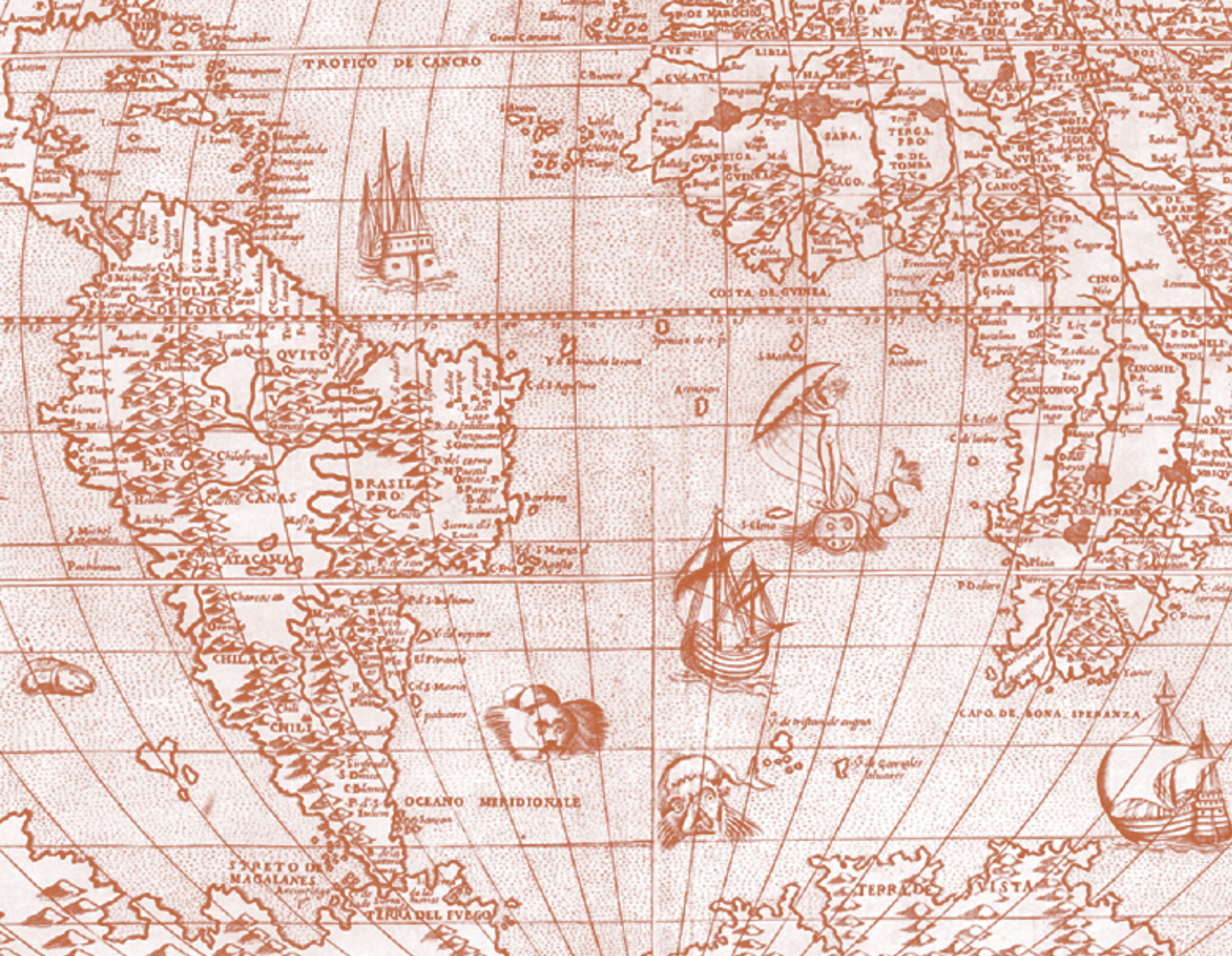




Silke Kapp

Canteiros da Utopia

Prefácio de Sérgio Ferro



TROPICO DE CANCRO

COSTA DE GYNEA



STRETO DE MAGALANES

TERRA DEL FUEGO

TERRA DE VISTA

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

Canteiros da Utopia

Silke Kapp

Canteiros da Utopia

Prefácio de Sérgio Ferro

Para Carlota e Antonio

Prefácio | Sérgio Ferro 11

Introdução 23

**Na península de Utopia
(com uma breve excursão a Sforzinda)** 39

Do contexto de Utopia | Mapas e memento mori | Corte do istmo | Infraestrutura romana | Submissão violenta | Cidades de agrimensores | Utopos descreve, não desenha | Malha hipodâmica | Política urbana | Cidade e campo | Uma fase intermediária | Ofícios e estudos | Quem faz o trabalho sujo | Organização do tempo | Vida contemplativa | Canteiros da segunda fase | Excursão a Sforzinda

Em Nova Atlantis 89

Filosofia natural | Chegada a Nova Atlantis | Da história da ilha | Religião revelada | Patriarcado e tolerância | Casa de Salomão | Canteiros tecnológicos | Conhecimento e economia política | Artes mecânicas | Utopia do espaço pronto | Filosofia e ofícios: conciliação e abocanhamento | Canteiro maniqueísta | Engenharia militar e desenho no papel | Geometria construtiva, Tectonicon e o Libro Primo | Popularização e distinção da arte arquitetônica

Na Terra Austral Conhecida 135

Utopia anarquista | Foigny, censuras, edições | Percurso de Sadeur até a Terra Austral | Geografia austral | Arquitetura dos Seizains | Agricultura e paisagismo | Não divididos | Linguagem e pensamento | Organização do tempo | Roupas e casas | Estratégias de guerra | Cooperação simples | Obras sem ralé | Cooperação complexa | Contas, ordens, ornamentos

Na Harmonia Ascendente 171

Utopia como projeto | De Besançon a Paris | Lyon e os canuts | Revolução e falência | Socialismo crítico-utópico | Textos utópicos e reformistas | Espaços utópicos e reformistas | Cidade do Garantismo | Teoria dos quatro movimentos | Segredos das associações |

Da política dos grupos | Desigualdade de consumo, trabalho, sexo | Espaço social da Harmonia Ascendente | Autogestão nos cantões | Da produção ao consumo de luxo | Condições do trabalho atraente | Canteiros da Harmonia | Séries de artífices da construção | Capital à míngua | Falanstério como paradigma | Liquidação da arquitetura

Em Boston no ano 2000 231

Gilded Age | Moda das utopias | American Architect | Cidade de Julian West | Espaços do ano 2000 | Prolongamentos do real | Capitalismo sem capitalistas | Trabalho dignificado | Organização da produção | Artes e artistas | Tecnologia da Disneylândia | Agenda de reformas | Racionalização no canteiro | Guastavino e a biblioteca | Sem mãos

Em lugar nenhum 275

Contra Bellamy | Outro espaço | Outra economia | Décadas revolucionárias | Do utilitarismo às artes | Trabalho livre | Revolução espacial | Autonomia coletiva | Canteiro de lugar nenhum

Rumo à utopia da produção emancipada 303

Morris sem modernos | Da biografia | Ruskin e o princípio da imperfeição | Da discussão dos ornamentos | Trabalho criativo, coletivo, material | Negócio das artes | Redescoberta dos ofícios | Aporias da produção | Engajamento político | Socialist League | Artes menores | Além do sistema | Extinção das artes | Reforma das artes | Da reforma à revolução | Teoria crítica da produção material | Arquitetura da sociedade

Utopias do canteiro 385

Canteiros transformadores | Canteiros autônomos | Saber-fazer e teoria | Abelhas e arquitetos | Para terminar

