 de abril de 1426, proíbe o consumo pelos trabalhadores de “*vinum quod non sit linfatum per tertiam partem ad minus, sub pena librarum decem*” nos andaimes da cúpula.²³² A justificativa nesse caso era a segurança: “evitar problemas dificilmente remediáveis”.²³³ Contestada, essa deliberação foi retirada. Também nesse caso é preciso ‘pôr água no vinho’, como se diz, e fazer passar o cuidado com o mais-valor (cujo conceito e mesmo o nome nem existiam ainda, mas que já era o alvo essencial) por atenção com o dinheiro das doações e a saúde dos *maestri e manovali*.

Resumo. As críticas à veracidade histórica das versões fantasiosas de Manetti e Vasari feitas a partir da documentação organizada por Haines devem ser acatadas, mas com reservas. Elas têm que ser, por sua vez, relativizadas. Sua fé quase absoluta e acrítica num gênero de documentos habitualmente sujeito a diversos interesses pouco relacionados com seu conteúdo aparente não pode ser aceita sem mais. Porque, apesar da personalização excessiva desses autores (e minha, no texto que agora corrijo) em torno de Brunelleschi, os documentos usados por Haines demonstram que ele participa ativamente da inovação administrativa das grandes obras de construção. Nenhuma decisão importante quanto ao canteiro passa sem sua aprovação. Seguramente,

230 WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, [1949] 1971, p. 117.

231 HAINES, *Myth and management*, 2011, p. 88.

232 GUASTI, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, 1857, p. 80.

233 GIORDANO, *I maestri muratori lombardi: lavoro e remunerazione*, 1991, p. 173.

Brunelleschi sofre a influência da experiência concreta trazida pelos *operai* mandatados pela Arte della Lana, mas ele ajuda de bom grado a adaptá-la ao canteiro que dirigiu de 1420 a 1436. Sabe o que faz e a violência que sua ação implica. A aparência de equilíbrio e correção administrativa, associada ao mistério da gigantesca abóboda erguida sem fôrma, serve tanto à adoção da prática manufatureira incipiente pela construção como para ‘purificar’ a imagem da feroz guilda. Do ponto de vista de minha análise crítica, talvez a versão mitificada de Manetti e Vasari leve mais seguramente à verdade — e a uma verdade feia, mas essencial — do que o registro dos números tido por neutro e higiênico. Haines descarta depressa demais a hipótese plausível da inocência de Manetti. A meu ver, explicação mais ‘realista’ para tramar o material desconexo disponível é que Brunelleschi tenha contado a farsa do octeto a ele, Manetti, vangloriando-se de seus feitos. Uma farsa rápida e eficaz, não registrada porque, sob o ponto de vista da autopromoção da Arte della Lana, desacorda com a imagem que quer dar de si. A farsa convém à grosseira luta para a valorização do arquiteto contra os que disputam sua posição e querem travar sua ascensão. Mas é moralmente condenável e indigna. Não convém à aura de uma *startup* ganhadora. Trata-se apenas de uma hipótese, evidentemente. Mas toda teoria crítica tem que tentar pelo menos ir além da hipócrita prudência positivista cujo resultado inevitável é o conformismo rasteiro.

Nota final sobre este *pendimenti* (em pintura, correção deixada aparente): eu poderia corrigir o texto apresentado para a edição e ficar quietinho, protegido pela correção de meu escorregão. Mas achei melhor apresentar a correção claramente para poder corrigi-la, ou melhor, criticá-la. Quis também mostrar que minha afirmação na introdução, sobre a grande probabilidade de este texto requerer modificações importantes, não ocupa o lugar de um proêmio retórico. Este texto está, efetivamente, necessariamente, *non finito*. Assim, concluo o adendo assinando S. F. *faciebat*, como aconselhava Plínio aos artistas plásticos para mostrarem que poderiam melhorar a obra.





Contradição

Para Hegel, a lógica usual sofre de dupla insuficiência: insuficiência na própria concepção da lógica, por ser vista como ciência puramente formal; insuficiência na implementação, por nela serem tratadas ‘determinações firmes’ (*feste Bestimmungen*) — formas de conceitos, juízos, raciocínios — que permanecem justapostas, externas umas às outras. As duas insuficiências são inseparáveis: se as determinações parecem apenas formas sem conteúdo, é porque são abstratas e assim manifestam a necessidade que têm de um complemento para se tornarem verdadeiramente elas mesmas; mas, na verdade, elas já têm o caráter de realidade que se espera de um conteúdo, e o conteúdo que ainda lhes falta é apenas sua unidade orgânica e concreta, que está no fundo de sua exterioridade recíproca.¹

Volto agora a Hegel e à *doutrina da essência* para tentar explicitar a contradição, fazendo antes uma síntese provisória do trajeto percorrido. O desenho separado do canteiro, desde o fim da Idade Média até o começo do século XX, apresenta algumas características essenciais que desembocarão na contradição que fundamenta o modernismo. Podemos dividir sua história em três blocos sucessivos: desenho escolástico, desenho clássico e desenho moderno. Esses blocos correspondem, respectivamente, ao período pré-manufatureiro ou de decadência da colaboração simples desenvolvida, ao período manufatureiro com subordinação apenas formal do trabalho e ao período manufatureiro com subordinação aparentemente real do trabalho. Em outros termos, correspondem ao período que põe os pressupostos da subordinação capitalista do trabalho da construção (séculos XII a XIV), seguido pelo período de sua subordinação formal (séculos XV a XIX), até um *ersatz* de subordinação real, no modernismo. *Esses três blocos constituem os três períodos que dividem a história longa da arquitetura do século XII até hoje.* O presente ensaio trata dos dois primeiros.²

1 DOZ, *La logique de Hegel et les problèmes traditionnels de l'ontologie*, 1987, p. 14.

O desenho gótico é a primeira forma de manifestação da essência do que está se formando como desenho separado. Trata-se da expressão inicial da separação e formação de uma abstração chamada 'o' desenho de arquitetura. Em oposição parcial aos desenhos ainda amalgamados à produção, como o traçado de corte, essa abstração reúne e desenvolve os desenhos que predeterminarão o aspecto global do objeto a construir. A separação entre os desenhos que prescrevem de longe a forma global e os que continuam imersos na produção marca o início da ruptura da oralidade em favor da visualidade. A oralidade corresponde ao predomínio da construção real; a visualidade, ao predomínio da construção fictícia.

Como parte da reorganização que prepara as condições indispensáveis à instauração do capital produtivo na construção, o desenho separado enfrenta desde o início uma dificuldade: ele não pode ser a simples transcrição gráfica daquilo que o canteiro realizaria por si mesmo, ou seja, do resultado de seu desenvolvimento autônomo. Se fosse, seria desnecessário, redundante e sem serventia para a subordinação. Diante do impasse, sobra o compromisso temporário de adotar um modelo de plástica pelo menos compatível com o *habitus* nas esferas mais influentes da hora. No caso da plástica dos edifícios religiosos e públicos dos séculos XII e XIII, esse *habitus* é o da escolástica, como demonstrou Panofsky. Os edifícios são desenhados como se fossem demonstrações figurativas dos esquemas teóricos fundamentais da filosofia escolástica.

O desenho separado ganha de empréstimo uma estrutura que permite, a partir de então, considerá-lo como uma formação coerente, dotada de princípios e normas respeitáveis; algo semelhante a um saber *poietikós*, um saber específico da *venustas* arquitetônica. Pouco importa se as formas aparentes mentem com relação à verdade estrutural (aliás, uma noção desconhecida na época); importa sua pertinência retórica. O saber que o desenho sugere não precisa existir materialmente para assumir ares de fundamento respeitável. Basta que convença, faça crer que existe. Esse é o passo fundamental levado a termo pela estética do gótico, cujo ponto culminante é a dança do compassinho sobre o pergaminho, sem nenhum compromisso com a realidade construtiva. Mais tarde, a verossimilhança será paradoxalmente mais deslumbrante quando deixar perceber que se trata somente de verossimilhança. A mesma tensão

aparecerá na escultura e na pintura góticas. Seu realismo crescente surpreende, sobretudo quando mostra de algum modo sua artificialidade.

Graças à sua oposição ao canteiro, o desenho adquire consistência de coisa com território específico assegurado. Sua inverdade é constitutiva de sua afirmação positiva. Se correspondesse à verdade, voltaria a comungar com o canteiro em vez de se opor a ele. Essas sutilezas do desenho separado são determinadas pela violência da exploração à qual passa a servir. Trata-se de começar a destruir e impedir o exercício pleno da autonomia produtiva, característica da cooperação simples desenvolvida, mas preservando a autonomia operacional ainda indispensável e inscrita no saber-fazer dos trabalhadores. O desenho separado esgarça o trabalhador coletivo entre a abdicação da autonomia na determinação global do produto e a preservação de seu saber-fazer *operacional*, que, entretanto, se ainda fosse autodeterminado, conduziria a produtos outros. A nova essência é a meia castração do corpo produtivo enfraquecido.

O clássico corrige o defeito desse primeiro tratamento da separação, isto é, sua exterioridade com relação ao campo específico da construção. A escolástica comparece como corpo estranho, interferência abusiva de uma teoria elaborada em outra área do saber com a qual, em princípio, a construção não tem nenhuma relação especial. E o *habitus* escolástico induz uma leitura do edifício sem dúvida exaltante, mas falsa quanto ao que ele é em si: o funcionamento estrutural aparente não somente não concorda com o funcionamento efetivo, mas nos conduz a um universo totalmente alheio ao da construção. As metáforas usuais a propósito do gótico (arvoredo, feixe de caules, floresta, organicidade) são apropriadas à plástica que ele exhibe, mas incompatíveis com a construção, essencialmente inorgânica. No clássico desaparecem essas tramas arborescentes e referências exteriores à filosofia escolástica, e aparece um repertório de formas típicas do universo construtivo.

Entretanto, não se trata da construção real. Vemos colunas, vigas e arquitraves, mas a construção real se faz por outros procedimentos construtivos, que não vemos. Ou seja, a construção real continua a usar roupa de empréstimo, inadequada, mesmo que o emprestado venha agora de parentes mais próximos. O desenho clássico se apresenta na obra como um saber *construtivo*, mas vindo de outra prática de construção. Essa outra prática é inteiramente fictícia; ela faz de conta que deriva de uma construção em pedra que, por sua vez, derivaria da construção em madeira da mítica casa de Adão. O saber sugerido pelo

2 Abordei a formação do terceiro bloco em "Concrete as weapon", 2018.

desenho clássico é ficção da ficção, duplo afastamento da construção real, ficção ao quadrado. Mais do que trair a construção real, o desenho separado precisa retorcer a traição em aperfeiçoamento do traído. Sob a desculpa de se referir a um ideal construtivo mítico, a traição pode apresentar-se como ‘dever ser’, como injunção ético-profissional: a plástica mostrada pela obra se transforma em *umbra* de uma suposta verdade ao mesmo tempo original e ideal.

Esquematizo o percurso: a) para assegurar a subordinação formal na manufatura da construção, é necessário impedir toda e qualquer manifestação de autonomia do corpo produtivo que ultrapasse a autonomia exclusivamente operacional; b) é necessário, portanto, impedir que o resultado plástico corresponda ao que seria natural nas condições de autonomia produtiva completa, caso contrário nada distinguiria o trabalho subordinado do não subordinado; c) o desenho separado da produção é encarregado de fornecer as prescrições que impõem um resultado plástico diferente do que seria natural em condições de autonomia operacional completa dos trabalhadores; d) em princípio, esse resultado plástico pode ser qualquer, uma forma de tipo zero; e) historicamente, num primeiro tempo, a escolástica forneceu os critérios para estabelecer essa forma de tipo zero; f) essa solução, por ser exterior ao universo construtivo, tem o defeito de deixar a subordinação aparecer com toda a sua violência e arbitrariedade; g) mobiliza-se então um repertório formal característico da construção, mas de uma construção distinta da realmente utilizada; h) a plástica clássica vitruviana tem características especialmente adaptadas a essa função substitutiva, pois ela já é uma plástica substitutiva (da imaginária cabana primitiva de madeira transcrita em pedra), ela foi a plástica do período áureo de Roma e ela conta com um tratado bastante obscuro. O saber que supostamente sustenta essa plástica, mesmo imperfeito e exógeno, passa a ocupar o lugar do saber operário encoberto pela ficção das ordens clássicas, e *Tratado de arquitetura* de Vitruvius servem por séculos de tapa-buraco para preencher a lacuna de um saber específico dos arquitetos.

Nossa linguagem não se coaduna com a contradição. E essa dificuldade ainda cresce enormemente quando se trata do mundo da plástica. As modalidades da linguagem verbal colidem com as modalidades significantes das artes plásticas e atividades correlatas. Sua crítica verbal é muito mais problemática do que a crítica das artes da palavra: ela tem que atravessar o fosso quase intransponível entre o temporal e o espacial. Mais ainda, as isotopias da *feitura* (ação do fazer) e da *fatura*

(resultado do fazer) podem resolver contradições incontornáveis para a lógica habitual. As categorias classificatórias da percepção — cores, ritmos, texturas, figuras etc. — podem combinar-se cruzando fronteiras: um amarelo, dependendo de sua fatura, pode responder de igual para igual a uma figura ou textura posta em outra área do campo plástico. Os *quase* essenciais nas artes plásticas, simples modulações no discurso, provocam alterações drásticas de sentido. A *quase vertical*, praticamente inofensiva no discurso, torna-se desastrosa nas artes plásticas. A *quase vertical* parece estar ruindo no interior do enquadramento ortogonal do quadro. O extraordinário Cristo crucificado do retábulo de Issenheim, realizado por Matthias Grünewald entre 1512 e 1516, deve um pouco de sua intensa dramaticidade a sua posição *quase* descentrada e *quase* vertical. Panofsky escorrega em sua análise do Moisés de Michelangelo quando diz que o eixo da sua perna esquerda é vertical, quando na verdade é *quase* vertical. Enquanto Michelangelo nunca dispensa os *quase*, operadores essenciais de sua *terribilità*, Panofsky o transforma em aluno de Algirdas Julien Greimas.

Ao tentarmos dizer a contradição, frequentemente a perdemos, a reduzimos a uma oposição. Ainda que cada passagem de uma descrição seja clara em si, o conjunto parece perder no caminho o seu norte. Essa aparência não procede do dizer — ela vem da coisa mesma. Entre os vinte e seis artigos na coletânea *L'emploi des ordres a la Renaissance*, apenas o de John Onians, pergunta “Por que as ordens?”. E ele responde:

Duas coisas estavam de fato ligadas ao nome de Cosimo. Uma era a reputação de ganância que havia herdado do pai, Giovanni d'Averardo, verdadeiro fundador da fortuna dos Medici. Outra era a identificação com as *Arti Minori* e o envolvimento da família na revolta dos ciompi em 1378. [...] Concluo que, se os Medici não tivessem esse problema de imagem, não haveria o estilo renascentista, do qual eles foram os principais patrocinadores.³

Simples, não? Bastava atinar para isso! Thomas Jefferson certamente não sabia que estava preservando a respeitável reputação de Cosimo Medici e de outros gananciosos. Entretanto, é preciso lembrar sempre que o absurdo aparentemente gratuito das ordens obedece a determinações de estrutura. O clássico parece um conglomerado de formas sem conteúdo ou com conteúdo somente anedótico (como a casa de Adão).