Bibliografia 401

Agradecimentos

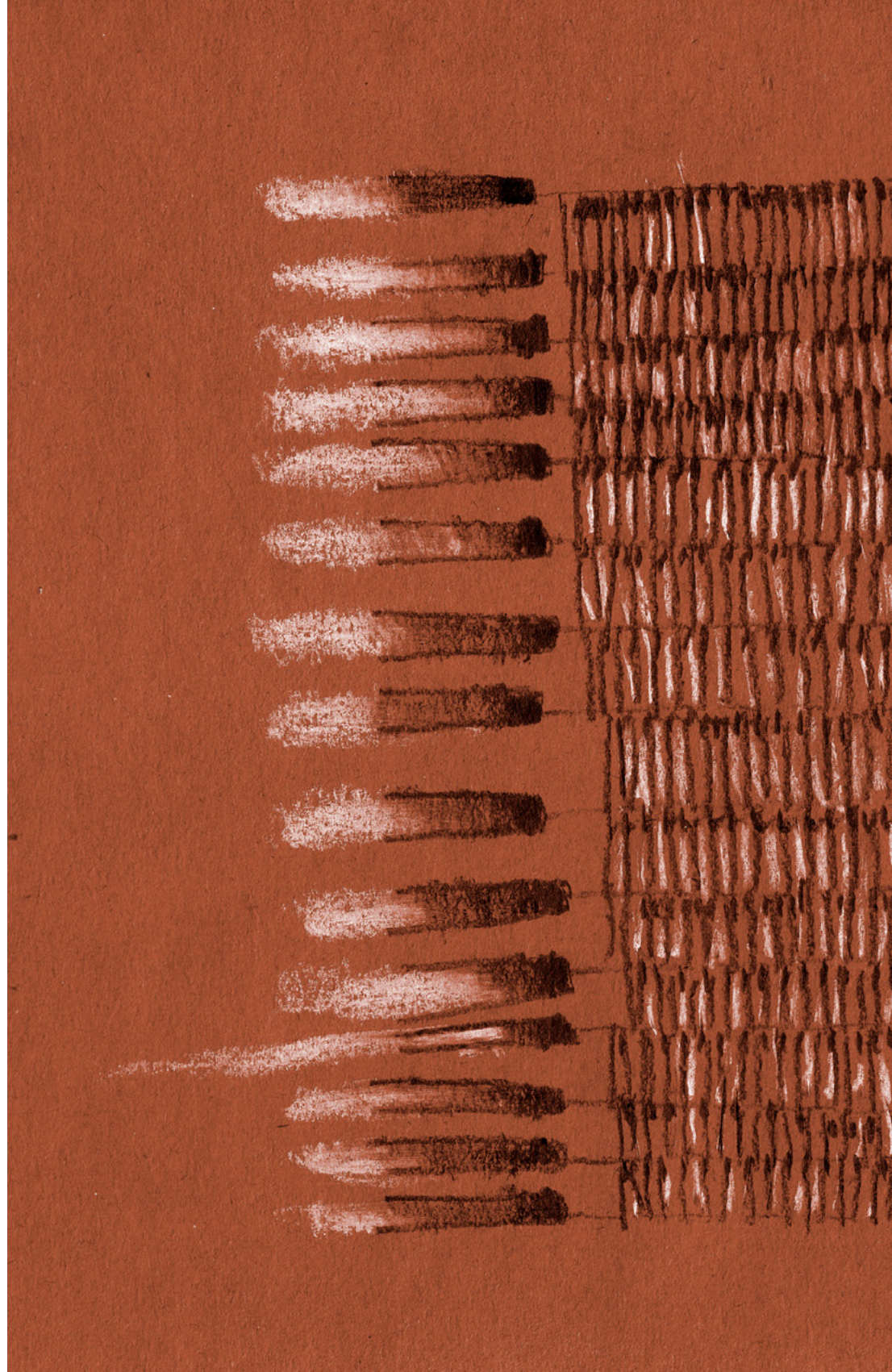
Às companheiras e aos companheiros da frente crítica dos estudos e experimentos em arquitetura, que inspiraram, discutiram, leram, questionaram e encorajaram este trabalho, nas suas diversas fases e versões: Joana Vieira, Porfírio Valladares, Alice Fiuza, Rita Velloso, Margarete de Araújo Silva (a Leta), Ana Paula Baltazar, Márcia Tiburi, Wellington Cançado, Tiago Lourenço, João Marcos de Almeida Lopes, Akemi Ino e Alexandre Bomfim.

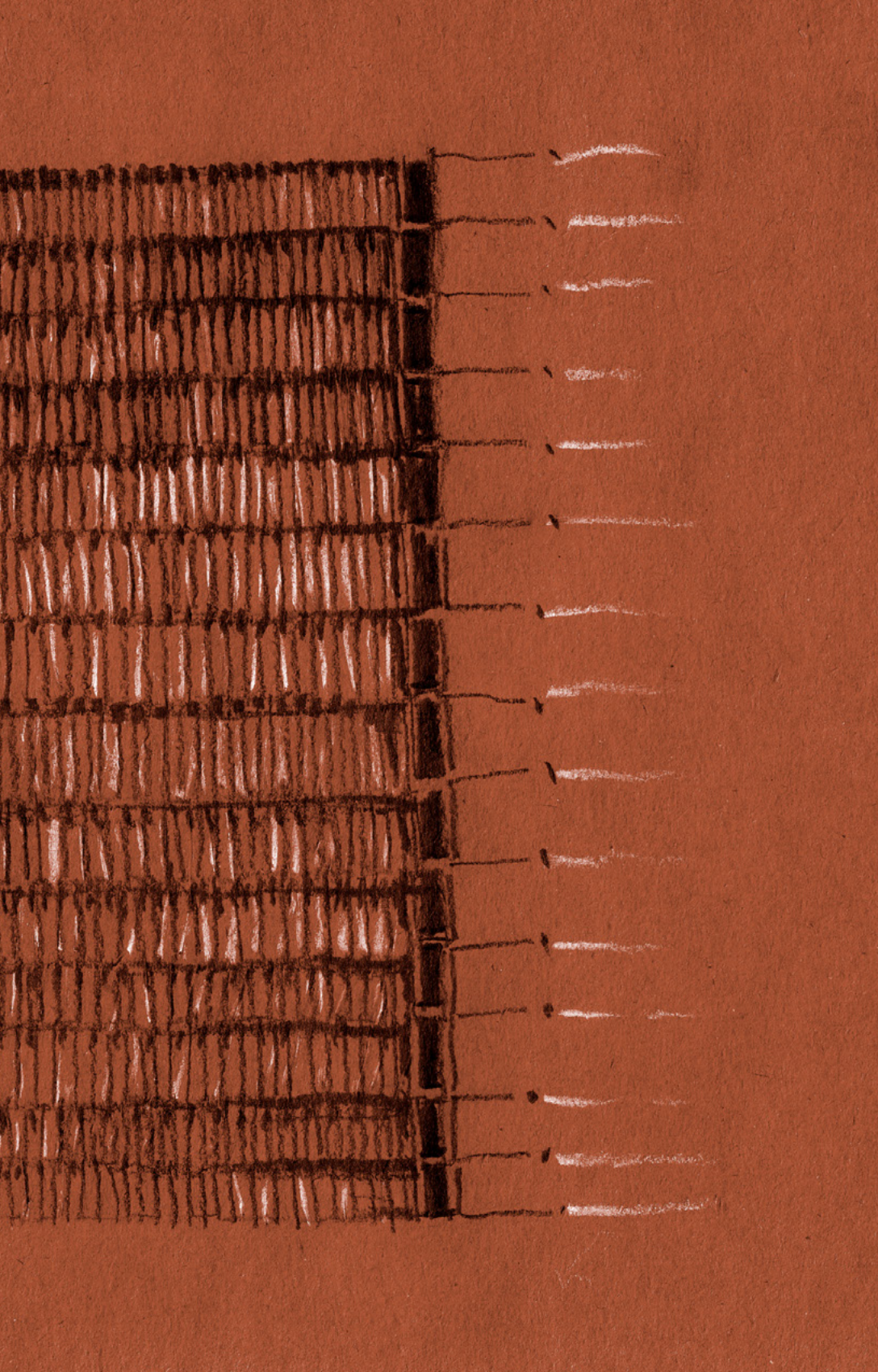
A Sérgio Ferro, cuja obra abriu essa frente crítica e que ainda me presenteou com um gentilíssimo prefácio.