3 ONIANS, Pourquoi les ordres?, 1991, pp. 326–327.

Ora, a aparente ausência de conteúdo é seu conteúdo. Sua permanência por mais de quatro séculos como 'estilo' hegemônico e internacional demonstra que não se trata de uma questão de moda, de diversidade pouco importante ou de diferença indiferente passageira, mas de determinação por alguma outra razão de peso, algum 'outro seu' estrutural e duradouro. O conteúdo que aparentemente falta ao clássico permanece fora de cena, por trás do palco visível: o movimento concreto da manufatura do capital encoberto pelo cenário clássico e a metáfora enganosa de uma construção fictícia em madeira. Mas, como sempre, o denegado volta sob a forma de assombração no e do real. E é essa determinação denegada que fornece à aparente dispersão do clássico sua "unidade orgânica e concreta" interior.

Recorro então a um trecho de Hegel, bem condensado, sobre a contradição:

Na medida em que a determinação autossubsistente de reflexão, sob o mesmo aspecto em que ela contém a outra e, através disso, é autossubsistente, exclui a outra, ela, em sua autossubsistência, exclui de si sua própria autossubsistência, pois essa consiste em conter dentro de si sua outra determinação e, unicamente através disso, em não ser relação com um externo — mas, de modo igualmente imediato, consiste em ser ela mesma e em excluir de si sua determinação negativa. Assim, a determinação autossubsistente de reflexão é a *contradição*.⁴

Quando o projeto se torna autossuficiente, autossubsistente (*selbständig*), isto é, efetivamente separado do canteiro, ele passa a conter em si o seu outro sob forma negativa. Esse outro é o canteiro sem os momentos do desenho embrenhado na produção, que outrora faziam parte dele e o articulavam. Desestruturado pela carência desses momentos, o canteiro incompleto reclama a complementação pelo desenho, agora tornado desenho de projeto. Ora, a reivindicação do canteiro incompleto por uma articulação fornecida pelo desenho separado elimina a hipotética autossubsistência desse desenho, que se torna dependente da reivindicação. A separação se inverte em vínculo. Para reafirmar sua autossubsistência, o desenho afasta de si essa ex-metade que o amarra a algo exterior. Ele reencontra sua autossubsistência passando a falar sozinho, embrulhando-se numa plástica autista. Entretanto, o desenho

4 HEGEL, *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*, [1813] 2017, pp. 78–79.

de arquitetura separado é, essencialmente, *projeto*, antecipação de uma obra a realizar. Para ser o que é, sem perder de novo sua autossubsistência, precisa que essa obra antecipada esteja contida nele, provenha de seu interior. O desenho passa a operar com um canteiro mental independente do canteiro real. Esse canteiro interior corresponde, por exemplo, ao configurado pelo esquema das ordens arquitetônicas, com sua sucessão ideal de elementos sustentantes e sustentados que formam um todo: *a obra*. Assim, sem outra determinação que não a do canteiro interior ideal, o projeto afasta o canteiro real com sua incompletude, suas demandas, seus problemas concretos. Mas, com isso, o desenho de projeto exclui também a própria autossubsistência, já que ela consistiria em conter em si a determinação outra (que procede do canteiro real). O projeto autossubsistente é contradição. (Ainda podemos ir além do que a passagem de Hegel contém: a exclusão do canteiro real pelo desenho de projeto é falsa, pois o sistema das ordens é um *ersatz*, um substituto para preencher o vazio deixado pela falta de relação direta com o canteiro real. Além de contradição, o projeto autossubsistente é falsificação.)

Dito de outro modo, o projeto separado do canteiro desde o período gótico, ao adotar o paradigma clássico, rompe sua relação ainda estreita com esse canteiro. A partir de então, a relação se bifurca. Por um lado, ela passa pela mediação da plástica do classicismo, cujos componentes encenam uma manufatura ideal: o *esquema* em que cada elemento é sustentado pelo que o precede e sustenta o que o sucede. Essa plástica provém do desenho de projeto. Nela, o desenho parece autossuficiente, autossubsistente porque não precisa de nada a mais, nenhuma informação exterior, para ser considerado completo. Saber e saber-fazer construtivos não o concernem (seu lugar permanece em branco no desenho). Mas, por outro lado, ao excluir de sua competência a realidade construtiva, o desenho perde sua autossubsistência, pois o projeto pressupõe a efetivação pelo canteiro real. Ele requer a determinação proveniente do exterior, do saber e saber-fazer que o projetista afastou de si e que substituiu pelo esquema. O único modo de desatar a contradição é devolver o projeto ao canteiro, tendo em conta o que ele ganhou durante sua separação (a constituição como modelo reduzido, por exemplo).

A sequência de diversidade, oposição e contradição em Hegel parece funcionar por si mesma, mas na verdade é conduzida pela força das coisas. A manufatura da construção é ao mesmo tempo posta e

deposta. Sua efetivação é não efetivação. Exceto por casos muito especiais, o projeto, para se impor, não pode corresponder à lógica do canteiro. Ele tem que fingir outra lógica construtiva. Mas, ao fingir, o projeto corresponde à lógica do canteiro subordinado ao capital, pois a subordinação no canteiro, por ser somente formal, requer artifícios (fingimento, inadequação) para se implantar. No contexto da subordinação formal, o projeto somente adere ao canteiro manufatureiro do capital se não aderir, abrindo um espaço de inadequação. Esse deve ser cuidadosamente medido, nem muito grande, nem muito pequeno, mas indispensável enquanto o projeto separado do corpo produtivo estiver no comando. *Inadequação é função prioritária e adequada do projeto sob o capital.* (A introdução de um *ersatz* de subordinação real no fim do século XIX alterará esse quadro, sem perder suas determinações essenciais.)

A contradição essencial é posta na realidade pela luta de classes assinalada pelo obscuro nascimento do *compagnonnage*. Desenho e canteiro parecem indiferentes um ao outro, mas em cada um fica o vácuo deixado pelo ausentamento do outro. Na prática do canteiro, o desencontro cotidiano entre a prescrição absurda e a raquítica autonomia construtiva dos *compagnons* denuncia esse ausentamento.

Ainda vivemos a contradição — por enquanto.

Essa é uma característica constante do decurso lógico. Todo resultado, assim que é alcançado, constitui um novo imediato que, momentaneamente, anula o movimento de sua própria gênese; eis uma forma incompleta de sua presença na qual é ‘apenas um conceito’ do que é: o movimento de gênese deve reaparecer mas, dessa vez, remodelado a partir do princípio recém-alcançado, e esse, sendo assim tanto princípio como resultado, imediato e mediato, verá seu conceito autenticamente realizado.⁵

Para Hegel, toda contradição leva à sua suprassunção, que “consiste sempre numa reestruturação pela qual as determinações ‘contraditórias’ são modificadas, desabsolutizadas e mantidas como momentos dependentes de uma determinação mais verdadeira”.⁶ Para Marx, a suprassunção da contradição pode levar à revolução quando uma das determinações contraditórias deve ‘desaparecer’ (a burguesia, por exemplo).

5 DOZ, *La logique de Hegel et les problèmes traditionnels de l'ontologie*, 1987, p. 180.

6 Ibidem, p. 102.

No nosso caso, a suprassunção da contradição se fará pela absorção do desenho (o polo negativo, pois se constitui como negação do canteiro) e do canteiro (o polo positivo) por uma “determinação mais verdadeira”.⁷ Ela absorverá, com adaptações, as conquistas do desenho e do canteiro provenientes do período de sua separação e ‘autossustentabilidade’ aparentes, mas rejeitará as taras autoritárias adquiridas no mesmo período. A suprassunção completa inclui a crítica do superado (“remodelado a partir do princípio novamente atingido”). Impossível precisar qual será essa nova determinação, mas certamente implicará algum gênero de autogestão completa da *re-união* do desenho e do canteiro.

Canteiro e desenho reunidos em nível superior, sem perderem sua relativa identidade, inaugurarão um novo ciclo de produção. Na realidade histórica ainda não chegamos lá. Continuamos mergulhados na sombria contradição da luta de classes. Entretanto, é graças a ela, ao seu dinamismo irrequieto, que avançaremos. Essa foi, pelo menos, a promessa de Hegel, ainda que seu alvo não fosse o nosso.

[...] a contradição precisaria ser tomada como o mais profundo e o mais essencial. Pois a identidade, frente a ela, é apenas a determinação do imediato simples, do ser morto; mas a contradição é a raiz de todo o movimento e de toda a vitalidade; somente na medida em que algo tem dentro de si mesmo uma contradição, ele se move, tem impulso e atividade.⁸

Esboçada desde o fim da Idade Média, atravessando séculos emaranhada com outras lutas, constantemente negada ou denegada, perseguida ou quase tolerada, a luta de classes emerge às claras somente com as revoluções de 1848 e a separação interna do Terceiro Estado. As relações de produção contraditórias do capital produtivo manufatureiro já puderam ser descritas com precisão por Marx. Desde então, a luta se agravou, atingindo um nível de radicalização raro na história da construção em Brasília e, hoje, em Dubai e Abu Dhabi.⁹

7 Hegel provavelmente inverteria essa distribuição dos atributos positivo e negativo: seu idealismo o levaria a atribuir ao desenho o qualificativo positivo, já que ele estaria mais perto do ‘espírito’ que o canteiro. Essa também foi a escolha histórica do nosso ofício, que valoriza somente o desenho e sua imagem, a obra pronta; precisamente o contrário do que proponho.

8 HEGEL, *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência*, [1813] 2017, p. 88.

9 Cf. DAVIS, *Le stade Dubaï du capitalisme*, 2007.

A prioridade estrutural do momento produtivo no capitalismo, isto é, do momento em que a venda da força de trabalho engendra seus efeitos na efetividade da produção, começará a ser considerada com maior cuidado somente nos anos 1960. Marx também apontara claramente essa prioridade pelo menos desde a redação da “Introdução” à crítica da economia política, em 1857.¹⁰ Ali ele elucida a contradição implícita nessa venda.

A não temporalidade e a não espacialidade das determinações de reflexão essenciais as integra num todo complexo de relações múltiplas e recíprocas. Na prática da história longa, esse complexo se estende no espaço por quase todo o mundo e avança no tempo na direção da radicalização de seus extremos: ele assume figuras variadíssimas numa movimentação ininterrupta. A cada momento, identidade, diversidade, oposição e contradição interagem numa dinâmica densa que ora aproxima, ora afasta o momento de sua suprassunção. Parece (espero) que a “identidade da identidade e da diferença”, ou seja, o fundamento resultante da suprassunção da contradição capital-trabalho e princípio de um novo ciclo histórico está brotando diversamente nas margens do sistema, inclusive nos bolsões abandonados pela construção a serviço do capital. Entretanto, para realmente enraizar-se, requer ainda muita luta... de classes.

10 Recuperada e publicada por Karl Kautsky em 1903, essa “Introdução” faz parte dos *Grundrisse*; cf. MARX, *Grundrisse: manuscritos econômicos*, [1857–1858] 2011.



11 página (11) B2-20 220 23

IMAGO.VT.NVNC.EST.



attention aux autres
gavies (usuellement le
même) car ce n'est
pas division en
rayons de plan
(página 13)

in Roma Per S. Giacomo Rossi alla pace



grand pavon 50x35
superbe avec un
grand vitre d'acier
dans le haut

voit petite
anne

ici page d'
Habitation de
la ville

F
LC

Restos

No fim de alguns canteiros, Le Corbusier fazia juntar restos e sobras de materiais e amontoá-los, misturados, em algum local da obra. Fez isso na cobertura da Unité d'habitation de Marselha e na entrada do convento de La Tourette. Como o *faciebat* que os pintores associavam às suas assinaturas nas telas do Renascimento, esses montículos informes indicam que a obra permanece *non finita*, que seria possível continuá-la e que há material para isso. Fiz coisa semelhante no meu primeiro livro publicado, *O canteiro e o desenho*, há quase meio século: nas últimas páginas alinho algumas frases abscondidas sugerindo pistas não desenvolvidas. Flávio Império acumulava um material enorme pregado nas paredes de nosso escritório para elaborar seus cenários. Não utilizava nem a metade e guardava o resto em pastas ou gavetas. Faço isso de quando em vez em meus quadros: colo neles um bloquinho de notas escritas, estudos ou fotos de gente ou quadros, indicando que talvez houvesse mais a acrescentar. Às vezes não há quase nada nos bloquinhos ou só alguns rabiscos. Mostram que falta alguma coisa, mas não sei o quê. Uma forma canhestra de parataxe. Querer esgotar um assunto é pretensão infantil. Deixá-lo aberto indica prudência, como um basta temporário num movimento interminável. O que segue são restos em desordem de materiais que poderia incluir e desenvolver no texto que precede.

França versus Itália

No final da Idade Média, havia grandes empresas com vultuosos montantes de capital [...]. Esse era também o caso da construção, seja de edifícios importantes ou de transformações de grande envergadura, geralmente encomendados pelo rei ou por poderosos príncipes laicos ou eclesiásticos. Os canteiros reuniam números significativos de trabalhadores. Alguns eram pagos por dia pelo respectivo cliente. Mas havia também — e talvez

Le Corbusier, croquis da Piazza del Campidoglio, 1915.
A Piazza foi projetada por Michelangelo em 1536.

predominantemente — trabalhadores independentes, mestres-proprietários de pequenas empresas, que trabalhavam temporariamente com seus empregados, chamados *valets*, *serviteurs* e, mais raramente, *compagnons*. [...] De fato, as pequenas empresas de caráter artesanal eram incontestavelmente as mais correntes e representavam mesmo uma espécie de estrutura de base da organização profissional medieval, tanto no setor da construção como dos outros setores.¹

É preciso [...] insistir sobre uma diferença capital. Na Itália o estilo ‘à antiga’ havia definitivamente dominado desde o fim do século XV e tornou-se a única arquitetura possível. Na França, ao contrário, a construção gótica, dita ‘maneira moderna’ e às vezes mesmo ‘francesa’, permaneceu uma alternativa viável [...] Os artistas da época [século XVI] foram bastante longe no seu desprezo pela unidade, pela harmonia e a regularidade [...]. Muitos insistiram no gosto bastante desenvolvido dos artistas *flamboyants* no ‘*morceau de bravoure*’. É uma tendência que existia seguramente na idade de ouro do gótico [...]. A coerência era, ao contrário, um valor cultivado pelos italianos.²

[...] é preciso proceder por oposição e confrontar a maneira francesa à maneira romana, definida no primeiro quarto do século XVI. Recordemos rapidamente os seus traços característicos:

1. Os suportes (colunas ou pilastras) e os entablamentos têm um poder próprio que faz deles, quando são empregados, o motivo maior das fachadas. [...] Assim, as ordens adquirem um caráter ‘tectônico’: elas parecem portantes e constituem, aparentemente, o elemento forte da parede. [...]

2. Quando animam uma fachada, as ordens a organizam. [...]

3. Enfim, as ordens ‘à romana’ parecem sempre ligadas à parede. [...]

O aspecto mais evidente [na França] é o caráter decorativo das ordens.³

No início deste ensaio, eu disse que saltaria do gótico francês ao classicismo italiano e, simultaneamente, do regime da cooperação simples desenvolvida ao da manufatura nos canteiros, deixando uma pinguela bem discreta. Esses recobrimentos, do românico e do gótico primitivo

1 LARDIN, Les entreprises du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Age, 2001, p. 177.

2 ZERNER, Le frontispice de Rodez, 1987, pp. 302–304.

3 GUILLAUME, Les Français et les ordres, 1992, pp. 195–196.

pelo regime da cooperação, do gótico tardio pelo regime de transição e do classicismo pela manufatura, são essenciais para a análise. Posso agora pelo menos alargar a pinguela numa ponte.