Ao Ró, que leu cada parte do texto enquanto eu escrevia, desenhou canteiros de utopias e muitas outras coisas, e tem paciência infinita com meus delírios e obsessões.

À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estágio sênior no exterior, possibilitando a realização das pesquisas nas bibliotecas de Berlin e Weimar entre 2014 e 2015.

À FINEP, que financiou outra parte das pesquisas no âmbito da Rede de Moradia e Tecnologia Social, e que possibilitou esta publicação.





Prefácio

O fato de a história passar por cima de certas posições só é honrado como um juízo sobre o seu conteúdo veritativo por aqueles para os quais a história é o tribunal do mundo. Com muita frequência, aquilo que é eliminado sem ter sido teoricamente absorvido só libera mais tarde o seu conteúdo veritativo.¹

Silke Kapp teve a boa ideia de visitar várias utopias à procura de referências a canteiros de obra. Como é sabido, há pouca documentação sobre canteiros após a Renascença em comparação com períodos anteriores. Os canteiros do primeiro Gótico, por exemplo, provocaram grande interesse da crítica especializada, entusiasmada pelos míticos construtores de catedrais. Depois, quando o capital começa a cobiçar sua exploração e instaurar as manufaturas de construção, os textos e a documentação tornam-se mais raros. A subordinação da força de trabalho não se presta a arroubos estéticos ou líricos. Por isso, creio, Silke foi vasculhar a bibliografia utópica: no mundo transfigurado talvez pudesse encontrar o que o mundo não transfigurado cala. Mas, se encontrasse, como encontrou, não teria um retrato de canteiros efetivos — mas o negativo desse retrato. O negativo, entretanto, pressupõe o efetivo negado, explícito ou dedutível. Há que dar voltas para ver o que, em princípio, não deve ser visto.

A organização da *Utopia* de Thomas More é paradigmática. Compõe-se de duas partes. Na primeira, escrita depois da segunda, crítica vigorosamente a Inglaterra e a Europa no começo do século XVI, precisamente há quinhentos anos. Na segunda parte, o narrador Rafael Hitlodeu conta sua viagem à ilha Utopia, cuja sociedade imaginária corrige os defeitos apontados na primeira parte. Por exemplo, na primeira parte, More denuncia a violência do que Marx chamará mais tarde “acumulação primitiva”, no caso, a expulsão dos camponeses de suas terras para dar pasto aos carneiros fornecedores de lã:

¹ ADORNO, *Dialética negativa*, [1966] 2009, p. 126.

— A nobreza e sua criadagem militar não são as únicas causas das violências que vos desolam; há outra exclusivamente particular a vossa ilha, diz o estrangeiro [Rafael].

— E qual é ela?

— Os inúmeros rebanhos de carneiros que cobrem hoje toda a Inglaterra. Esses animais, tão doces, tão sóbrios, são no seu país de tal modo vorazes e ferozes que comem mesmo os homens, e despovoam os campos, as casas e as aldeias.²

Pouco antes, More nos diz:

Rafael notou entre os novos povos [de Utopia] instituições tão más quanto as nossas; mas observou também um grande número de leis capazes de esclarecer, de regenerar as cidades, nações e reinados da velha Europa.³

Esse paradigma é o da negação determinada. A utopia nega, inverte a sociedade em que vive seu autor. Ou melhor, nega o que, para ele, aparece como erro, violência, despropósito ou, ao contrário, obstáculo. Uma ficção corretiva, ortopédica, imaginada à distância no tempo e/ou no espaço, mas ancorada no aqui e agora do negado.

Silke encontrou, entre outras, duas menções ao trabalho nos canteiros de obras que me parecem cardinais: a de Filarete, na segunda metade do século XV, e a de William Morris, no fim do século XIX. Elas surgem em dois momentos de mutação profunda, o da instauração da subordinação formal do trabalho e o de sua transformação em subordinação real.

Filarete, em suas previsões para Sforzinda, contemporâneas da introdução das primeiras manufaturas na construção dos edifícios, avança no tempo. Descreve um processo produtivo em boa parte imaginário, rigorosamente sistematizado e hierarquizado, com nítida divisão dos trabalhos e salários, subordinado a um projeto impositivo. Sua descrição não corresponde à realidade dos canteiros que vê em torno de si — e que não menciona. Ele idealiza, sonha com relações de produção estritamente reguladas por uma armação subordinadora em múltiplos patamares cujo resultado esperado é um encadeamento

2 MORE, *L'Utopie*, [1518] 1997, p. 25. [Citações em francês ou espanhol, no Prefácio, foram traduzidas por Sérgio Ferro; N.E.]

3 MORE, *L'Utopie*, [1518] 1997, p. 18.

rígido de operações predeterminadas. Ou seja, vislumbra o que, para ele, mergulhado na balbúrdia da transição entre os restos da cooperação simples e os primeiros passos brutais da subordinação formal, é ainda somente esperança. Esperança dolorosa, feia, pois sua própria ascensão social depende da regressão de seus antigos iguais a uma situação de inferioridade e dependência, sob a vigilância de soldados armados.

A negação determinada tem estrutura precisa. Passa por etapas que se acumulam progressivamente. Começa diferenciando-se daquilo que quer modificar. No caso, das sobras da cooperação simples que ainda entranham o canteiro: em vez do entendimento horizontal entre operários relativamente iguais, Filarete quer instaurar uma rígida hierarquia vertical entre desiguais. A diferença evolui rapidamente em oposição. O príncipe e o arquiteto planejam várias medidas para fazer frente à esperada reação dos trabalhadores: não aceitarão facilmente a nova subordinação. A partir daí, a oposição exterior entre a nova organização do trabalho e o *habitus* da cooperação simples é interiorizada, tornando-se contradição interna. A separação do desenho do canteiro, o qual passa de componente participante da produção a forma totalizante exterior elaborada pelo arquiteto destacado do corpo produtivo, instaura essa contradição. Impõe a heteronomia produtiva que esgarça o operário entre sua força de trabalho, vendida ao príncipe que a utiliza como quiser, e seu saber e saber-fazer, que continuam em seu poder. Essa contradição será o motor do canteiro, cuja dinâmica aparentemente imanente pressupõe, entretanto, a luta entre o capital e a força de trabalho, a relação salarial típica do novo período histórico. Certos pormenores adquirem nessa luta valor de armas. Por exemplo, Silke chama nossa atenção sobre a contratação de “seis mil trabalhadores para executarem os encontros das alvenarias de um e outro mestre” e acrescenta “supostamente para evitar conflitos”. O *supostamente* é importante: ele indica que o argumento é falso. O importante, ainda uma vez, é quebrar a possibilidade de diálogo horizontal entre os dois mestres vizinhos, o *habitus* da cooperação simples, pela intromissão de outro trabalhador entre eles. Mais tarde, a mesma preocupação com a fronteira entre equipes de trabalho mudará de figura. Numa de nossas pesquisas sobre a ‘organização’ dos canteiros na França dos anos setenta, um mestre de obras reconheceu que, ao contrário de Filarete, ele costumava sobrepor nos gráficos PERT os limites do tempo de trabalho de duas equipes sucessivas. Assim, a equipe A ainda não terminara sua tarefa, mas, mesmo assim, a equipe B começava a pressioná-la para

que saísse do posto de trabalho, pois o tempo previsto para ela (B) já corria. Em vez de evitar conflitos, quando a relação salarial tornara-se regra universal, o nosso mestre os provocava — dificultando assim o entendimento de classe entre seus trabalhadores. O mesmo fator muda de sentido conforme o momento histórico.