Na França, uma constelação de fatores impede o corte drástico sugerido pelo termo *salto*. Alguns aspectos da mentalidade gótica se infiltram duradouramente na prática manufatureira, atenuando a descontinuidade. Vestígios do tempo dos *franc maçons* são incorporados de modo durável pelo *compagnonnage*. Até o século XIX, os ofícios da pedra e da madeira mantêm sua hegemonia na condução das edificações, pois esses materiais continuam dominando a construção, seguidos pela alvenaria de tijolos. Eles carregam consigo os restos do saber-fazer medieval. Mestres pedreiros e mestres carpinteiros continuam indispensáveis e frequentemente substituem os arquitetos. Nas obras de maior volume, as várias equipes de canteiros já manufatureiros são dirigidas ainda por *mâitres*, no sentido medieval do termo. A grande quantidade de “pequenas empresas de caráter artesanal” resiste à dominação rigorosa da lógica manufatureira e mantém a “estrutura de base da organização profissional medieval”. Algumas características intrinsecamente dependentes da cooperação simples desenvolvida continuam presentes no desenho clássico francês. O gosto dos artistas *flamboyants* pelo *morceau de bravoure*, por exemplo, prolonga uma tônica do período áureo do gótico até pelo menos a segunda metade do século XVIII. Mais ainda, o caráter decorativo das ordens na França denota a relatividade e o limite de sua importação: elas tendem ao bordado. Convém notar, entretanto, que, na França do século XVII, começam a aparecer pouco a pouco publicações que tentam quebrar o monopólio do saber operário.

[No início do Renascimento francês] Somente um francês, Philibert Delorme [1514–1570], se destaca nitidamente dos contemporâneos por consagrar às questões construtivas desenvolvimentos importantes e inovadores. [...] Seu exemplo constitui um precedente fundador para o desenvolvimento de uma literatura técnica na França no século XVII.

Como Delorme, cada vez mais autores se engajam em organizar e publicar abordagens completas da cultura construtiva até então reservada aos homens de ofício.⁴

4 COJANNOT & GADY, *Dessiner pour bâtir*, 2017, p. 53.

No século XVIII continuam a aparecer tratados de mesma inspiração, para divulgar o saber operário, ‘revisto e completado’, “abrindo o caminho para as sumas enciclopédicas das Luzes”.⁵ Sobre a evolução do desenho, os autores de *Dessiner pour bâtir* notam:

Desde as mutações técnicas e profissionais ocorridas nos grandes canteiros góticos do século XIII, o desenho ocupa um lugar central na prática dos arquitetos na Europa. A aquisição de habilidades gráficas é, portanto, um passo essencial em sua formação, mas, no início do século XVII, ainda era uma habilidade bastante rara na França. Enquanto muitos artesãos da construção tinham uma prática de desenho e geometria, sendo de fato especialistas em se tratando de corte e aparelhagem de pedra, a representação geométrica e em perspectiva da arquitetura e de seus ornamentos, tal como se desenvolvera desde o Renascimento do século XV, permanecia privilégio de alguns artistas e estudiosos. A expansão do uso do desenho, por razões artísticas, técnicas, jurídicas ou administrativas, mudará esse estado de coisas em poucas décadas. Se a transmissão de técnicas gráficas na família ou de mestre a discípulo deixou poucos vestígios, os raros contratos entre mestres e aprendizes testemunham o crescimento do ensino do desenho ao longo do século, na época em que apareceram na França os primeiros desenhistas de arquitetura profissionais.⁶

Na Itália, vence o contrário. Lá domina, desde o século XV, o que Jean Guillaume chama de “caráter tectônico das ordens”; e *caráter tectônico* significa, nesse contexto, a aparência de sustentar de verdade a construção. Enquanto no gótico francês reina o esqueleto estrutural em pedra, no clássico italiano domina de modo quase absoluto a massa, em geral de tijolos ou de tipo romano, duas paredes de pedras regulares ou irregulares e enchimento do intervalo entre elas com entulho. Na estruturação pela massa, a tendência é aglomerar num único bloco os componentes retóricos das ordens, separando-os somente na superfície. Ao princípio da montagem de peças que, no gótico francês, *aparentemente* guardam sua independência opõe-se, no clássico italiano, a escavação de baixos-relevos num material tido por neutro, amalgamando componentes como pilastras e colunas. O clássico francês,

5 Ibidem, p. 54.

6 Ibidem, p. 71.

ao contrário, às vezes prefere soltar as colunas diante de paredes ou encastrá-las pouco.

Entretanto, convém não generalizar demais esse tipo de oposição, apesar do conselho de Guillaume: Bramante e Filarete guardam reminiscências tipicamente medievais. Por exemplo, segundo algumas hipóteses recentes, Bramante deixaria bastante liberdade a seus *scalpellini* na elaboração dos capitéis de algumas de suas obras. Como no costume românico, forneceria um esquema sumário que os *scalpellini* desenvolveriam cada um à sua maneira.⁷

Inconsistências

O desenho separado e heterônimo em relação ao canteiro redobra a contradição que a compra da força de trabalho introduz nas relações de produção da manufatura. Como nesse caso a subordinação do trabalho é somente formal, cria-se no trabalhador uma cisão entre a obrigatória autonomia produtiva (ele detém o saber e saber-fazer indispensáveis à construção) e a também obrigatória heteronomia plástica (deve efetivar a plástica que o representante do capital ordenar, não a que seu saber e saber-fazer induziriam). O desenho regurgita a contradição: não pode respeitar os saberes de que depende. Somente sendo inadequado à manufatura emancipada torna-se adequado à manufatura real, entortada pelo capital. Por isso mesmo é *figura* ou *imagem*, alguma coisa sempre fora de seu lugar. Pode se deslocar sem compromisso com o fato de existir efetivamente ou não: é *umbra*. Um sem-número de surpresas no recurso às ordens demonstra esse seu descolamento da efetividade. Assim, pode haver tímpanos abertos na parte superior, ordens gigantes ou anãs, arquiveladas interrompidas, restos de entablamento sobre colunas isoladas⁸ e, em dose menor, não correspondência entre fachadas e cortes. Isso é verdade desde o Palazzo Rucellai de Alberti.

7 No claustro do mosteiro Sant’Ambrogio em Milão, iniciado em 1492, Bramante utiliza um tipo de coluna a que Alberti se referira como “semelhantes a troncos de árvore (*arborum truncos*)” e que Francesco di Giorgio Martini chama de *colonna a tronconi*; ela tem parentesco com as belíssimas colunas-tronco-de-árvore do mestre Villanova Artigas na casa Elza Berquó. Cf. ALBERTI, *On the art of building in ten books*, [1452] 1998, p. 293; WERDEHAUSEN, *L’ordine del Bramante lombardo*, 1992, p. 81, com reprodução do manuscrito de Francesco di Giorgio Martini [codex Saluzziano n. 148, fol. 15, *recto*].

8 Cf. BURY, *The dossier-entablature block: an unexplained solecism*, 1992.

As ordens na Veneza renascentista eram um verniz decorativo aplicado sobre uma construção completamente independente e autoportante. [...] As divisões horizontais e verticais na fachada, criadas pelo sistema das ordens, oferecem poucas informações sobre o interior do palácio [Palazzo Rucellai].

Nisso havia um contraste marcante com a tradição dos palácios góticos de Veneza, ainda muito viva no tempo de Alberti. Nela, o arranjo do espaço interior era claramente explicitado na fachada por uma série de chaves visuais de fácil compreensão.⁹

Mas o mais surpreendente é a indiferença da crítica com relação ao embuste construtivo das ordens. Sua óbvia inverdade não provoca nenhuma interrogação sobre seu porquê. A própria inconstância da constituição dos legissignos fundamentais das ordens (proporções e componentes dos capitéis, presença ou não de caneluras, êntase ou base, para mencionar apenas as colunas) já indica que definir completamente um paradigma qualquer contrariaria a ‘adequada inadequação’. Com o tempo, a fixidez da inadequação induziria a adequação construtiva à inadequação imóvel. A instabilidade do paradigma é essencial para a manutenção da ‘adequada inadequação’ implícita na subordinação formal. O desenho clássico (como todo desenho separado) não pode convir a nenhum canteiro, pois se fosse desenho adequado ao canteiro não seria mais separado.

É preciso lembrar sempre que foi o capital que separou o desenho do canteiro e retirou do alcance do canteiro o que era componente essencial do trabalhador coletivo autônomo até o primeiro gótico: o conjunto dos desenhos dispersos no ato de construir que determinavam o aspecto exterior da obra. No seu lugar, o capital impôs o desenho separado, vindo do exterior, indispensável para a implantação do *ersatz* de trabalhador coletivo no quadro da subordinação formal. Desenhos integrados à produção, da forma antiga ou outra qualquer, constituem um pressuposto indispensável para a autonomia completa do trabalhador coletivo. Inversamente, a separação do desenho, da forma herdada ou de outra forma qualquer, constitui um pressuposto indispensável para a subordinação do simulacro do trabalhador coletivo. A consequência para nós, arquitetos, se tivermos a intenção de

9 HOWARD, Exterior orders and interior planning in Sansovino and Sanmicheli, 1992, pp. 183–184.

participar da alteração positiva das relações de produção no canteiro de obras, é que temos que rever a fundo os pressupostos do nosso ofício e trocar de patrono — Gaudí ou Morris no lugar de Brunelleschi.

Arquiteto modelo

Palladio pertence ao pequeno grupo de arquitetos importantes que vieram diretamente do ofício da construção, em vez de terem formação de escultor (como Michelangelo), pintor (como Francesco di Giorgio, Bramante, Rafael, Peruzzi, Genga, Giulio Romano, Ligorio, Vasari, Tibaldi) ou carpinteiro especializado em trabalhos de alta qualidade e, assim, fabricante de modelos arquitetônicos (como Antonio Manetti, Giuliano da Sangallo, Baccio d’Agnolo).¹⁰

[...] uma mudança fundamental parece ter-se produzido com a aparição da arquitetura ‘à antiga’. Até o início do século XVI, a maestria maior de uma obra sempre fora ocupada por um mestre de cantaria [...]. A formação desses ‘mestres’ quinhentistas era fundamentalmente a tradicional, a ‘arte da cantaria’, conhecimento prático, baseado na experiência alheia — transmitida por via oral — e própria, de caráter manual e artesanal, como criado de um mestre, adquirida numa oficina [...].

Desde o final da segunda década dos Quinhentos, aparece na Espanha outra espécie de profissional que alcançará imediatamente o comando das obras, precisamente aquelas em que pela primeira vez se desenha e se constrói ‘à antiga’.¹¹

O que ocorre na Espanha quinhentista segue com atraso a Itália do *Quattrocento*. A ruptura entre projeto e canteiro é muito mais que uma evolução interna da arte de construir. Na verdade, a construção em si pouco evolui. Ao contrário, ela regride. Passa do sistema regrado e cuidadoso, estruturado a partir de uma exigente formação de *libres maçons* e outros artesãos, à sua mistura com trabalhadores sem nenhuma formação, muitos deles imigrantes da economia rural em decadência, todos subordinados à vontade do capital. O que se passa decorre de determinações de outro nível. É comandado por mudança na economia política. No

10 BURNS, Building and construction in Palladio's Vicenza, 1991, p. 192. Burns se esquece de mencionar intelectuais como Alberti e Leonardo, o fidalgo militar cosmógrafo Juan de Herrera e o matemático clérigo teólogo Lázaro de Velasco.

11 MARÍAS, El papel del arquitecto en la España del siglo XVI, 1991, p. 250.

canteiro quase nada muda e tudo muda. Nenhuma revolução tecnológica pede passagem. Muda o lugar da decisão e, com ele, o teor da decisão. Ela não decorre mais da associação mais ou menos equilibrada entre o poder urbano ou religioso (frequentemente associados) e empresas híbridas compostas por restos de corporações e esboços de manufatura. Começa o tempo da manufatura estrita. Como ocorre até hoje, sua especificidade operacional aparece com maior clareza nas grandes obras, sobretudo as de infraestrutura, como as fortificações. Poucos sabem, mas nessas obras, lá embaixo da hierarquia manufatureira, no plano raso dos serventes, o trabalho forçado dos ‘cidadãos’, homens recrutados e de pouca fortuna, completa o trabalho de escravizados (prisioneiros de guerra, em geral). Todos eles são comandados com extrema prepotência, que diminui à medida que se sobe na hierarquia. A escala de salários segue a da redução da brutalidade. Nessas obras, verdadeiros centros de experimentação da exploração e da violência, a estrutura manufatureira atinge a ‘perfeição’. Os grandes canteiros de igrejas, palácios e outros pretextos para a coleta de muito mais-valor seguem o mesmo modelo com ligeira diminuição da violência exposta, já que lhes falta a justificação da urgência defensiva em meio às guerras sem conta. O trabalho cabrestado duramente no plano disciplinar é, no plano operacional, inevitavelmente dependente da competência dos chefes e subchefes das diversas equipes especializadas. Não interessa a ninguém, no topo da hierarquia, valorizar ou chamar a atenção para esse trabalho amargamente subordinado e explorado. Seguem duas consequências inevitáveis. A primeira é que é melhor não mostrar esse trabalho, encobri-lo de algum modo. Se ficar evidente como *performance* de competência operária, adeus subordinação e mais-valor sem conta. Há que o cobrir com uma arquitetura imaginária.

A segunda consequência é que o arquiteto, o especialista em arquitetura imaginária, não deve se formar em nenhum canteiro, pois sua função é encobrir a construção proveniente dali. Quanto menos souber construir, mais saberá fingir uma construção de mentira. *Assim como o desenho adequado à manufatura sob o capital é o desenho inadequado à manufatura emancipada, o projetista ideal para fornecer desenhos à manufatura sob o capital é aquele que desconhece as possibilidades de manufatura emancipada.* Essa somatória absurda, mas ‘realista’ perdurará até praticamente a revolução industrial, esvaindo-se daí em diante rumo a outra somatória não menos absurda: depois da hesitação eclética, a arquitetura modernista. Até lá, o que hoje chamamos mestres de obras (os antigos mestres pedreiros e mestres carpinteiros com suas

inúmeras variantes) serão o indispensável complemento do arquiteto. Eles comandam a construção que os arquitetos encapam.

Compreende-se então por que o surgimento do arquiteto rompe completamente com a tradição quase milenar na construção. A conjugação entre subordinação formal intrínseca à manufatura capitalista, arquiteto sem competência construtiva real, mestre de obras e ordem clássica sobreposta à construção efetiva é estrutural. Esses fatores conjugados fornecem o teor de verdade do classicismo arquitetônico. Eles desmontam o paradoxo: mentindo, enunciam a verdade.