Na posição de passagem intermediadora, Silke contrapõe (bem mais tarde, salto quatro séculos) dois modelos produtivos praticamente incompatíveis: eles levam ao extremo as posições antagônicas que fundamentam as utopias de Filarete e de Fourier/ Morris.

Sobre o fundo de lutas operárias na construção, fortemente acen tuadas em todos os países avançados no fim do século XIX, Silke nos leva aos Estados Unidos. Opõe o discurso ‘politicamente correto’ dos órgãos de classe dos arquitetos, como *The American Architect*, radicalmente hostil a qualquer vestígio de sindicalismo, à violência crescente dessas lutas, com seus mortos e enforcados.

No nível técnico, essa diferença corresponde a práticas inconciliáveis.

Por um lado, o nascimento da organização ‘científica’ do trabalho, e a contribuição do ex-pedreiro Frank Gilbreth e sua esposa Lillian à teoria de Frederick Winslow Taylor. A maioria dos estudos sobre o taylorismo festeja a proeza de Gilbreth ao conseguir reduzir bastante o tempo de assentamento de tijolos com a eliminação de qualquer movimento inútil. Ou seja, o movimento que não se traduz imediatamente em incorporação do trabalho vivo ao trabalho morto. Em outros termos, uma adaptação à manufatura da construção do receituário específico da *gestão* industrial mecanizada. Essa adaptação redobra a absurda submissão do trabalhador e de seu raquítico gesto técnico ao ritmo da linha de montagem com um segundo absurdo, a exigência que requer do operário da construção a autoimposição do tal ritmo na ausência de qualquer linha de montagem mecanizada.

Por outro lado, Silke nos apresenta o sucesso das abóbadas ‘catalãs’, a tal ponto irredutíveis à prescrição detalhada que nenhuma precisão acompanha sua proposição nos desenhos dos projetos. Esse gênero de performance é uma possibilidade inscrita na lógica imanente de uma utópica manufatura racional e autogerida — e generalizável a todos os ofícios. Mas Guastavino, o promotor dessas abóbadas, não está interessado em utopias (“sua empresa”, conta Silke, não era “uma ilha de trabalho livre”). Assim mesmo, a abóbada catalã, obra-prima do saber-fazer artesão, destoa completamente com relação às pretenções do taylorismo.

Ora, o confronto entre esses dois caminhos da técnica, o da introjeção absurda do modo de gestão industrial na manufatura da construção até hoje pouco mecanizada e o do recurso ostensivo ao saber-fazer do operário manufatureiro, é um reflexo de outro confronto, o qual conduzirá em pouco tempo à arquitetura do modernismo. Trata-se, generalizando, da luta entre aliados do capital para aumentar ainda mais a massa de mais-valor, aumento requerido pela nova revolução industrial, e a resistência operária contra esse aumento, o qual representa o aprofundamento da exploração e da degradação do saber-fazer, já avançadas sob a subordinação formal. Essa luta provoca a emergência do modernismo: uma luta de classes com tradução simultânea no plano da técnica e das relações de produção. Em geral os textos admirativos do ‘heroísmo’ dos pioneiros do modernismo exaltam as alterações tecnológicas que, num aparente salto imprevisível, abrem os portões para o ‘racionalismo’ em arquitetura. *Racionalismo*, como *liberalismo* hoje, são termos que designam o inverso daquilo que habitualmente significam. *Racionalismo* é o apelido da adesão acrítica às astúcias do capital para enfiar a pressão pelo mais-valor relativo na manufatura da construção. Entre elas, a destruição final do saber e saber-fazer operários, em nome do “progresso das forças produtivas”, desastre pelo qual Marx tem alguma culpa (reconhecida em seus últimos trabalhos⁴). O que esses textos apologéticos silenciam, salvo *lapsus*, é a necessidade de destruir esses saber e saber-fazer. É esta necessidade destrutiva que motiva a introdução no canteiro de novos materiais e técnicas gerenciais incompatíveis com a lógica manufatureira. Trata-se de afastar dos canteiros os ofícios mais combativos, evitando utilizar seus materiais específicos, a pedra e a madeira, substituindo-os por ferro e concreto, materiais ainda sem tradição de uso pelo operariado. Impor um ritmo de produção, exigências de precisão e obediência às prescrições incompatíveis com o puro trabalho manufatureiro. O que inverte a tese clássica: é a luta para alterar as relações de produção que empurra o ‘avanço’ das forças produtivas e o recurso a novos materiais — pelo menos no caso da manufatura da construção...

Após analisar a utopia de Edward Bellamy (*Looking backward*), a situar na tradição de Filarete — com imenso sucesso de público que revoltou William Morris —, Silke deixa de lado a pista que sairá

4 Cf. ANDERSON, *Marx nas margens: nacionalismo, etnias e sociedades não ocidentais*, [2010] 2019.

vitoriosa nesse confronto — evidentemente a favorável ao capital, a do modernismo que todos conhecemos. Segue a pista apontada pela abóbada catalã, tão do gosto de Gaudí. Ela não acredita que “a história é o tribunal do mundo”, como não pode acreditar quem é solidário com a maior parte da humanidade, a dos humilhados e ofendidos, a dos que, por enquanto, perderam. Essa pista conduz a Charles Fourier e William Morris.

Fourier, o *chercheur de Dieu* (Victor Hugo), o inventor de poemas matemáticos (Engels), encanta com suas combinatórias libertárias, sua absoluta permissividade e falta de preconceitos. Como Morris, Fourier semeou nossa história com sua generosidade. Marx, que não morre de amores por utopias (mas Adorno nota: “Eles [Marx e Engels] eram inimigos da utopia em nome de sua realização”⁵), afirma: “o trabalho não pode vir a ser um jogo, como quer Fourier, a quem cabe [porém] o grande mérito de ter anunciado, como objeto último, não a superação da distribuição e sua passagem a uma forma mais elevada, mas a superação do próprio modo de produção”.⁶ Mérito, entretanto, insuficiente para convencer historiadores e críticos que continuam a privilegiar a análise de obras prontas (ou ainda na fase do desenho), evitando prudentemente entrar nos canteiros de produção. Para os de minha geração, a ressurreição de Fourier nos anos sessenta do século passado, saudado em passeatas festivas, é inesquecível. Ele está na origem de experiências comunitárias ensaiadas por milhares de jovens, para os quais, segundo seu ensinamento, “a liberdade dos amores responde à liberdade *tout court*”, ou ainda, “a humanidade será inteiramente livre ou ninguém será”.⁷ Roland Barthes, o maneiroso que imagina associá-lo com Sade e Loyola (o profeta do sexo liberado no mesmo pacote que o atormentado e o atormentador da carne!) precisa: “Fourier ataca o ‘sistema’ civilizado (repressivo), demanda uma liberdade integral (dos gostos, paixões, manias, caprichos)”.⁸ Sem dúvida, *Le nouveau monde amoureux*, manuscrito que permaneceu inédito até 1967 (censurado por seus ‘fíéis’ seguidores), ainda é visto, mesmo pela esquerda, com desconfiança: assusta, parece livre demais... Silke expõe suas teses com clareza e competência, o que, como sabem os leitores de Fourier, não é tarefa cômoda.

5 ADORNO, *Dialética negativa*, [1966] 2009, p. 268.

6 MARX, *Grundrisse*, [1857-1858] 2011, p. 951.

7 DEBOUT, *L’Utopie de Charles Fourier*, 1978, p. 24; cf. BRUCKNER, *Fourier*, 1975.

8 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, [1971] 2005, p. 128.

Em seguida, Silke dedica quase um terço de *Canteiros da utopia* a Morris — decisão perfeitamente acertada. Porque Morris faz mais que sonhar com outra sociedade. Ela o situa precisamente com duas afirmações essenciais: “os modernos não são um avanço com relação a Morris, eles são o retrocesso”, e “ele rearticula a concepção da história das artes como história do trabalho na sociedade e a concepção da produção artística como paradigma de outro modo de produção”.

Morris deve, sem dúvida, muito a John Ruskin e, segundo Mario Manieri Elia, citado por Silke, também aos metodistas e à efervescência cristã na segunda metade do século XIX inglês bem como ao movimento socialista nascente. Uma longa citação para qualificar essa convergência:

É impossível ignorar a concomitância e a convergência [da] luta [...] do artesanato contra a indústria com a grande polêmica protagonizada por Pugin, Ruskin e Morris em cujas intervenções fica clara a confluência ideológica na direção da ‘qualidade do trabalho’. Porém, atenção: estamos a um passo dos temas de fundo da teoria socialista em seu começo. Está provado que o molde em que se forma a teoria socialista é a estrutura de classe dominada por camadas artesanais, na medida em que se põe a claro que ‘o trabalho enquanto propriedade do trabalhador — ou melhor: a *qualidade* do trabalho como supremo bem de que dispõe o trabalhador — é uma explícita defesa da estrutura profissional do trabalho’ [Cacciari]. E essa é precisamente a interpretação ‘revolucionária’ da teoria do valor-trabalho que está na base do radicalismo socialista da primeira metade do século XIX.⁹

Um pouco mais tarde, no começo do século XX, uma constelação bastante semelhante, com luta do sindicalismo revolucionário de inspiração anarquista e base artesanal contra o modelo industrial invasor, levará Braque e Picasso a pôr praticamente, em sua produção coletiva, a arte como trabalho ‘livre’ — ou seja, lendo de outro modo, mas o que resulta no mesmo, pôr o trabalho livre, todo ele, como arte. Tese essencial sublinhada por Silke.

A conjunção entre arte e trabalho social, restabelecida claramente após séculos de uma separação corrosiva para os dois, faz emergir o

9 ELIA, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, [1976] 2000, p. 56; a citação intercalada é de Massimo Cacciari (*Utopia e socialismo, Contrepiano*, 1970).

que a separação calava. Antes da Renascença — antes de Filarete —, arte e trabalho (que ainda não se chamam assim) fazem parte de uma mesma família, a das *artes* (plural de *ars*). Nenhuma diferença essencial os divide. É a emergência do capital na Renascença que fratura o campo das *artes* entre ‘arte’ de um lado e ‘trabalho’ do outro. Começam então suas histórias aparentemente divergentes. Uma leva a antiga *ars* dos ‘imageiros’ a tornar-se ‘arte liberal’ (ou seja, coisa de gente de bem). A outra oprime o trabalho social até transformá-lo em violenta e desumana subordinação. Mas, sob a fratura e aparências tão diversas, arte e trabalho social mantêm relações quase secretas, encobertas pela estrutura da negação determinada (outra vez). A arte, o polo fraco, estrutura-se de tal modo que seu fazer passa a ser um fazer precisamente inverso do fazer operário, um fazer ‘livre’, tanto quanto permite cada situação histórica. O artista trabalha (ou tenta trabalhar) como nenhum operário tem a permissão de trabalhar. Mas, na medida em que a pressão exploradora do capital aperfeiçoa seus meios, a fratura torna-se crescentemente explosiva. Quando o capital envereda com força pelo caminho da industrialização (que não é de modo nenhum simples evolução das forças produtivas, mas acirramento da luta de classes), na segunda metade do século XIX na Inglaterra, no começo do século XX na França, quando os últimos restos de arremedo de autodeterminação do artesão são destruídos pela implantação selvagem da subordinação real, a arte, negação desse cataclismo social, explode numa manifestação (arriscada) de alegre liberdade total: afirma-se como trabalho radicalmente oposto a qualquer forma de subordinação. Ou seja, completamente autogestionário, como reivindicam o sindicalismo socialista na Inglaterra e o sindicalismo revolucionário na França. O vínculo subterrâneo, ininterrupto, mas discretíssimo, quase calado em alguns momentos, a fraternidade aparentemente desfeita entre arte e trabalho social, emerge com veemência quando os polos tendem a extremar sua oposição: com Morris, cujo variado artesanato altamente refinado responde dolorosamente ao horror crescente nas usinas; com o cubismo analítico de Braque e Picasso mais tarde, na França em retardária ebulição social, somente calada pela Primeira Grande Guerra. A mesma constelação estrutural alimenta a irrupção restauradora da *ars* nos dois casos, com as mesmas bandeiras libertárias.

Se não acreditarmos no tribunal da história, como nos aconselha Adorno, é preciso rever drasticamente a narrativa oficial a respeito da origem do movimento moderno. A origem que vingou não foi a semente