Mariás cita um manuscrito anônimo, encomendado pelo príncipe Felipe, da Espanha, em 1550:

Num tom absolutamente polêmico, seu autor diz que seria um engano a crença tradicional de que ninguém poderia ser ‘bom arquiteto’ sem ter sido antes ‘oficial, quando na verdade, bem ao contrário, seria uma grande maravilha que um homem que tivesse sido oficial pudesse chegar a ser bom arquiteto, pois, para poder sê-lo, tem de ter aprendido muitas artes de que dificilmente poderiam ter notícia os que empregaram a melhor parte de seu tempo a aprender e a se exercitar num ofício [mecânico]’. [...] Com respeito à função, emprega-se a terminologia tradicional — ‘mestre da obra’ — para quem a contrata e dirige; um novo termo — ‘mestre arquiteto’ — [fica reservado] para uma nova função, desenhista desvinculado da execução e direção material da obra.¹²

Um homem de ofício recebia, no século XVI, um salário anual de vinte e cinco a cinquenta ducados. Juan de Herrera, arquiteto do Escorial, recebeu, em 1587, o salário de mil ducados; vinte a quarenta vezes mais. Obviamente não pertencem ao mesmo mundo. Juan de Herrera torna-se o tipo ideal do arquiteto “desenhista desvinculado da execução e direção material da obra”, principalmente no que tange à construção em pedra. Para Herrera e o rei Felipe II, o papel administrativo do desenho cotado em planta, corte e fachada (tal como Rafael, apoiado em Bramante, definiu no começo do século¹³), complementado por indicações escritas e sustentado por “Instruções” (a segunda, de 1572, contém 52 artigos detalhando todas as exigências operacionais a serem rigorosamente seguidas

12 Ibidem, p. 248.

13 A respeito da contribuição de Rafael quanto ao desenho de arquitetura, cf. QUEYSANNE, Alberti et Raphaël: *Descriptio Urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*, 2000.

pelos trabalhadores), permite o controle absoluto do canteiro sem necessidade de o arquiteto estar presente. Pela primeira vez o sonho de Alberti se torna realidade. As pedras, rigorosamente desenhadas e cotadas, são talhadas na pedreira em cinco lados, deixando apenas o sexto lado para ser polido depois que estiverem no lugar. As juntas, de controlada espessura mínima, transcrevem no espaço com fidelidade absoluta, “*al pie de la letra*” como exigem as “Instruções”, o desenho geométrico de Herrera, o aristocrático militar cosmólogo, na gigantesca obra do Escorial. Para tal proeza, os mestres do início do canteiro, resistentes contra as mudanças, são substituídos por artesãos amainados por um aumento de vinte por cento. Pela primeira vez e sem muita descendência, desaparece a orgulhosa autonomia operacional do trabalhador da manufatura serial.

Herrera fez da mecanização uma estética.

As implicações desse sistema não se perderam entre os construtores do Escorial. Vinte anos antes, quando o Escorial estava ainda começando, esses homens entendiam a si mesmos como projetistas tanto quanto construtores. Felipe II e Herrera haviam, gradualmente, tirado o projeto das suas mãos, e agora o procedimento de Herrera suprimia os resquícios de sua antiga profissão arquitetônica que haviam conseguido manter. Mesmo suas habilidades no ofício manual [*craftsmanship*] estavam fragmentados e impiedosamente padronizados. Os construtores do Escorial, trabalhadores de linha de montagem numa época pré-industrial, eram obrigados a trabalhar de acordo com especificações detalhadas em medidas mínimas — um dezesseis avos de um pé — sem poderem projetar nenhuma parte, por menor que fosse, da máquina que estavam construindo. [...]

Subjaz aos múltiplos usos dos desenhos arquitetônicos no Escorial — planejamento da administração, contabilidade, contratação, construção — o pressuposto central da arquitetura renascentista, articulado primeiro por Alberti, mas talvez nunca antes aplicado com tanta confiança e coerência: a arquitetura é uma questão de projeto; projeto é pensamento cuja expressão gráfica é desenho. Essa é uma concepção abstrata de arquitetura em que o edifício existe separado da sua execução. O respeito pelos desenhos e a confiança neles como o texto visual para a construção confirmaram a autoridade do arquiteto e a concepção da arquitetura como atividade e produto intelectuais.¹⁴

14 WILKINSON, Building from drawings at the Escorial, 1991, pp. 272–273; cf. WILKINSON, Proportion in practice, 1985.

Juan de Herrera é o metódico executante da ambição dos fundadores Brunelleschi e Alberti. Merece os discursos laudatórios da profissão, agradecida pelo exemplo de atuação rigorosamente ‘liberal’.

Classicismo do barroco

Ele [o barroco] não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado.

Esse efeito [...] funda-se num modo de tratar a forma que vamos caracterizar segundo dois pontos de vista principais: efeito de massa e movimento. [...] O ideal corporal do barroco romano pode ser descrito mais ou menos assim: as formas esbeltas e livres da Renascença são substituídas por corpos maciços, grandes, de movimentos embaraçados, com músculos salientes e trajas farfalhantes.¹⁵

A metáfora corporal caracteriza Wölfflin. Os movimentos embaraçados, a tensão, a massa, a musculatura saliente... Parece que assistimos ao espetáculo de uma atividade febril, pesada, impulsionada por uma intranquilidade permanente. É uma sinédoque das manufaturas fumegantes, mais assustadora do que entusiasmante, tais como nas tenebrosas cenas de *Mina de diamantes* (Maso da San Friano), *Fábrica de lã* (Mirabello Cavalori), *Vidraria* (Giovanni Maria Butteri) e *Invenção da pólvora* (Jacopo Coppi), pintadas no início da década de 1570 para o Studiolo de Francesco I no Palazzo Vecchio. Embora sejam obras hoje consideradas maneiristas, Wölfflin as inclui no barroco.

Assim que a arquitetura clássica encontrou, ao que tudo indicava, uma expressão definitiva para as paredes e suas articulações, para as colunas e os vigamentos, para os elementos sustentadores e sustentados, chegou o momento em que todas essas formulações passaram a ser sentidas como algo imposto, inflexível e destituído de vida. Altera-se não o detalhe, aqui e ali, mas o próprio princípio. Segundo o novo credo, não é possível apresentar algo acabado e definitivo [...].

[...] o conceito do Barroco significou uma espécie de obscurecimento.¹⁶

15 WÖLFFLIN, *Renascença e barroco*, [1888] 2010, pp. 48, 93.

16 WÖLFFLIN, *Conceitos fundamentais da história da arte*, [1915] 1984, pp. 304, 308.

Desde o início deste ensaio, afirmo que, na história longa, o termo *clássico* abrange, além do classicismo propriamente dito, maneirismo, barroco, rococó, neoclássico e outros *neos*. A distinção entre os momentos do clássico está longe de ser aceita por todos os estudiosos. Bernard Teysse, na introdução à edição francesa de *Renascença e barroco*, de Wölfflin, passa em revista diversas interpretações do barroco. Alinha o nome de teóricos, críticos e historiadores que, até 1967, haviam proposto versões diferentes e por vezes incompatíveis (André Chastel, Arnold Hauser, Arne Novák, Marcel Raymond, Werner Weisbach, Victor-Lucien Tapié, Arthur Hübscher, Eugenio d'Ors, Henri Focillon etc.). Uma indicação surpreendente da desordem interpretativa: enquanto o barroco de Wölfflin começa com Rafael e Michelangelo, e termina em 1630 ou por volta de 1600, o de Wittkower começa em 1650 e inclui “classicismo barroco” e rococó.¹⁷

É evidente que o classicismo em sentido amplo, isto é, do século XV até quase o século XX, compreende inúmeras transformações importantes em termos de história curta. Mas as séries de oposições que Wölfflin estabelece entre clássico e barroco não contam para a história longa. Minha hipótese fundamental parte desse pressuposto. O clássico em sentido abrangente corresponde, no plano das relações de produção, à hegemonia da subordinação formal do trabalho e às suas mutações, enquanto o modernismo, que vai do fim do século XIX até hoje, corresponde à hegemonia de um simulacro de subordinação real do trabalho. Ou, ainda, o clássico corresponde ao período manufatureiro; o moderno, ao período industrial e à generalização da relação salarial a quase todos os tipos de trabalho, mas com manutenção da manufatura no campo da construção. Sei que, dita dessa maneira crua, minha hipótese parece esquemática demais. Mas sigo o conselho de Bertolt Brecht: a teoria pode e talvez deva ser grosseira, ao contrário do que afirmam os intelectuais compulsivos. A prática, ao contrário, requer apuro, nuances e proximidade especial. No tema em questão, a prática requer crítica cuidadosa e atenta à coisa criticada. Mas esse atento, como no caso de meu trabalho sobre as artes plásticas, implica também mudança do lugar e do foco da observação — estudo do ponto de vista do ateliê ou do canteiro, do lugar da produção, como me parece normal

17 Cf. WÖLFFLIN, *Renascença e barroco*, [1888] 2010; WÖLFFLIN, *Conceitos fundamentais da história da arte*, [1915] 1984; WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, 1958.

numa análise que se pretende crítica. Nunca me habituei às análises ‘marxistas’ que se limitam a examinar o produto pronto, sobretudo no caso da arte ou do que, como a arquitetura, tem a pretensão de pertencer ao campo da arte. Seu nome vem de *ars*, ofício de produção material informado por um saber e um saber-fazer específicos.

Meu objetivo aqui não é a história curta e não tenho esperança de poder resolver a desordem interpretativa dos momentos do classicismo. Somente por isso não me ocupo dessas divisões internas, como não me ocupei das divisões internas do modernismo em “Concreto como arma”.¹⁸ A hipótese fundamental que tentei apresentar se aproxima do que foi chamado *determinação em última instância* ou *sobredeterminação*.¹⁹ Sob, por baixo de determinações de teor mais político e social, as determinações oriundas das relações de produção essenciais das grandes etapas da produção capitalista detêm um poder estruturante fundamental. É indispensável retornar da *fatura*, resultado do fazer, à *feitura*, ação, movimento do fazer, devir.

Trata-se, no barroco, da mesma estrutura geradora de subordinação formal do trabalho construtivo comum a todo o classicismo, mas com o molho de outra cozinha histórica. Aprofundar o estudo dessas variações é indispensável, desde que não seja esquecido nunca o fundamento comum.

Borromini

Para o que importa aqui, não há diferença significativa entre Francesco Borromini e os arquitetos que o precedem ou que o sucedem imediatamente. Com relação ao canteiro, comporta-se, em grandes linhas, como Bramante, Palladio, Guarini ou Vittone: mesma centralização do projeto, mesmo recurso às ordens como universo plástico oposto ao que corresponderia à forma emancipatória da manufatura, mesma dualidade construtiva derivada da subordinação formal etc. Entretanto, todos percebem a diferença nítida entre o desenho severo, comedido e tranquilo dos arquitetos anteriores e a plástica tensa, agitada e extremamente complexa de Borromini. Para explicar essa diferença, seria preciso examinar inúmeras outras determinações, desde as mais pessoais até o *habitus* mais generalizado na primeira metade do século XVII;

18 FERRO, *Concrete as weapon*, 2018.

19 Cf. ALTHUSSER, *Contradição e overdeterminação*, [1965] 1979.

sem esquecer, entretanto, que continuamos no interior da época do classicismo, com suas colunas, arquitraves, arcos, capitéis etc.

Originário do norte da península italiana, filho de arquiteto e parente de Carlo Maderno, diretor da maior obra da cristandade, a basílica de São Pedro, Borromini começa trabalhando por mais de dez anos nesse canteiro como escultor de escudos, guirlandas e balaustradas. Esse detalhe, que não tem a menor importância para a história longa, conta muito para a história próxima. Nos escudos, guirlandas e balaustradas, mesmo no interior do mais puro classicismo renascentista, as formas tendem a arredondar-se, encurvar-se com tensões ‘orgânicas’. Por outro lado, Borromini às vezes era incumbido por Maderno dos desenhos de arquitetura, isto é, lidava ao mesmo tempo com esses desenhos e com esculturas já, digamos, protobarrocas. É compreensível que essas práticas, constantemente intrincadas por mais de dez anos, tenham se contaminado. O caráter sombrio de Borromini seguramente desservi sua ascensão rápida, apesar do pai arquiteto e do parente prestigiado, trunfos raros e preciosos na sociedade da hora. Após a morte de Maderno, Borromini passa a servir Bernini, novo responsável pelo canteiro da basílica de São Pedro, aparentemente com maior liberdade. Wittkower salienta o contraste entre eles. “Bernini, homem do mundo, expansivo e brilhante, considerava que a pintura e a escultura eram os caminhos para obter a maestria em arquitetura; Borromini — de temperamento neurótico e fechado — vinha à arquitetura como um especialista maduramente formado, um construtor e técnico de primeira ordem”.²⁰ E Wittkower prossegue apontando a distância entre o aproveitamento, por Bernini, do talento de Borromini e o sentimento de experiência ‘degradante’ desse último. Apesar da simpatia inicial de Bernini por ele, Borromini o atacou assim que pôde, em particular com relação à sua proposta para as torres da basílica de São Pedro (jamais realizada).

Os extraordinários projetos de Borromini, sobretudo as igrejas San Carlo alle Quattro Fontane (1638–1641), Sant’Ivo alla Sapienza (1643–1660) e Sant’Agnese (iniciada em 1652 por Girolamo Rainaldi), e o Palazzo di Propaganda Fide (1646), todos em Roma, marcam o início de uma separação maior entre canteiro e desenho. Apesar de os elementos de base continuarem os mesmos (coluna, arquitrave, capitel etc.), o desenho aumenta sua complexidade formal. Recorrendo a elipses,

20 WITTKOWER, *Art and architecture in Italy*, 1958, p. 135.

curvas e contracurvas, reunião e entrelaçamento de figuras geométricas regulares ou anamorfoseadas pouco usuais e menos ‘construtivas’, chama a atenção para a dinâmica do todo e reforça a coesão plástica. A distinção entre os componentes se torna menos marcada, a massa acentuada faz as vezes de traço comum unificador. A força da totalidade emudece o fazer próximo. A ‘teatralização’ do espaço começa a arrebatá-lo o público, sobretudo nas igrejas, conduzindo-o a um gênero de contemplação quase incompatível com a análise sóbria da massa construída. Arquiteto como qualquer outro no classicismo de todos, Borromini, examinado de mais perto, distingue-se fortemente deles.

Céus

As cenas de manufaturas pintadas para o Studiolo de Francesco I no Palazzo Vecchio precedem em quase um século os projetos e pinturas de Pietro da Cortona, tais como as igrejas Santi Luca e Martina (1635–1640) e Santa Maria della Pace (1656–1657), o afresco *Alegoria da Divina Providência* no teto do grande salão do Palazzo Barberini (1633–1639), o teto da Sala di Marte do Palazzo Pitti, e os afrescos na igreja Santa Maria in Vallicella (1647–1651). Cortona nos interessa agora mais por sua atividade de muralista, que inaugura a grande intervenção barroca. Enormes, seus afrescos criam um espetáculo de extraordinárias correntes de energia que ultrapassam as molduras da eventual *quadratura*. Extremamente dinâmicos, eliminam a percepção da superfície dos tetos, com o que sabotam parcialmente a plástica apolínea tradicional do classicismo do Renascimento. O procedimento repercute no interior do pintado o motivo arquitetônico do ‘écran de colunas’, séries de colunas ou pilastras conjugadas que impedem a percepção das paredes atrás delas, bastante frequente nas obras de Cortona. Mas, como observa Wittkower, ele ainda separa claramente a arquitetura dos estuques e da pintura.

Logo, entretanto, as fronteiras entre as artes quase desaparecem, nas intervenções de Giovanni Battista Gaulli (*Triunfo do nome de Jesus* no teto da igreja de Gesù, 1647–1679), de Domenico Maria Canuti e Enrico Haffner (*Apoteose de São Domingos* na igreja Santi Domenico e Sisto, 1674–1675), e de Andrea Pozzo (*Apoteose de Santo Inácio* na igreja Sant’Ignazio di Loyola, 1691–1694). A realização dessas obras, em igrejas já prontas e pensadas sem elas, indica a intenção de provocar desdiferenciação, osmose entre arquitetura, escultura, estuque e pintura.

As fronteiras entre técnicas são transpostas, passamos de uma a outra (quase) sem perceber. “Bernini experimentou diversas técnicas com o intuito de romper as barreiras entre a escultura e a pintura, entre o espectador e a obra de arte. Pietro da Cortona desdenhava a moldura pintada e as bordaduras de estuque para privilegiar outras técnicas de ilusionismo mais poderosas”.²¹ Os pintores fazem esboços para estucadores e escultores, e interferem na arquitetura. Nesse encontro, a arquitetura aparentemente se desliga ainda mais do canteiro, confraternizando com suas ‘irmãs’, segundo o discurso de Vasari. Nunca antes a imagem arquitetônica ignorou tanto a realidade construtiva. A gradual passagem do tectônico ao etéreo, do apolíneo ao dionisíaco, do ‘construtivo’ ao sublime, une os contrários num contínuo. Gigantesco oxímoro distendido, extraordinária armação paratáxica. Em escala reduzida, esses transbordamentos inundam pouco a pouco toda a plástica barroca.

Gênios

Paralelamente, a crítica e a *intelligenza* elaboram explicitamente o que vinha amadurecendo desde a promoção, por Vasari, de Michelangelo a ‘divino’: a estética do gênio.²² A separação renascentista entre artista e trabalhador, resultado da decomposição do artesão medieval, agrava-se com a ruptura entre produção artística e produção de mercadorias comuns. Enquanto o trabalho social usual é crescentemente degradado pela pressão cada vez maior do capital, o trabalho artístico é denegado como trabalho comparável aos outros, mistificado para não impedir a ascensão das artes plásticas à plataforma superior das artes liberais onde o trabalho material não entra.

Mesmo sendo poucos, raros privilegiados pelos deuses ou pela natureza, os ‘gênios’ dão o tom à ideologia das artes, então em formação. São pletóricos e proteicos, excessivamente produtores e multiformes, como todos os artistas citados. Cobrem áreas gigantescas com recursos de vários ofícios. E não dependem de formação, nem são propriamente autodidatas. Têm centelha criadora inata. Por isso mesmo, não podem ensinar nem ser ensinados, pois não sabem por que são como são e

21 HASKELL, *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*, [1980] 1997, p. 176. Como se vê, Haskell discorda de Wittkower.

22 Cf. FERRO, *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici*, 2016, Posfácio.

fazem o que fazem. O mais curioso é que essa teoria obscurantista e irracional surge no seio da razão iluminista: seu maior teórico é Kant.

Agora inverta-se tudo isso, pois um polo extremado sempre pressupõe o oposto, mesmo se fica no camarim. Os produtores não ‘geniais’ são muitos, são quaisquer e não são nada privilegiados pelos deuses ou pela natureza. Por si mesmos, não são nem excessivamente produtores, nem aptos em vários ofícios. Há que pressioná-los para que produzam mais, e somente num canto de alguma qualificação despretensiosa. Esses trabalhadores podem e devem aprender seu ofício e transmitir o aprendido. Supostamente, seu saber e saber-fazer não têm mistérios, ao contrário do que eles próprios afirmam para obter aumento de salário — dizem os que os pagam. Seriam a tal ponto conhecíveis e ensináveis que podem constar de enciclopédias, essas preciosidades da razão iluminista. No máximo requereriam alguma experiência — que, de qualquer modo, viria com o tempo e com a imposta dedicação intensa.

A inversão e o distanciamento aparentes entre o universo do ‘gênio’ e o do trabalhador não evita a confrontação direta na realidade. Michelangelo, durante uma greve no canteiro do Vaticano, disse que seria contrário à sua dignidade dar conhecimento de seu projeto tanto ao efêmero Papa Marcelo II como aos trabalhadores. Mas ele não hesitou em opor, frontalmente, obviamente, ostensivamente, o *non finito* de seu trabalho ao *finito* mais que perfeito que exigia de seus operários. O espetáculo barroco de tirar o fôlego, oferecido nos exemplos citados pelo coro das artes em seu movimento ascendente de desmaterialização progressiva, deixa evidente, cá embaixo, no nível do contato entre espectador e a parede vizinha, a fatura dos inevitáveis solavancos da construção manufatureira, enquanto lá em cima sublima e transforma em *trace*, em *touche* e *sprezzatura* expressivas os também inevitáveis vestígios da feitura artística. O movimento ascendente sai da vizinhança telúrica, passa pelos volumes da arquitetura e das esculturas, pelos relevos em estuque que se aplainam no burburinho das nuvens, continua pelas zonas sombrias dos espaços ainda inquietos e, em turbilhões acelerados, some no ar de intensa luminosidade onde nos deslumbra o nome do patrão divino ou terrestre. A pirâmide ‘espiritual’, réplica da pirâmide social, abandona a materialidade rumo ao cume ofuscante das epifanias: o superado mundo da *ars* divide-se entre o baixio das artes mecânicas e o ar purificado das liberais. Sintomaticamente — mas vemos melhor isso em obras menores —, o trovão de luz se apresenta como uma farra de pinceladas afoitas, claras e evidentes: o retorno

inesperado do denegado no ápice da denegação. O retorno do gesto do trabalho material negado, mas agora descaradamente livre.

Depois de mais de um século de aperfeiçoamento das armas de dominação na produção, passadas as revoltas contra a violência da acumulação primitiva e da imposição da forma manufatureira pelo capital (as guerras camponesas descritas por Engels), uma distância crescente separa o negrume de usinas, canteiros e porões das luminosas festividades das elites religiosas, sociais e políticas. Para os que vivem na distendida fronteira entre esses dois mundos, como ex-talhadores de pedra metamorfoseados quase por milagre em arquitetos poderosos, sobram duas possibilidades. Ou o sucesso lhes sobe à cabeça, como no caso de Andrea di Pietro della Gondola, rebatizado Palladio para filiar-se à deusa protetora das artes Palas Atena (a que sai da cabeça de Zeus) ou a Paládio (estátua que representa Atena e garante a integridade da cidade que a possui) — Della Gondola é pouco modesto. Ou, como no caso de Borromini, a fronteira entre os gênios e os outros desencadeia uma tal pororoca interna no humilhado servidor que ele passa a ocupar o lugar das estrelas a quem servia e impõe a si mesmo a obrigação de superá-las em ousadia para compensar os anos de subserviência; o que pode levar ao suicídio.

Teimosia

Se tentarmos resumir o fundamento do classicismo para os arquitetos, teríamos que inverter o que parecemos procurar, seu sentido intrínseco. *O fundamento da plástica clássica faz eco, como deve ser, ao que provoca no canteiro.* O prólogo rapsódico de Manfredo Tafuri em *Teorie e storia dell'architettura*²³ aponta indiretamente o ausentamento crescente de sentido intrínseco do desenho de arquitetura. Como sempre, a verdade de alguma coisa é o efeito objetivo dessa coisa. O efeito objetivo do desenho de arquitetura no canteiro é servir de forma tipo zero, forma vazia que estrutura a diversidade à qual se aplica. No canteiro — o começo determinante do que virá a seguir na circulação, na distribuição e no consumo —, a função do desenho é *re-unir* o que o capital dispersou previamente, *re-unir* a força de trabalho dos trabalhadores separados uns dos outros e dos meios de produção para que ela possa cumprir a

23 Nota de edição: Este prólogo de *Teorie e storia dell'architettura* foi suprimido na edição portuguesa (*Teorias e história da arquitetura*, 1979).

meta imposta pelo mesmo capital, formar por fora o trabalhador coletivo. Ponto. Tudo o mais vem depois. O fundamento do desenho está lá onde ele exerce sua função essencial, no canteiro, como condição indispensável para que o trabalho abstratamente associado chegue a produzir o objeto mercadoria. O que é prioritariamente requerido do desenho é que forneça essa forma de tipo zero. No momento crucial da produção, nada mais importa. E esse começo inevitavelmente se transforma em princípio, na acepção de *fundamento*. À forma de tipo zero corresponde um vazio de sentido. Repito sua definição por Lévi-Strauss:

[...] a pesquisa nos apresenta formas institucionais que poderíamos denominar de *tipo zero*. Estas instituições só teriam uma propriedade intrínseca: introduzir as condições prévias à existência do sistema social do qual relevam e que se impõe como totalidade pela sua presença — em si mesma desprovida de significação. A sociologia encontraria, assim, um problema essencial que partilha com a linguística, mas do qual parece não ter tomado conhecimento em seu próprio campo. Este problema consiste na existência de instituições cujo único sentido é dar um sentido à sociedade que as possui.²⁴

A ausência primordial de sentido (exceto o de permitir a formação da totalidade do trabalhador coletivo abstrato) contamina toda a sequência de funções secundárias do produto na nossa sociedade, nos nossos valores de uso. Ela corta nossa produção em metades antagônicas de peso desproporcional: as que requerem formas de tipo zero para existirem, baseadas no trabalho subordinado reunido por essas formas; e as baseadas no trabalho 'livre'. Essa segunda metade supostamente possui sentido intrínseco. Mas como ela se opõe ao intrinsecamente desprovido de sentido, seu sentido passa a ser também abstrato: é arte o que se supõe ter sentido intrínseco.²⁵ Arte se reduz ao que, teoricamente, provém do trabalho livre. E 'livre', entre nós, passa a ser sinônimo de não subordinado a nada, nem mesmo ao sentido. Nossas megaexposições de artes plásticas são exposições de trabalho insubordinado a qualquer determinação particularizante. Com isso, ainda não é livre (ou deixa de ser livre), permanecendo somente 'livre', arbitrário, porque imune a qualquer necessidade. As metades convergem assintoticamente

24 LÉVI-STRAUSS, *Antropologia estrutural*, [1958] 2003, p. 185.

25 Cf. BENJAMIN, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, [1919] 1993.

e em velocidade crescente. Nossas artes, tidas como avessas ao mercado por serem teoricamente mais puras, tornam-se mercadorias perfeitas.

Esquecemos rapidamente demais a função negativa do desenho: retirar a autodeterminação do canteiro. Primeiro, no classicismo, suprime a autodeterminação teleológica, isto é, a autodeterminação do objetivo global da coisa a produzir. Depois, no modernismo, dispensa também a autodeterminação operacional e passa da subordinação formal a um *ersatz* ou arremedo de subordinação real, já que esse gênero de subordinação é incompatível com a forma manufatureira de produção do espaço (indispensável antídoto da queda tendencial da taxa de lucro no capitalismo). Ela é arremedo porque não há real industrialização. Não há exteriorização das operações produtivas em máquinas. Em vez disso, a desqualificação operária decorrente da industrialização é substituída pela obsolescência provocada do seu saber e saber-fazer graças à substituição dos materiais de base dos ofícios tradicionais. O desenho separado pretende colmatar a dupla perda crescente que ele mesmo torna possível: a da autodeterminação teleológica e a da autodeterminação operacional. Sua positividade é a positividade capenga da negação da negação desviante. A verdadeira positividade seria a negação do desenho separado e sua volta (enriquecida pelos efeitos positivos da primeira negação) ao lugar que abandonou no seio da produção. Como mero desenho separado, órfão, variante de ordálio, o desenho é negação da autonomia do canteiro e sua substituição por um desígnio exterior; desígnio não no sentido de Artigas, mas de imposição, de providência; não no sentido de estrela da aurora, mas de fantasma da inteireza perdida.

A interminável oscilação do sistema das ordens, entre modelo intransigente de totalização formal e regra maleável de um jogo entre iniciados, tem ar de sintoma, de compromisso entre pulsões opostas. Globalmente, esse sistema fornece a aparência de um conjunto fechado, imóvel e autossuficiente, mas, visto de perto, ele se decompõe numa somatória mecânica de elementos desconexos, arbitrários e substituíveis. Como num caleidoscópio, ele reúne restos em deriva e armação geométrica totalizante. Ou, mais objetivamente, o sistema das ordens oscila entre a constatação da diáspora do canteiro e a nostalgia de organicidade, sem que o canteiro interiorizado pelo desenho seja capaz de substituir sua anterior osmose com a produção, nem a forma congelada e estática do projeto seja capaz de substituir a anterior organicidade. Essa oscilação vai do excesso da ordem, da composição apolínea

do clássico propriamente dito, à diversidade dionisíaca do barroco desenfreado, separados por períodos maneiristas em que desordem e ordem coabitam sem concubinação. O desenho entra em estado de melancolia. O paradigma sempre evasivo, jamais definitivo, serve, nas mãos dos arquitetos, a encobrir e, ao mesmo tempo, enunciar a enorme vacuidade de seu 'ofício': o de fornecedor daquilo que não tem como fornecer — o caminho do retorno à unidade perdida.

Seria necessário modificar a citação de Marx que Tafuri inclui no prólogo mencionado acima. Guardar o início...

A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial.²⁶

... e suprimir ou inverter a continuação:

Assim, Lutero se disfarçou de apóstolo Paulo, a revolução de 1789–1814 se travestiu ora de República Romana ora de cesarismo romano [...].

As ressurreições de mortos protagonizadas por aquelas revoluções serviram, portanto, para glorificar as novas lutas e não para parodiar as antigas, para exaltar na fantasia as missões recebidas e não para esquivar-se de cumpri-las na realidade, para redescobrir o espírito da revolução e não para fazer o seu fantasma rondar outra vez.²⁷

No que concerne ao classicismo, trata-se, sim, de fazer o seu fantasma rondar outra vez, de se esquivar de cumprir na realidade as missões revolucionárias, como a devolução do desenho ao canteiro, e de solapar qualquer reaproximação que não seja imaginária, como no fantasma do par sustentado/sustentador. Trata-se, sim, de parodiar os antigos e menosprezar qualquer tentativa de *re-união* de artes liberais e mecânicas. Ao contrário da leitura que Tafuri faz dessa citação, válida para

26 MARX, O 18 de brumário de Luís Bonaparte, [1852] 2011, pp. 25–26.

27 Ibidem, pp. 26, 27.

momentos realmente revolucionários, caberia lembrar o parágrafo de abertura do mesmo texto de Marx:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.²⁸

Logo adiante, Marx afina a sua tese:

As revoluções anteriores [a 1848] tiveram de recorrer a memórias históricas para se insensibilizar em relação ao seu próprio conteúdo [burguês].²⁹

O classicismo, desde o século XV, é retorno, coisa de segunda mão. Ou seja, repete seu passado, mas como *cache misère*. Sua função é encobrir a violência da acumulação primitiva e da instauração do capital no canteiro de obras com uma farsada engomada suficientemente anacrônica para permitir interpretações hermenêuticas fantasistas; quase ninguém mais sabe o porquê de sua origem, por que é como é. O que assombra quando o estudamos hoje é menos o classicismo em si e mais o ar sério e compenetrado dos críticos e historiadores que se comportam como arqueólogos de preciosidades e, assim, acrescentam cegueira à farsa. O classicismo é arma na luta de classes, tentativa de desacreditar os trunfos da mão operária. Mesmo Tafuri, um dos mais respeitáveis historiadores da arquitetura, um dos raros a lembrar às vezes que sob a construção há trabalhadores sendo explorados, gasta carradas de discursos dramáticos e de espantosa erudição em torno das ordens, raramente denunciando sua essencial hipocrisia. Às vezes, entretanto, passa pertinho da saída do labirinto:

As contaminações maneiristas [...] tinham por objetivo uma análise auto-crítica desesperada, mostravam-se polivalentes porque procuravam tornar palpável a inquietante consciência da arbitrariedade da cultura, a que não podiam deixar de se referir [...].