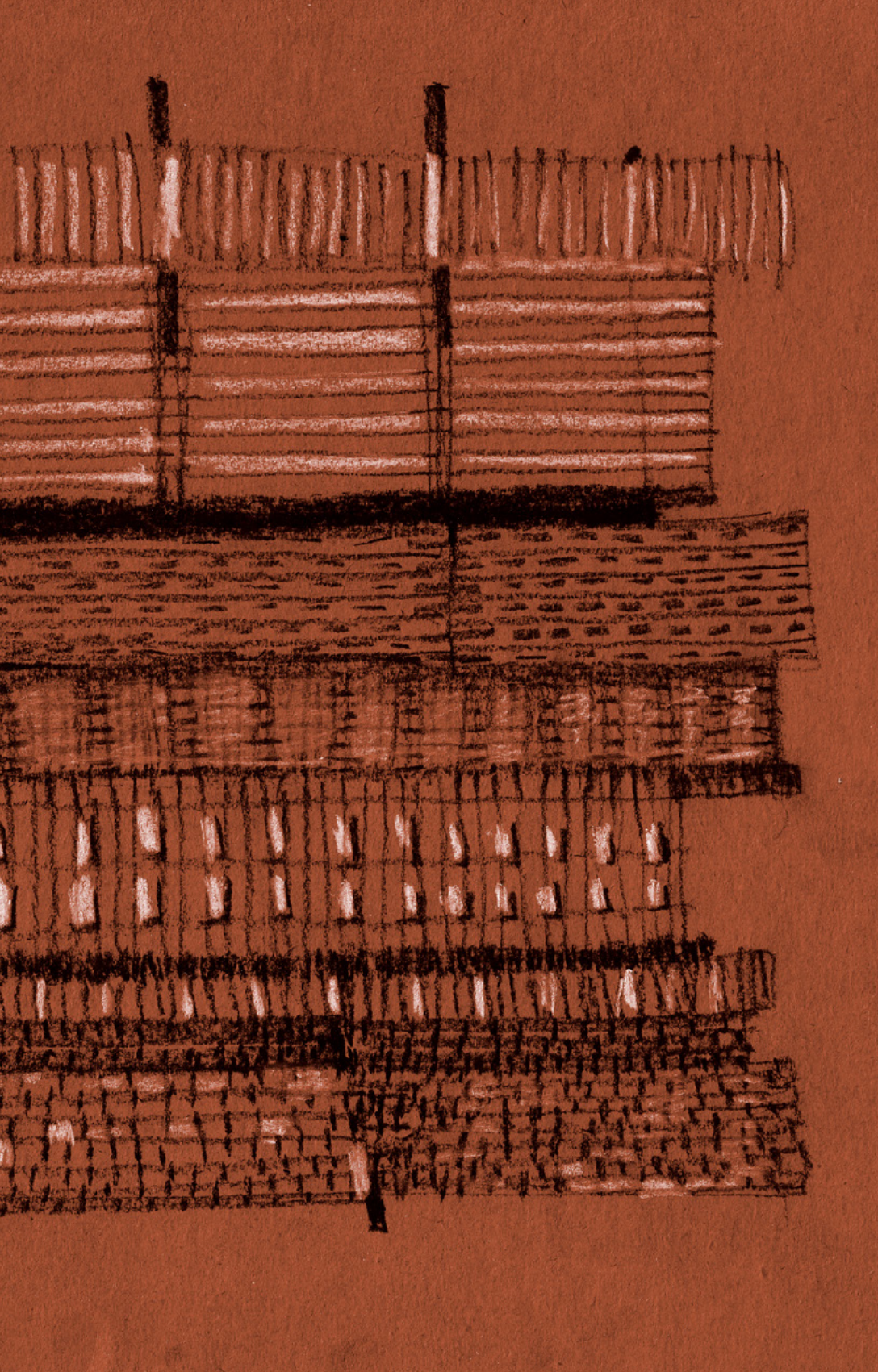
de outra era de abundância e razão, de generosidade e liberdade. A autossatisfação pomposa dos fundadores da modernidade quer encobrir a sensação subterrânea de pesadelo confirmado pelo cenário de sua abertura: a hecatombe da Primeira Grande Guerra. O que buscava Morris e que Braque e Picasso encontraram — a festa do trabalho livre — foi rapidamente sufocado, até mesmo por Braque e Picasso a partir de 1914. A festa foi substituída pelo retorno reforçado e aperfeiçoado da subordinação multiforme que transbordou o mundo produtivo e inundou os da circulação, dos serviços, da cultura, do ensino, da pesquisa etc. A subordinação, disfarçada em funcionalismo e racionalismo, restabeleceu hierarquias, dependências, prescrições e tantas outras figuras autoritárias que o fundamento libertário das propostas de Morris e de Braque e Picasso de 1912–1914 havia desfeito. Os ‘heroicos’ fundadores do modernismo arquitetônico, aproveitando a ofensiva destruidora contra os principais ofícios da construção, os mais resistentes e combativos, enamorados pelos novos materiais substitutivos, para compensar sua lamentável adesão ao capital e à pressão pela subordinação real, passam a propor seus arremedos de utopias, não somente fantasiosas, o que ainda seria perdoável, mas sobretudo desavergonhadamente protelatórias. Os operários deveriam desistir das esperanças autogestionárias sustentadas pelo sindicalismo socialista e revolucionário. Deveriam, ao contrário, confiar no progresso tecnológico (possivelmente rumo à fantasmada industrialização já mimetizada pelos novos desenhos puritanos), conduzido ‘racionalmente’ por um novo perfil de arquitetos seriíssimos e seus agentes. Se trabalhassem obedientemente e com afinco, como reaprenderam durante a guerra, mais tarde, num tempo futuro precavidamente indeterminado, receberiam sua parte no inevitável enriquecimento coletivo (o admirável mundo novo do CIAM) e seríamos todos felizes para sempre. Enquanto isso, convém desacreditar discretamente, com um sorriso de simpatia condescendente, William Morris. Por um lado, apresentando suas propostas como reacionárias e saudosistas, regressivas e de luxo. Por outro, transformando-o, num movimento em *flashback*, no principal antepassado do paradigma do arquiteto metido com industriais e ‘*Werkbunds*’, com o que passa a circular de cabeça para baixo.

Silke, com paciência e tenacidade, competência e elegância, mostra que o apresentado como “avanço” pela *doxa* crítica é, na verdade, “retrocesso”. Põe, de novo, William Morris em pé. Começa a liberar o conteúdo de verdade de suas posições ocultadas pela falsificação da

história: “Morris vê o trabalho emancipado como corolário de uma sociedade emancipada, e esse tipo de trabalho é o que ele chama de arte”. Esta, sim, seria o fundamento para uma verdadeira modernidade libertária que não precisaria esconder-se sob promessas traiçoeiras.

Sérgio Ferro





Introdução

Utopias são narrativas que pretendem apresentar totalidades sociais novas, com organização política, produção material, vida cotidiana e tudo o mais. O que as move é o intuito de criticar e às vezes satirizar as condições da sociedade em que vivem o autor e seus potenciais leitores de primeira hora. Nessa conjunção do projeto de uma sociedade nova com a crítica da sociedade velha, as utopias sempre acabam se desequilibrando um pouco. Aspectos cujo estado real é particularmente intolerável aos olhos do autor são muito promissores na utopia e apresentados em detalhes. Outros são mencionados apenas de passagem ou de todo negligenciados, o que faz supor que o autor não os considera problemáticos tais como são (ou como ele consegue percebê-los). Portanto, quando se leem as utopias tendo em mente o contexto em que surgiram, suas lacunas ou os aspectos em que são menos explícitas se deixam inferir das convenções desse contexto, enquanto seus detalhes indicam o que está na pauta do dia, afligindo os espíritos no tempo, no lugar e no grupo social a que o autor pertence. William Morris nota que as utopias dizem mais sobre o temperamento de quem as escreve do que sobre as sociedades que projetam.¹ Sua ressonância crítica e seu sucesso de público, no entanto, indicam que as aflições do autor ecoam interesses de um grupo maior, que se identifica ou se exalta com sua maneira de abordar os conflitos e suas proposições para resolvê-los.

Antecipo essas observações, porque a pergunta que faço às utopias pode parecer estranha à primeira vista. O título *canteiros da utopia* não é uma metáfora. Quero realmente saber como seria a construção nas sociedades imaginadas ali. Que as utopias pressuponham canteiros está fora de dúvida, porque todas elas, sem exceção, formulam espaços novos ou renovados. Mas como os autores não se detêm na explicação dos canteiros que teriam construído esses espaços, minha pergunta só tem sentido quando se usam os artifícios apontados acima. Além de rastrear os textos para encontrar indicações sobre a construção,

¹ MORRIS, Olhando o passado, [1889] 2003, p. 189; Looking backward, 1889, p. 194.

particularmente menções relacionadas à fase crítica de fundação da sociedade utópica, será preciso compreender essa sociedade com seu modo de produção, estrutura política, técnicas, valores, gostos e afetos, e também será preciso preencher lacunas tomando por referência a sociedade — e os canteiros — a que os escritores e seus leitores estão habituados. Combinando esses elementos, é possível imaginar os canteiros da utopia.

Por que haveria algum interesse nisso? A obliteração do trabalho material que a realização de planos e projetos exige é sistemática na teoria arquitetônica. Apenas aqui e ali o tema consegue emergir entre proposições filosóficas abstratas e disputas sobre forma (estilo, ornamento, comunicação, significado) e função (uso, fruição, apropriação, participação, engajamento). Mesmo assim, a menção aos canteiros vai acompanhada de certo desprezo, a não ser pelos poucos autores que fazem deles um tema de direito próprio, como o já citado William Morris ou John Ruskin, Walter Segal, Lina Bo Bardi e, sobretudo, Sérgio Ferro (cuja teoria crítica, embora não esteja mencionada a todo momento, é uma referência constante para os raciocínios desenvolvidos nos próximos capítulos). À grande maioria dos outros, o canteiro parece apenas um mal necessário, que interessa do ponto de vista das tecnologias que às vezes abrem novas possibilidades formais e funcionais, mas não pelo trabalho que pessoas vivas, enredadas em certas relações de produção, realizam ali. Ocorre que esse trabalho nos canteiros de obra não é apenas um reflexo pálido ou um exemplo menor da concretização de um modo de produção. Ele é, pelo contrário, decisivo para a economia política de uma sociedade. Além de armar o palco em que produção, circulação e consumo acontecem, a indústria da construção é responsável por algo em torno de quinze por cento da economia global, sem considerar insumos, bens de capital, transporte e tudo o mais que a ela se relaciona.² Em várias ocasiões teve peso ainda maior, como no tempo das pirâmides, das catedrais, da reforma de Paris, por Haussmann, da reconstrução europeia pós-guerra ou da construção da Casa do Povo por Nicolae Ceausescu (que consumiu a metade do produto interno bruto da Romênia de 1984 e 1989³). Seria possível e necessário reescrever a história e a teoria da arquitetura a partir dos canteiros. A sociedade de massa na qual arquitetos, engenheiros e