Com efeito, eis uma das características mais importantes da arquitetura de Borromini: apresentar-se como herdeira conseqüente das trabalha-

28 Ibidem, p. 25.

29 Ibidem, p. 28.

das contestações maneiristas, do seu inquieto mundo simbólico, do seu criticismo ético.³⁰

Se avançasse um pouco mais nessa pista... O que, de qualquer maneira, não o livraria de seu pessimismo adorniano.³¹

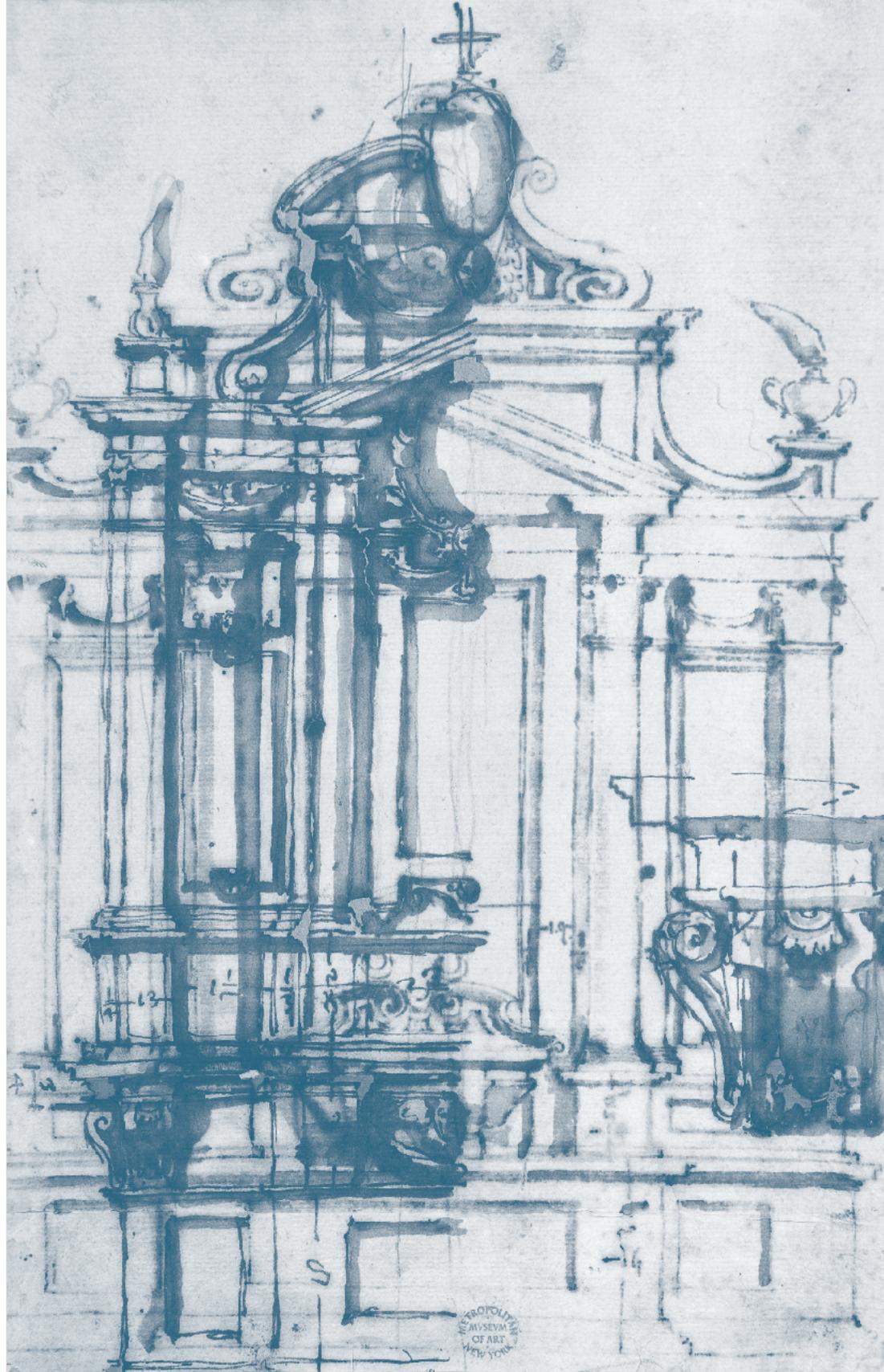
Por enquanto, apreender o contorno geral do fundamento do desenho separado continua sendo a prioridade. Há resistência tenaz contra o desvendamento de sua verdade, isto é, seu compromisso imenso com a exploração capitalista, incômodo e revoltante para os estetas delicados. Esses teimam em assegurar um lugar à parte para os eleitos, os artistas geniais, aos quais reservam com exclusividade um suplemento chamado 'liberdade artística' que os distingue do resto da humanidade submetida às sujeiras da vida real.

Minha geração assistiu ao fracasso de inúmeras tentativas de revoluções que se diziam socialistas. A principal constante em todas essas tentativas foi a não transformação radical das relações de produção (salvo experiências isoladas, logo abandonadas) e a manutenção, com algumas adaptações superficiais, de suas formas capitalistas. A Nova Política Econômica soviética deu o exemplo logo no começo da Revolução de Outubro. Enrascada numa perspectiva etapista, decretou que ainda era hora de completar a insuficiente revolução burguesa — com o que manteve e mesmo reforçou relações de produção típicas do capitalismo. A arrogância do centralismo 'democrático' ou, no melhor dos casos, a difícil transição entre as coerções da luta revolucionária e a administração da vitória fez o resto.

A teimosia em voltar ao essencial quer contribuir para a correção desse enorme e culposo erro histórico no reduzido campo de minha competência.

30 TAFURI, *Teorias e história da arquitetura*, [1968] 1979, pp. 42–43.

31 Cf. SCHWARTING, In reference to Habermas, 1985.



Bibliografia

- ACKERMAN, James S. *Palladio*. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- _____. *The architecture of Michelangelo*. Harmondsworth: Penguin, [1961] 1970.
- ADORNO, Theodor. Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã [1969]. Trad. Leo Maar. In: Max Horkheimer; Theodor Adorno. *Textos escolhidos* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1991, pp. 107–155.
- Einleitung zum ‘Positivismusstreit in der deutschen Soziologie’ [1969]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 8. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, pp. 280–353.
- _____. Einleitung zu Émile Durkheim: ‘Philosophie und Soziologie’ [1967]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 8. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, pp. 245–279.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* [*Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*]. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, [1944] 1985.
- ALBERTI, Leon Battista. *On the art of building in ten books* [*De re aedificatoria*]. Trad. Joseph Rykwert; Neil Leach; Robert Tavernor. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, [1452] 1996.
- _____. *La statue: suivi de la vie de L. B. Alberti par lui même* [*De statua*]. Ed. Oskar Bätschmann; Dan Arbib. Paris: Édition Rue d’Ulm, [1464] 2011.
- ALTHUSSER, Louis. Contradição e sobredeterminação: notas para uma pesquisa [Contradiction et surdétermination (notes pour une recherche)]. In: *A favor de Marx*. Trad. Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar, [1965] 1979, pp. 75–102.
- ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. *Michel-Ange architecte* [*Michelangelo architetto*]. Trad. Denis-Armand Canal. Paris: Gallimard; Electa, [1990] 1991.
- ARNAUD, François; SUARD, Jean-Baptiste-Antoine. [*Prospectus du Dictionnaire des beaux-arts*]. In: Claude-Henri Watelet (ed.). *Encyclopédie méthodique-Beaux-Arts*. Paris: Panckoucke, 1788, pp. xliv–xlv.
- ASCANI, Valerio. Le dessin d’architecture médiéval en Italie. In: Roland Recht (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, pp. 255–278.
- ASTARIAN, Bruno. *L’abolition de la valeur*. Genève: Entremonde, [2015] 2017.
- AUERBACH, Erich. Figura [Figura, 1938]. In: *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, pp. 13–64.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação* [*How to do things with words*]. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AVERY, Charles. *Bernini: genius of the baroque*. Boston: Little, Brown and Company, 1997.

- BARRAL I ALTET, Xavier. La cathédrale de Chartres, exemple emblématique des incertitudes de la discipline: positions théoriques, impasses idéologiques, questions ouvertes. In: Arnoud Timbert (ed.). *Qu'est-ce que l'architecture gothique?*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2018, pp. 29–52.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal [Les fleurs du mal]*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1857] 2012.
- BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão [Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik]*. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, [1919] 1993.
- _____. *Passagens [Das Passagenwerk]*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [1927–1940] 2006.
- _____. Teses sobre o conceito de história [Thesen über den Begriff der Geschichte]. In: Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERNARDI, Philippe; DAUTREY, Philippe; MIGNON, Jean-Marc. Jean de Louvres: un maître des oeuvres du palais des Papes d'Avignon (1342–1358). In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 37–58.
- BERNÉ, Damien; PLAGNIEUX, Philippe (eds.) *Naissance de la sculpture gothique: Saint-Denis, Paris, Chartres*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2018.
- BISCHOFF, Frank Michael. Les maquettes d'architecture. In: Roland Recht (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, pp. 287–296.
- BLOCH, Ernst. *La philosophie de la renaissance [Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance]*. Trad. Pierre Kamnitzer. Paris: Payot, [1972] 1974.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600 [Artistic theory in Italy, 1450–1600]*. Trad. João Moura Júnior. São Paulo: Cosac Naify, [1940] 2001.
- BOITO JÚNIOR, Armando. Pré-capitalismo, capitalismo e resistência dos trabalhadores: nota para uma teoria da ação sindical. *Crítica Marxista*, n. 12, 2001, pp. 77–104.
- BONNEFOY, Yves. *Peintures murales de la France gothique*. Photographies de Pierre Devinoy. Paris: Paul Hartmann, 1954.
- BOUCHERON, Patrick. *Un été avec Machiavel*. Sainte-Marguerite-sur-Mer: Équateurs; Paris: France Inter, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação [Raisons pratiques: sur la théorie de l'action]*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, [1994] 2016.
- BRAND, Peter; PERTILE, Lino. *The Cambridge history of Italian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BRANDÃO, Augusto Pereira. *Retrato de arquitecto renascentista: L. B. Alberti*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 1964.
- BROWN, Heather A. *Marx on gender and the family: a critical study*. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- BRUNO, Giordano. *On the heroic frenzies [De gli eroici furori]*. Trad. Ingrid D. Rowland. Toronto: University of Toronto Press, [1585] 2013.
- BUISSON, Alexis. Trump veut privilégier le néoclassicisme pour les bâtiments public. *Le Journal des Arts*, n. 539, 14/27, 2020, p. 3.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio [Die Cultur der Renaissance in Italien]*. Trad. Vera Lúcia de Oliveira Sarmiento; Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, [1860] 1991.
- BURNS, Howard. Building and construction in Palladio's Vicenza. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 191–226.
- BURY, John. The dossier-entablature block: an unexplained solecism. In: Jean Guillaume (ed.). *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1992, pp. 355–364.
- CARMENT-LANFRY, Anne Marie. *Initiation au vocabulaire archéologique: pour comprendre les monuments de Rouen*. Rouen: LeCerf, 1972.
- CARPO, Mario. *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milano: Jaca Book, 1998.
- CAYE, Pierre. *Empire et décor: L'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*. Paris: Vrin, 1999.
- CHAPELOT, Odette. Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'oeuvre dans le bâtiment médiéval. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001, pp. 11–33.
- CHASTEL, André. *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico [Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien]*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, [1959] 2012.
- _____. *La crise de la Renaissance, 1520-1600*. Genève: Skira, 1968.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo [La règle et le modèle]*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, [1980] 1985.
- CLÉMENT-CHARPENTIER, Sofie. Le rôle des éléments métalliques dans la conception du donjon de Vincennes. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001, pp. 405–431.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível [La vie sensible]*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- COJANNOT, Alexandre; GADY, Alexandre. *Dessiner pour bâtir: le métier d'architecture au XVII^e siècle*. Paris: Le Passage, 2017.
- COLOMBIER, Pierre du. *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*. Paris: Picard, 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.
- COORNAERT, Émile. *Les compagnons en France du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions Ouvriers, 1966.

- DAL POGGETTO, Paolo. *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*. Firenze: Centro Di, 1976.
- DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, [1987] 2012.
- DANTE ALIGHIERI. Carta ao Senhor Can Grande de Scala [ca. 1320]. Trad. Vicente Pedroso. In: *Obras completas*. Volume X. São Paulo: Editora das Américas, 19—, pp. 165–185.
- DAVIS, Mike. *Le stade Dubaï du capitalisme*. Trad. Hugues Jallon; Marc Saint-Upéry. Paris: Prairies Ordinaires, 2007.
- DESARGUES, Girard; BOSSE, Abraham. *La pratique du trait à preuves, de Mr Desargues Lyonnais, pour la coupe des pierres en l'architecture*. Par A. Bosse, graveur en taille douce, en l'isle du Palais, à la Roze rouge, devant la Megisserie. Paris: Pierre Des-Hayes, 1643.
- DI PASQUALE, Salvatore. Brunelleschi, la coupole, les machines [Brunelleschi, la cupola, le macchine]. Trad. Edith Crescenzi. In: Pierre Grandveaud; Monique Mosser (eds.). *Filippo Brunelleschi, 1377-1446* (Catalogue). Paris: Centre d'Études et de Recherches Architecturale, 1979, pp. 22–30.
- DOZ, André. *La logique de Hegel et les problèmes traditionnels de l'ontologie*. Paris: Vrin, 1987.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420* [Le temps des cathédrales: l'art et la société 980-1420]. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, [1976] 1993.
- DUPONT, Jacques; GNUDI, Cesare. *Gothic painting* [La peinture gothique]. Trans. Stuart Gilbert. Geneva: Skira, 1954.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval* [Arte e bellezza nell'estetica medievale]. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, [1958] 1989.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *Quand les cathédrales étaient peintes*. Paris: Gallimard, 1993.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* [Caliban and the witch: women, the body, and primitive accumulation]. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, [2004] 2017.
- FEENBERG, Andrew. *The philosophy of praxis: Marx, Lukács, and the Frankfurt School* [Marx, Lukács and the sources of critical theory]. London: Verso, [1981] 2014.
- FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: J. B. Coignard, 1676.
- FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho [1976]. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 105–200.
- _____. Le palimpseste du Palais Thiene. *Dessin/Chantier*, n. 1, 1980, pp. 43–57.
- _____. Notes sur le cadre. *Dessin/Chantier*, n. 2, 1983.
- _____. La fonction modélisante du dessin à la Renaissance. In: Xavier Malverti (ed.). *L'idée constructive en architecture: actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984*. Paris: Picard, 1987, p. 33–39.
- _____. *Michelangelo: arquiteto e escultor da capela dos Médici* [Michel-Ange, architecte et sculpteur de la chapelle Medicis]. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, [1998] 2016.
- _____. Sobre 'O canteiro e o desenho' [2001–2003]. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 321–418.
- _____. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GFAU, 2010.
- _____. *Artes plásticas e trabalho livre*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. Concrete as weapon [Concreto como arma (inédito)]. Trad. Alice Fiuza; Silke Kapp. *Harvard Design Magazin*, v. 46, pp. 8–31, 2018.
- FICINO, Marsilio. Comentário do florentino Marsilio Ficino ao Banquete de Platão. Sobre o Amor [De Amore, 1469]. In: Filipa Marisa Gonçalves Medeiros Araújo. *Interpretatio e Imitatio no De Amore de Marsilio Ficino*. Dissertação de mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2008, pp. 151–266.
- FISCHBACH, Franck. *Manifeste pour une philosophie sociale*. Paris: La Découverte, 2009.
- _____. *Philosophies de Marx*. Paris: Vrin, 2015.
- FOCILLON, Henri. *A arte do ocidente: a Idade Média românica e gótica* [Art d'occident: le Moyen Age roman et gothique]. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, [1938] 1993.
- _____. *Peintures romanes des églises de France*. Paris: Flammarion, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël-Gonthier, 1970.
- FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres*. Paris: Edme Martin, 1650.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer [Jenseits des Lustprinzips, 1920]. Trad. Cristiano Monteiro Oiticica; Vera Ribeiro. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2016, pp. 17–89.
- _____. *As pulsões e seus destinos* [Triebe und Triebchicksale]. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Edição bilingue. Belo Horizonte: Autêntica, [1915] 2013, pp. 13–72.
- _____. Inibição, sintoma e angústia [Hemmung, Symptom und Angst, 1926]. In: *Obras completas*. Volume 17. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 13–122.
- _____. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910]. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 59–75.
- FRÉZIER, Amédée. *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes et autres parties des bâtiments civils & militaires, ou Traité de stéréotomie, à l'usage de l'architecture*. Strasbourg: Doulsseker; Paris: Guérin, 1737–1739.
- FROMMEL, Christoph Luitpold. Raffaello e gli ordini architettonici. In: Jean Guillaume (ed.). *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1992, pp. 119–136.
- GARIN, Eugênio. *Idade Média e Renascimento* [Medioevo e rinascimento]. Trad. Isabel Teresa Santos; Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Estampa, [1954] 1989.

- GAUTHEY, Emiland-Marie. Mémoire sur les règles de l'architecture [17—]. *Dessin/Chantier*, n. 1, 1980, pp. 83–107.
- GERBINO, Anthony; JOHNSTON, Steven. *Compass and rule: architecture as mathematical practice in England 1500-1750*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
- GEREMEK, Bronislaw. *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1968.
- GIMPEL, Jean. *A revolução industrial da Idade Média [La révolution industrielle au Moyen Âge]*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, [1975] 1977.
- GIORDANO, Luisa. I maestri muratori lombardi: lavoro e remunerazione. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 165–173.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia [Sciences humaines et philosophie]*. Trad. Lupe Cotrim Garaude; José Arthur Giannotti. São Paulo: Difusão Européia do Livro, [1966] 1967.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Psicanálise e história da arte [Psychoanalysis and the history of art, 1954]. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a história da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999, pp. 30–45.
- GORELIK, Adrián. Apresentação. In: José Lira. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 21–23.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere [Quaderni del carcere]*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1929–1935] 1999.
- GRANDVEAUD, Pierre; MOSSER, Monique (ed.). *Filippo Brunelleschi, 1377-1446* (Catalogue). Paris: Centre d'études et de recherches architecturale, 1977.
- GRODECKI, Catherine. Les chantiers de la noblesse et de la haute bourgeoisie dans la région parisienne. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 131–154.
- GUASTI, Cesare. *La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'opera secolare*. Firenze: Barbara, Bianchi e Comp., 1857.
- GUIBERT, Daniel. *Vérité, vérités: essai sur une valeur du projet*. Paris: École d'Architecture Paris-Villemin, 1986.
- GUILLAUME, Jean. Les Français et les ordres 1540–1550. In: Jean Guillaume (ed.). *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986*. Paris: Picard, 1992, pp. 193–218.
- GUILLAUME, Jean (ed.). *Les traités d'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*. Paris: Picard, 1988.
- HAEUSSER, Richard. Les sculpteurs et les tailleurs de pierre de l'Oeuvre de Notre-Dame. *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XII, 1976, pp. 21–38.
- HAINES, Margaret. Oligarchy and Opera: institution and individuals in the administration of the Florentine cathedral. In: David S. Peterson; Daniel E. Bornstein (eds.). *Florence and beyond: culture, society and politics in Renaissance Italy*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008, pp. 153–177.
- _____. Myth and management in the construction of Brunelleschi's cupola. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, n. 14–15, 2011, pp. 47–101.
- _____. Lavorare sulla cupola: sicurezza e coraggio al tempo di Brunelleschi. In: Lorenzo Fabbri; Annamaria Giusti (eds.). *El l'informe infine si fa forma: studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Oiticresí*. Firenze: Mandragora, 2012, pp. 181–190.
- HAMON, Étienne. Le financement du chantier de la tour nord de la cathédrale de Bourges au début du XVI^e siècle. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 117–139.
- HARVEY, John Hooper. L'art des bâtisseurs: l'essor de l'architecture. In: Marcel Brion; Joan Evans (eds.). *Splendeurs et rayonnement du Moyen âge*. Paris: Pygmalion, 1986, pp. 67–106.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca [Patrons and painters: art and society in baroque Italy]*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: EDUSP, [1980] 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling [Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie]*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, [1801] 2003.
- _____. *Propedêutica filosófica [Philosophische Propädeutik]*, ed. Eva Moldenhauer, Markus Michel. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, [1808–1811] 2018. *Philosophische Propädeutik*. Ed. Karl Rosenkranz. Berlin: Duncker und Humblot, [1808–1811] 1840.
- _____. *Ciência da lógica: 2. A doutrina da essência [Wissenschaft der Logik II: die Lehre vom Wesen]*. Trad. Christian G. Iber; Frederico Orsini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, [1813] 2017. *Science de la logique. Premier tome. Deuxième livre. La doctrine de l'essence*. Trad. Gwendoline Jarczyk; Pierre-Jean Labarrière. Paris: Aubier-Montaigne, [1813] 1976.
- _____. *Princípios da filosofia do direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, [1821] 1997. *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke. Band 7*. Frankfurt/M: Holzinger, [1821] 1979.
- _____. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823, nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hamburg: Felix Meiner, [1823] 1998.
- _____. *Esthétique: cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Paris: Vrin, [1823] 2005.
- HIBBARD, Howard. *Bernini*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- HORMAN, William. *Vulgaria viri doctissimi Guil*. London: Richard Pynson, 1519.
- HOWARD, Deborah. Exterior orders and interior planning in Sansovino and Sanmicheli. In: Jean Guillaume (ed.). *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1992, pp. 183–192.
- INGOLD, Tim. *Making: anthropology, archeology, art and architecture*. Abingdon; New York: Routledge, 2013.
- JACCARD, Pierre. *História social do trabalho das origens até aos nossos dias [Histoire sociale du travail, de l'Antiquité à nos jours]*. Trad. Rui Moura. Lisboa: Círculo de Leitores, [1960] 1974.
- JEANNIN, Emmanuelle. *Chantiers d'abbayes*. Moisenay: Gaud, 2002.
- JESTAZ, Bertrand. *La renaissance de l'architecture: de Brunelleschi à Palladio*. Paris: Gallimard, 1995.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* [Kritik der Urteilskraft]. Trad. Valério Rohden; António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 1993.
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: Sigmund Freud. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 9-31.
- KENDALL, Paul Murray. *Louis XI* [Louis XI: the universal spider]. Trad. Eric Diacon. Paris: Fayard, [1971] 1974.
- KIMPEL, Dieter. L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages. *Dossiers de Histoire et Archéologie, Les bâtisseurs de Moyen-Age*, n. 47, 1980, pp. 40-59.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Les maîtres du marbre: Carrara 1300-1600*. Paris: SEVPEN, 1969.
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna* [La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne]. Trad. Cely Arena. São Paulo: EDUSP, [1970] 1998.
- KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte* [Psychoanalytic exploration in art]. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, [1952] 1968.
- LAFOND, Jean. La notion de modèle. In: Jean Lafond (ed.) *Le modèle à la Renaissance*. Paris: Vrin, 1986, pp. 5-19.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise* [Vocabulaire de la psychanalyse]. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, [1967] 2000.
- LARDIN, Philippe. Les entreprises du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Age. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e - XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 177-195.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture. Nouvelle Editions, revue, corrigée, & augmentée; avec un dictionnaire des termes, et des planches qui en facilitent l'explication*. Paris: Duchesne, [1753] 1755.
- LE BLANC, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Seuil, 2007.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Trad. José Rivair de Macedo. Baurú: EDUSC, [1964] 2005.
La civilisation de l'occident médiéval. Paris: Flammarion, [1964] 1982.
- _____. *Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente* [Pour un autre Moyen Age]. Trad. Thiago de Abreu; Lima Florêncio; Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, [1977] 2013.
- LEFRANC, Georges. *Histoire du travail et des travailleurs*. Paris: Flammarion, [1957] 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural* [Anthropologie structurale]. Trad. Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1958] 2003.
- _____. *O homem nu. Mitológicas 4* [L'homme nu. Mythologiques 4]. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, [1971] 2011.
- LIBERA, Alain de. *Pensar na Idade Média* [Penser au Moyen Âge]. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, [1991] 1999.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente* [La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique]. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello; Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LÖWY, Michel. *A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin* [La révolution est le frein d'urgence: essais sur Walter Benjamin]. Trad. Paolo Colosso. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- MALVERTI, Xavier (ed.). *L'idée constructive en architecture: actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984*. Paris: Picard, 1987.
- MANETTI, Antonio. *Vie de Filippo Brunelleschi*. In: Pierre Grandveaud; Monique Mosser (eds.). *Filippo Brunelleschi, 1377-1446* (Catalogue). Paris: Centre d'Études et de Recherches Architecturale, 1979, pp. 57-149.
- MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Trad. Marília Barroso. São Paulo: Paz e Terra, [1941] 2004.
Vernunft und Revolution: Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie. Springe: zu Klampen, [1941] 2004.
- MARÍAS, Fernando. El papel del arquitecto en la España del siglo XVI. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 247-262.
- _____. Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983-1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 71-84.
- MARTIN, Roland. *Manuel d'architecture grecque I: matériaux et techniques*. Paris: Picard, 1965.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos* [Ökonomisch-philosophische Manuskripte]. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, [1844] 2004.
- _____. *Ad Feuerbach (Teses sobre Feuerbach)* [Ad Feuerbach (Thesen über Feuerbach), 1845]. In: Karl Marx; Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle; Nélio Schneider; Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte]. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, [1852] 2011.
- _____. *Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboço da crítica da economia política*. Trad. Mario Duayer; Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, [1857-1858] 2011.
- _____. *O capital: livro I, capítulo VI (inédito)* [Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses]. Trad. Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Ciências Humanas, [1864] 1978.
- _____. *O capital: crítica da economia política. Livro I* [Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band]. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, [1867] 2017.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas* [Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten]. Trad. Rubens Enderle; Nélio Schneider; Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, [1845-1846] 2007.
- MELLO, Alex Fiuza de. *Marx e a globalização*. São Paulo: Boitempo, 1999.

- MENSGER, Ariane. Le dessin dans l'Allemagne de la Renaissance. In: *Grünewald et le retable d'Issenheim: regards sur un chef-d'oeuvre* (Catalogue). Paris: Somogy; Colmar: Musée l'Unterlinde; Société Schongauer, 2015, pp. 156–165.
- MÉRIMÉE, Prosper. Études sur les arts du Moyen Age. Paris: Flammarion, [1875] 1967.
- MEUNIER, Florian. Martin Chambiges, un architecte parisien au service du chapitre cathédral de Troyes au début du XVI^e siècle. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 109–116.
- MICHELANGELO BUONARROTI. *Rime*. Milano: Rizzoli, 1975.
- MIDDLETON, Robin. Architects as engineers: the iron reinforcement of entablatures in eighteenth-century France. *AA Files*, n. 9, 1985, pp. 54–64.
- MIGNOT, Claude. Michel-Ange et la France: libertinage architectural et classicisme. In: *"Il se rendit en Italie": études offertes à André Chastel*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1987.
- MOLLAT, Michel; WOLFF, Philippe. *Ongles bleus, jacques et ciompi: les révolutions populaires en Europe aux XVI^e et XV^e siècles*. Paris: Calman-Lévy, 1970.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaïos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, [1580–1592] 2016. *Œuvres complètes*. Essais I. Paris: Gallimard, [1580–1592] 1965.
- MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial [Conjectures on world literature, 2000]. Trad. Luiz Antônio Aguiar e Marisa Sobral. In: Emir Sader (ed.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 45–64.
- MORRIS, William. Art under plutocracy [1883]. In: Norman Kelvin (ed.) *William Morris on art and socialism*. Mineola, New York: Dover, 1999, pp. 108–127.
- MORTET, Victor (ed.). *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge*. Volume II. Paris: Picard, 1929.
- MÜLLER, Werner. Le dessin technique à l'époque gothique. In: Roland Recht (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, pp. 237–254.
- MUSSO, Pierre. *La religion industrielle: monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*. Paris: Fayard; Nantes: Institut d'Études Avancées de Nantes, 2017.
- OLIVEIRA, Mario Mendonça de. *Desenho de arquitetura pré-renascentista*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- ONIAN, John. The system of the orders in Renaissance architectural thought. In: Jean Guillaume (ed.). *Les traités d'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*. Paris: Picard, 1988.
- _____. Pourquoi les ordres? In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 325–334.
- PAGLIARA, Pier Nicola. Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 51–70.
- _____. Antonio da Sangallo il Giovane e gli ordini. In: Jean Guillaume (ed.). *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1992, pp. 137–156.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, [1927] 1993. *Die Perspektive als symbolische Form*. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Volker Spiess, [1927] 1980, pp. 99–167.
- _____. *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, [1951] 1991. *Gothic architecture and scholasticism*. Latrobe: Archabbey Press, 1951.
- _____. *Idea: a evolução do conceito de belo [Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie]*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, [1960] 2000.
- PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Trad. Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, [1873] 2014. *The Renaissance: studies in art and poetry*. London: Macmillan, [1873] 1919.
- PAYNE, Alina. *L'architecture parmi les arts: matérialité, transferts et travail artistique dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Hazan, 2016.
- PERDIGUIER, Agricole. À propos d'une opinion de MM. Arago et CH. Dupin [ca. 1846]. In: *Dessin/Chantier*, n. 1, 1980.
- PERES, Urania Tourinho. Estudos sobre a sublimação. In: Urania Tourinho Peres (ed.). *Mosaico de letras: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1999, pp. 75–82.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *L'architecture à la française, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*. Paris: Picard, 1982.
- PEVSNER, Nikolaus. The term "architect" in the Middle Ages. *Speculum*, v. 17, n. 4, 1942.
- _____. *Panorama da arquitetura ocidental [An outline of European architecture]*. Trad. José Teixeira Coelho Netto; Silvana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, [1943] 2002.
- PHALIP, Bruno. Postface: des nouvelles terres gothiques ou l'expérience du pluriel. In: Arnaud Timbert (ed.). *Qu'est-ce que l'architecture gothique?*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2018, pp. 233–242.
- PICON, Antoine. Solidité et construction: quelques aspects de la pensée constructive des Lumières. In: Xavier Malverti (ed.). *L'idée constructive en architecture: actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984*. Paris: Picard, 1987, pp. 73–108.
- _____. *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*. Paris: Parenthèses, 1988.
- PILES, Roger de. *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*. Paris: Jacques Estienne, 1708.
- PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média: ensaio de história econômica e social [Les villes du Moyen Age: essai de histoire économique et sociale]*. Trad. Carlos Montenegro Miguel. Lisboa: Europa-América, [1927] 1962.
- _____. *História econômica e social da Idade Média [Histoire économique et sociale du Moyen Age]*. Trad. Lycurgo Gomes da Motta. São Paulo: Mestre Jou, [1933] 1963.