2 GLOBAL CONSTRUCTION, *A global forecast for the construction industry to 2025*, 2013.

3 PANDELE, *The House of the People: the end, in marble*, 2009.

planejadores devem, supostamente, exercer uma função social deixaria de aparecer apenas como massa de usuários e passaria a ser vista, antes disso, como massa de produtores ou trabalhadores. Examinar a literatura utópica quanto à produção material do espaço que ela pressupõe significa virá-la ao avesso e ver em que medida a ordem social ali proposta difere da ordem social real ou, pelo contrário, persiste nas suas obliterações e nos seus expedientes de dominação. Ao mesmo tempo, essa reflexão faz aparecer contradições a que todo intento de reforma ou revolução social está sujeito.

Há teóricos que atribuem a qualquer projeto arquitetônico ou urbano um caráter utópico, mesmo que ele não inclua nenhuma proposição de nova sociedade, porque os projetos põem diante de nós um estado de coisas inexistente e, em tese, desejável.⁴ Mas esse raciocínio suprime o fato de que todo projeto também tem algo de opressor, porque, pelo menos na modalidade convencional, sua realização implica muito trabalho duro, mal remunerado, desqualificado, alienado e desrespeitado. A construção de Brasília ilustra essa condição de maneira exemplar. O plano urbano e os edifícios expressam um projeto de democratização da cidade e de congregação e identidade nacionais, que pode ser considerado utópico no sentido acima (pelo menos para aqueles que veem na categoria de *nação* algo fundamental). Mas mesmo se tais esperanças não tivessem sido atravessadas por uma ditadura militar e mesmo que todos os usos reais da cidade correspondessem aos previstos nos projetos, com socialização do espaço público e ausência de segregação espacial, ainda assim haveria o calcanhar de Aquiles de um processo de construção que em nada corresponde a esses ideais. Não apenas ele se deu em condições particularmente violentas — veja-se o documentário de Vladimir Carvalho, *Conterrâneos velhos de guerra* —, como representou um imenso e muito produtivo empreendimento capitalista, isto é, um empreendimento do tipo que só faz sentido quando o salário dos trabalhadores é (muito) menor do que o valor que seu trabalho cria. E isso, por sua vez, constitui a moderna sociedade de classes.

A contradição entre as relações sociais que uma utopia projeta e as relações sociais que sua concretização espacial exige é recorrente. Ela afeta planos urbanos e arquitetônicos, assim como os próprios cenários sociais que o gênero literário da utopia representa, e que, direta ou indiretamente, acabam inspirando ações reais. Meu interesse aqui

4 COLEMAN, *Utopias and architecture*, 2007, pp. 32–33.

é trazer essa contradição à tona nos textos em que ela está encoberta e recuperar as proposições para a sua superação nos (poucos) textos em que ela é refletida. Isso também permitirá entrever como os canteiros reais são percebidos ou negligenciados pelos escritores de diferentes períodos e pelos seus pares de classe, o que costuma incluir os próprios arquitetos. As omissões dos textos utópicos são indícios das ideologias que seus autores reproduzem silenciosamente. E as contradições que aparecem quando se tenta preencher suas lacunas são indícios do lugar que a produção material do espaço ocupa socialmente, não na utopia, mas na história real.

Para esclarecer o sentido e o percurso dessa empreitada, uma delimitação ainda é necessária. Diversos estudiosos da arquitetura e da cidade se ocuparam das utopias e analisaram o caráter contraditório dos espaços ali descritos ou sugeridos, no entanto, concentraram-se em formas e usos, ao passo que os processos de produção não mereceram especial atenção, a não ser por essa ou aquela peripécia tecnológica. A conclusão geral desse tipo de estudo pode ser resumida nas palavras de Franco Borsi: as concepções espaciais dos autores utópicos são “elementares, baseadas em figuras geométricas, como o círculo e o quadrado, alinhamentos regulares e simetria repetitiva [...] mais evocando campos de concentração, planejamento estrito e autoritarismo do que a vitalidade e as leis naturais que dizem respeitar”⁵.

De fato, os espaços das narrativas utópicas são quase sempre menos revolucionários do que as sociedades a que devem pertencer. A princípio os autores parecem ter consciência da relação estreita entre configuração social e configuração espacial ou, pelo menos, intuir que a mudança de uma não se consolida sem a mudança da outra. Maquiavel já recomenda ao príncipe que conquistar uma cidade livre que desmantele e refaça sua estrutura espacial, para lhe impor a nova ordem (monárquica) de uma vez por todas: “Quem se torna senhor de uma cidade habituada a viver livre, e não a destrói, será destruído por ela, porque ela sempre invocará, na rebelião, o nome de sua liberdade e de sua antiga ordem, as quais nem o passar do tempo nem os benefícios jamais farão esquecer”⁶. De modo análogo, formas e usos dos espaços utópicos são aludidos para tornar palpável a nova sociedade e impedir que habitantes fictícios e leitores reais persistam no modo de

5 BORSI, *Architecture and utopia*, 1997, p. 7.

6 MAQUIAVEL, *O príncipe*, [1513] 1993, p. 21.

vida inscrito em seus corpos e hábitos. Nessa função de colorir a imaginação, as definições espaciais tendem a caricaturar os lugares de sua proveniência. Por exemplo, a capital que Étienne Cabet imagina para a sociedade de Icária, descrita em *Voyage en Icarie* (1842), nada mais é do que uma Paris de meados do século XIX geometricamente passada a limpo e desprovida das contingências geográficas e históricas que transparecem nas suas irregularidades reais; Cabet é um Haussmann *avant la lettre*.⁷ Tudo isso é curioso e até serve a uma decifração do conservadorismo que se infiltra nas utopias à revelia de seus autores. Mas evidenciar a ingenuidade compositiva das cidades e edificações das utopias ou seu caráter autoritário em relação aos chamados usuários me parece menos relevante do que analisar as relações sociais de produção que elas instituem e que, em tese, deveriam se estender à produção material dos seus espaços (arquitetônicos, urbanos, rurais, naturais, globais). Formas, usos e atributos comunicativos dos espaços utópicos não são temas em que quero me concentrar, ainda que sua abordagem, conforme a concepção de sociedade que procuram refletir, será sempre necessária em alguma medida.

O que me interessa é, repito, como os autores utópicos imaginam ou pressupõem que os espaços de suas sociedades seriam *produzidos*. O filósofo social Henri Lefebvre acentuou inúmeras vezes que, mais do que a configuração física em si, importa para a manutenção das relações sociais a produção do espaço. Quem a domina, domina a sociedade. E quem falha em dominar a produção do espaço falha em manter uma posição socialmente dominante (o que nos remete novamente à recomendação de Maquiavel). É claro que Lefebvre não se refere apenas à transformação material num canteiro de obras, mas a todo tipo de representações, desde as abstratas do planejamento até as vividas no cotidiano. No entanto, tais macroestruturas políticas, econômicas e sociais também são definidoras do que, ao fim e ao cabo, acontece nos canteiros. Por isso, convém incluir aqui indagações um pouco mais amplas: em que momento se daria a transformação espacial da sociedade utópica; se ela seria finita ou aberta a reconfigurações contínuas; quem seriam seus protagonistas; com que tipo de planejamento ou projeto; baseada em que hierarquia ou autonomia de decisões. Se levarmos a sério as proposições de Lefebvre, isso significa descobrir quem ‘de fato’ domina a sociedade da utopia, mesmo que seu autor não saiba disso.