- PLAISANCE, Michel. Espace et politique dans les comédies florentines des années 1539–1551. In: José Luis Alonso Hernandez; Jacqueline Brunet; Michel Plaisance; Bernard Quilliet (eds.). *Espace, idéologie et société au XVI^e siècle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1975, pp. 57–119.
- PLATÃO. Sofista. In: *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat; João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PLATON. *Oeuvre Complètes*. Trad. Joseph Moreau; Léon Robin. Paris: Pléiade, 1950.
- POISSON, Jean-Michel. La maîtrise d'oeuvre dans les chantiers de construction des châteaux du comté de Savoie au XIV^e siècle. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 163–175.
- POMMIER, Édouard. *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 2007.
- POTIÉ, Philippe. La 'théorie de géométrie' ou le pouvoir de la représentation. *Dessin/Chantier*, n. 1, 1980.
- _____. *Philibert de l'Orme: figures de la pensée constructive*. Marseille: Parenthèses, 1996.
- QUEYSANNE, Bruno. *Alberti et Raphaël: Descriptio Urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*. Lyon: Plan fixe; Grenoble: École d'architecture de Grenoble, 2000.
- QUEYSANNE, Bruno; CHAUTANT, Claude; THÉPOT, Patrick. *Santini Aichi: un architecte baroque-gothique en Bohème* [Rapport de recherche]. Grenoble: Secrétariat de la recherche architecturale; École nationale supérieure d'architecture de Grenoble; Association grenobloise pour la recherche architecturale, 1984.
- RABREAU, Daniel. *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle/ Architectural drawings of the eighteenth century / I disegni di architettura nel Settecento*. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2001.
- RANDOLPH, Adrian. Sculpture, niches and gender in early fifteenth-century Florence. In: Marc Bormand; Beatrice Paolozzi Strozzi; Monica Preti; Philippe Sénéchal (eds.). *Vivre avec les statues: la sculpture à Florence au XV^e siècle et ses fonctions dans l'espace urbain*. Milan: Officina Libraria; Paris: Musée du Louvre, 2016, pp. 31–48.
- RECHT, Roland. *La cathédrale de Strasbourg*. Stuttgart: Müller & Schindler, 1971.
- _____. L'art gothique: une introduction. In: Roland Recht (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, pp. 17–40.
- RENAULT, Emmanuel. *L'expérience de l'injustice: Essai sur la théorie de la reconnaissance*. Paris: La Découverte, [2004] 2017.
- _____. *Connaitre ce qui est: enquête sur le présentisme hégélien*. Paris: Vrin, 2015.
- ROSENKRANZ, Karl. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*. Berlin: Duncker & Humblot, 1844.
- Vie de Hegel*. Trad. P. Osmo. Paris: Gallimard, [1844] 2004.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. New York: John Wiley, [1849] 1854.
- _____. The nature of gothic. In: *Stones of Venice*, Volume II, Project Gutenberg, eBook #30755, [1853] 2009.
- A natureza do gótico. Trad. José Tavares C. de Lira. Manuscrito, [1853] 2002.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck, 1971.
- SAVIGNAT, Jean-Marie. *Dessin et architecture du Moyen Age au XVIII^e siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983.
- SCHAPIRO, Meyer. On some problems in the semiotic of visual art: field and vehicle in image-signs [1966]. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, v. 6, n. 1, 1972–1973, pp. 9–19.
- _____. *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. Berlin: Walter de Gruyter, [1973] 1983.
- Les Mots et les images: sémiotique du langage visuel*. Trad. Pierre Alferi. Paris: Macula, [1973] 2000.
- SCHNELL, Alexander. La doctrine fichtéenne de l'image. In: Alexander Schnell (ed.). *L'image*. Paris: Vrin, 2007, pp. 47–63.
- SCHÖLLER, Wolfgang. Le dessin d'architecture à l'époque gothique. In: Roland Recht (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, pp. 226–236.
- SCHWARTING, Jon Michael. In reference to Habermas. In: Joan Ockman (ed.). *Architecture, criticism, ideology*. Princeton, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1985, pp. 94–100.
- SCOBELTZINE, André. *L'art féodal et son enjeu social*. Paris: Gallimard, 1973.
- SCOTTI, Aurora. Architetti e cantieri a Milano a metà del Cinquecento. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 239–246.
- SHIMBO, Lúcia Zanin. *Habitação social de mercado: a confluência entre Estado, empresas construtoras e capital financeiro*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.
- STRZYGOWSKI, Josef. *Origin of christian church art: new facts and principles of research [Ursprung der christlichen Kirchenkunst: neue Tatsachen und Grundsätze der Kunstforschung]*. Trad. O. M. Dalton; H. J. Brauholtz. Oxford: Clarendon Press, [1920] 1923.
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura [The classical language of architecture]*. Trad. Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, [1963] 1994.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura [Teorie e storia dell'architettura]*. Trad. Ana Brito; Luís Leitão. Lisboa: Presença; São Paulo: Martins Fontes, [1968] 1979.
- Théories et histoire de l'architecture*. Trad. Jean-Patrick Fortin; François Laisney. Paris: SADG, [1968] 1976.
- _____. *L'architettura dell'umanesimo*. Bari: Laterza, [1969] 1972.
- TALENTI, Simona. *L'histoire de l'architecture en France: émergence d'une discipline (1863-1914)*. Paris: Picard, 2000.
- TAUPIN, Jean-Louis. Le fer des cathédrales. *Monumental: Revue scientifique et technique de la Sous-Direction des Monuments Historiques*, n. 13, 1996, pp. 19–27.

TAVEAU-LAUNAY, Isabelle. Raymond du Temple, maître d'oeuvre des rois de France et des princes. In: Odette Chapelot (ed.). *Du projet au chantier: maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre aux XIV^e – XVI^e siècles*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 323–338.

TERENZI, Pierluigi. Maestranze e organizzazione del lavoro negli *Anni della Cupola*. *Gli anni della Cupola – Studi*, Firenze, 2015.

TEYSSÈDRE, Bernard. *L'art au siècle de Louis XIV*. Paris: Librairie Générale Française, 1967.

THOENES, Christof. La regola delle cinque ordini del Vignola. In: Jean Guillaume (ed.). *Les traités d'architecture de la Renaissance: actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*. Paris: Picard, 1988.

TIMBERT, Arnoud. Introduction: les voies et les mots d'une réponse. In: Arnoud Timbert (ed.). *Qu'est-ce que l'architecture gothique?*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2018, pp. 13–28.

TOLLON, Bruno. L'emploi de la brique: l'originalité toulousaine. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 85–104.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane; BILODEAU, Denis. *Le classicisme en architecture: la poétique de l'ordre*. Paris: Dunod, 1985.

ULMER, Christoph. *Andrea Palladio*. Udine: Magnus Edizioni, 2011.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*. Fiorenza: Appresso i Givnti, 1568.
Vidas dos artistas. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, [1550] 2011.

VAUCHEZ, André. La cathédrale. In: Pierre Nora (ed.). *Les lieux de mémoire*. Tome III, (Les France), volume 2 (Traditions). Paris: Gallimard, [1992] 1997.

VERGER, Jacques. *As universidades na Idade Média [Les universités au Moyen Age]*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, [1973] 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Morel, 1863.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Trad. Manuel Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006.

WALLACE, William. *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1994.

WENZLER, Claude. *Les cathédrales gothiques: un défi médiéval*. Rennes: Éditions Ouest-France, [2000] 2018.

WERDEHAUSEN, Anna Elisabeth. L'ordine del Bramante lombardo. In: Jean Guillaume (ed.). *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1992, pp. 69–82.

WILKINSON, Catherine. Building from drawings at the Escorial. In: Jean Guillaume (ed.). *Les chantiers de la Renaissance: actes des colloques tenus à Tours en 1983–1984*. Paris: Picard, 1991, pp. 263–278.

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*. New York; London, [1949] 1971.

_____. *Art and architecture in Italy 1600–1750*. Harmondsworth: Penguin, 1958.

WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. *Born under Saturn: the character and conduct of artists*. New York: Random House, 1963.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália [Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien]*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros; Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, [1888] 2010.

_____. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst]*. Trad. João Azenda Júnior. São Paulo: Martins Fontes, [1915] 1984.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, [1911] 1992.
Formprobleme der Gotik. München: Piper, [1911] 1912.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória [The art of memory]*. Trad. Flávia Bancher. São Paulo: UNICAMP, [1966] 2007.

ZERNER, Henri. Le frontispice de Rodez: essai d'interprétation. In: "Il se rendit en Italie": *études offertes à André Chastel*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1987.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura [Saper vedere l'architettura]*. Trad. Maria Isabel Gaspar; Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, [1948] 1978.

ŽIŽEK, Slavoj. *L'intratable: psychanalyse, politique et culture de masse*. Trad. Elizabeth Doisenau. Paris: Anthropos, 1993.

Escola de Arquitetura da UFMG
Rua Paraíba, 697
30.130-140 Belo Horizonte – MG
Tel. (55 31) 3409 8855
mom.editorial.eaufmg@gmail.com

Conselho editorial

Ana Paula Baltazar
João Marcos de Almeida Lopes
Margarete Maria de Araújo Silva
Roberto E. dos Santos
Silke Kapp
Tiago Castelo Branco Lourenço

Projeto gráfico e diagramação

Isabela Izidoro
Silke Kapp

Capa

Isabela Izidoro
Cosimo Campani

Preparação

Isabela Izidoro
Alexandre Bomfim
Silke Kapp

Revisão

Alexandre Bomfim

Colaboração

Joana Vieira da Silva
Wellington Cançado

A publicação deste trabalho foi realizada com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos, FINEP.



[cc] Sérgio Ferro, 2021
[cc] Selo editorial MOM, 2021
[cc] Preâmbulo, Silke Kapp e João Marcos de Almeida Lopes, 2021

Você tem a liberdade de compartilhar, copiar, distribuir e transmitir esta obra, desde que cite a autoria e não faça uso comercial.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferro, Sérgio

Construção do desenho clássico / Sérgio Ferro. --

1. ed. -- Belo Horizonte, MG : MOM, 2021.

Bibliografia

ISBN 978-65-88628-01-0

1. Arquitetura 2. Classicismo na arquitetura I. Título.

21-58065

CDD-722.6

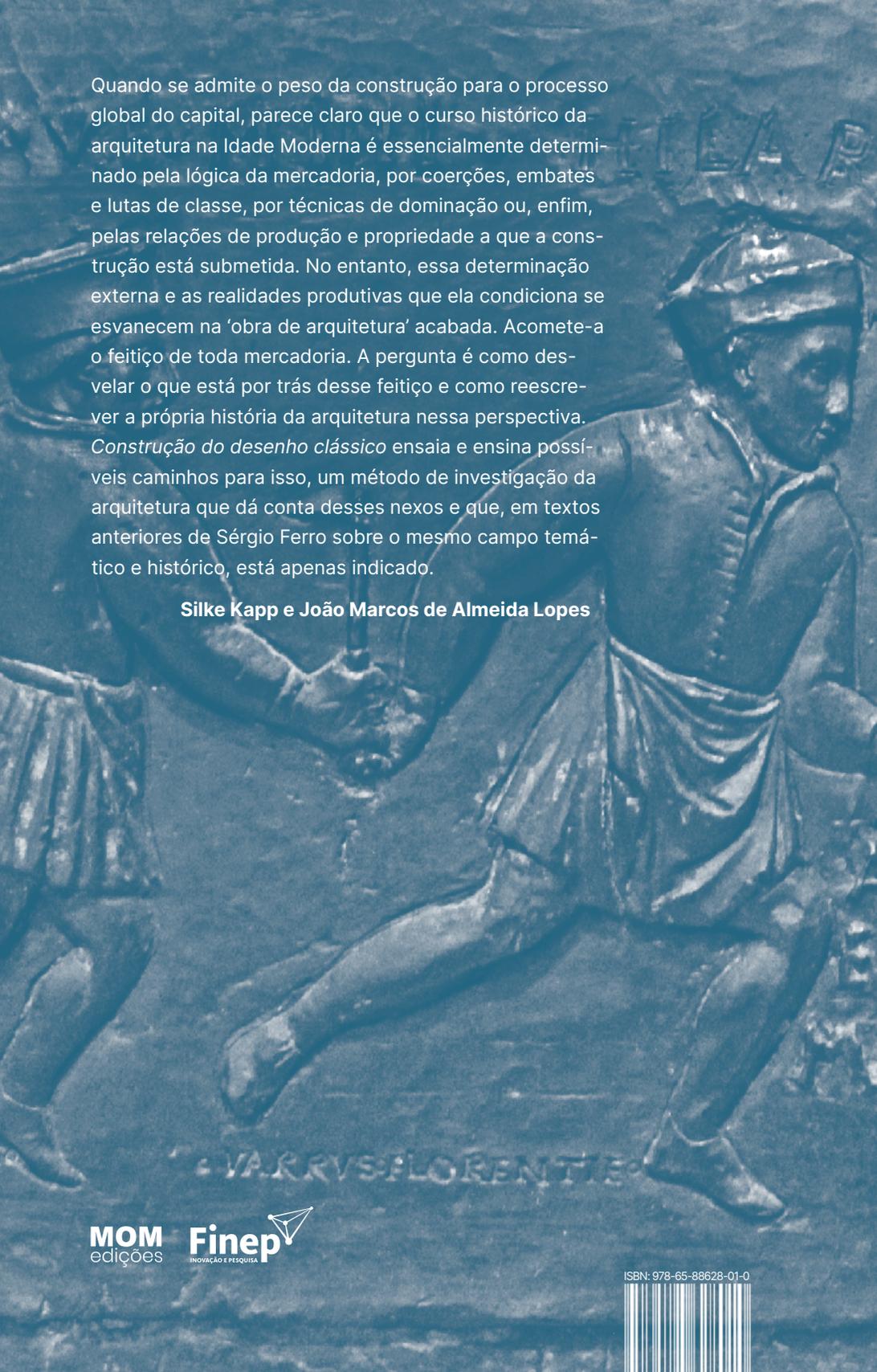
Índices para catálogo sistemático:

1. Classicismo : Arquitetura 722.6

Foi feito o depósito legal.

Fontes Spectral, Inter, Poppins
Papel Triplex 350g/m² e Pólen soft 70g/m²
Impressão Formato
Tiragem 1000 exemplares





Quando se admite o peso da construção para o processo global do capital, parece claro que o curso histórico da arquitetura na Idade Moderna é essencialmente determinado pela lógica da mercadoria, por coerções, embates e lutas de classe, por técnicas de dominação ou, enfim, pelas relações de produção e propriedade a que a construção está submetida. No entanto, essa determinação externa e as realidades produtivas que ela condiciona se esvanecem na 'obra de arquitetura' acabada. Acomete-a o feitiço de toda mercadoria. A pergunta é como desvelar o que está por trás desse feitiço e como reescrever a própria história da arquitetura nessa perspectiva. *Construção do desenho clássico* ensaia e ensina possíveis caminhos para isso, um método de investigação da arquitetura que dá conta desses nexos e que, em textos anteriores de Sérgio Ferro sobre o mesmo campo temático e histórico, está apenas indicado.

Silke Kapp e João Marcos de Almeida Lopes

MOM
edições

Finep
INOVAÇÃO E PESQUISA

ISBN: 978-65-88628-01-0