7 Cf. MUMFORD, *História das utopias*, [1922] 2007.

No nosso mundo (nada utópico), canteiros de obras são unidades de transformação das preexistências naturais e artificiais, que exigem a manipulação direta ou indireta do substrato físico mediante um dispêndio relativamente grande de energia. Por ora não se realizou o sonho daquele material de construção incrivelmente leve e infinitamente versátil, que se renderia ao menor esforço intencional da nossa parte, enquanto resistiria a qualquer esforço externo indesejado. Com ferramentas simples ou sofisticadas, produzir espaço materialmente implica *trabalho* ou, nos termos da mecânica clássica, transferência de energia de um corpo a outro mediante a aplicação de uma força ao longo de uma distância. Toda construção tem um pouco da arquitetura de Robinson Crusoe ou da arquitetura das crianças que brincam de cabaninha: tirar coisas de um lugar, processá-las em maior ou menor grau e rearranjá-las em novas posições mais ou menos permanentes. Quanto mais suntuosas e espetaculares são as obras, mais trabalhosa se torna essa operação. Na prática humana, o trabalho que a mecânica clássica descreve numa equação de força e deslocamento envolve dispêndio muscular e fadiga do corpo, mesmo quando parte dele é executada com ajuda de animais e máquinas. E, socialmente, esse trabalho tende a ser desprezado por isso. A diferença entre atividades de pouco ou muito esforço físico corresponde, na história ocidental, ao abismo social entre homens livres e o resto, isto é, os não livres (escravizados) ou os não homens (mulheres). Por isso, além das estruturas macrológicas que devem guiar a indagação sobre a produção do espaço nas narrativas utópicas, será fundamental descobrir que tipo de trabalho a sua construção envolveria. Quero saber quem o faz, como ele é organizado, que posição essa atividade e seus agentes ocupam na sociedade. Quero saber se na utopia ele é abolido como trabalho, se é facilitado, desalienado, valorizado, dividido, estimulado, premiado, individualizado, coletivizado — enfim, que forma ele assume. Muitos espaços utópicos são grandiosos, implicando transformações drásticas da natureza que devem impressionar os leitores e demonstrar o poder técnico e político da sociedade em questão. No mundo real, poucas construções desse vulto se fizeram sem a necessidade de trabalho humano da pior espécie. Das pirâmides egípcias aos arranha-céus de Dubai, obras assim dificilmente dispensam trabalho dominado e aviltado.

Pelo menos duas objeções à empreitada aqui proposta poderiam ser feitas. A primeira é que *u-topoi* são, por definição, lugares inexistentes e imaginados sem a pretensão de realização material. Questionar

narrativas utópicas por sua incoerência na execução parece, nessa perspectiva, tão sem sentido quanto questionar os pássaros por não manterem os pés no chão ou questionar a ficção científica por não se limitar às tecnologias disponíveis. Mas essa objeção caberia apenas se o meu questionamento se dirigisse à exequibilidade da utopia. Não é o caso. Viso à sua consistência ou inconsistência interna. No século XVIII, as estéticas filosóficas discutiram muitas vezes a liberdade de invenção dos poetas e seus limites. Alexander Baumgarten, adepto da metafísica de Leibniz e da ideia dos mundos possíveis, sugere como critério da ficção poética a *compossibilidade*. A ficção pode criar um *heterocosmos*, um mundo divergente das leis naturais do nosso mundo, desde que tudo o que nele exista ou ocorra seja concebível *em conjunto*. Leis e estruturas do heterocosmos não devem ser contraditórias entre si ou mutuamente excludentes, para que a ficção não anule a si mesma na sua qualidade de cosmos ou totalidade.⁸ Considerando que narrativas utópicas nascem com o intuito de apresentar uma totalidade que é, antes de tudo, social, aplicar o critério da coerência às suas relações sociais não me parece filistinismo. E são justamente as relações sociais nos canteiros da utopia que me interessam. Ademais, a ordem social do heterocosmos utópico pode até ser radicalmente outra, mas suas leis naturais não costumam diferir das nossas — há luz, água, ar e corpos sujeitos à força da gravidade — porque ela pressupõe que seres humanos como nós poderiam viver ali. Comprova-o o fato de elas não serem imunes a tentativas de realização.

Uma segunda objeção diz respeito ao interesse dos canteiros de obras para a discussão arquitetônica e urbanística. Como mencionei acima, ele tende a zero, e mesmo os estudiosos que se debruçaram sobre os espaços das utopias o fizeram com interesse por suas formas e usos, não por seus canteiros. Parece então que a incumbência mais nobre de arquitetos e urbanistas seria conceber, teorizar e criticar os produtos espaciais em si, não seus processos de produção. Desses cuidam os engenheiros civis e administradores. Denominações profissionais mais recentes não deixam dúvidas quanto a isso: engenharia *de produção* e design *de produto*. Mas, como também já dito, meu questionamento não se dirige à exequibilidade pragmática das utopias. Mesmo que se admitisse, sem mais, a divisão do trabalho entre desenhistas e engenhosos,

8 BAUMGARTEN, *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*, [1735] 1993, §52 et seq.

seria pouco razoável um engenheiro examinar os canteiros da utopia em busca de soluções técnicas ou administrativas. O que importa aqui é uma perspectiva teórico-crítica das relações sociais de produção, que não costuma comparecer ao cotidiano profissional nem de uns nem de outros, embora ambos sejam peças importantes nessas relações. A divisão das tarefas e a briga pelos seus limites fazem parte da cortina de fumaça que encobre as reais funções de engenheiros, arquitetos e outros profissionais na produção e na sociedade. Cada ramo constitui para si o ideário que o legitima e lhe garante alguma reserva de mercado nesse contexto. No caso da Arquitetura e do Urbanismo, a responsabilidade que justifica sua existência consiste na adequação dos produtos arquitetônicos ao consumo (funcionalidade, beleza, espetáculo, significação e coisas semelhantes), acompanhada de uma política quase incontestada de não intromissão nos canteiros. No entanto não é preciso ir longe para perceber que as características desses produtos são diretamente determinadas pelas suas condições de produção e que, contra essas determinações, o melhor dos projetos é impotente. As qualidades pelas quais os arquitetos supostamente devem zelar estão restritas às folgas mínimas deixadas pelas exigências da produção, sejam essas macroestruturais ou da ordem miúda das operações em cada construção particular. A discussão da produção se impõe até àqueles que nada mais querem do que espaços humanos favoráveis à boa vida. Espero conseguir mostrar que dos canteiros da utopia emergem raciocínios e argumentos para essa discussão.

Ainda que as questões aqui abordadas pareçam falsos problemas aos pragmáticos, a razão que as move é, em última instância, prática. Qualquer empreendimento arquitetônico ou urbano traz uma perspectiva do que seriam bons espaços e, portanto, um traço utópico. Os menos críticos relacionam essa perspectiva positivamente ao que fazem, convencendo a si mesmos de que contribuem para melhorar o estado de coisas presente. Os mais críticos a tomam negativamente, convivendo com o incômodo de que aquilo que fazem ou se sentem constrangidos a fazer deveria ser feito de outra maneira. Seja como for, a noção de um espaço melhor do que o existente não se deixa suprimir de um projeto arquitetônico, de um plano urbano ou de um intento de construção, mesmo que não precedido de planos e projetos. Essa noção é um ponto de fuga que guia nossas avaliações, decisões e ações e, como tal, precisa ser trazida à consciência e à discussão. No entanto, pelas razões já expostas, suspeito que, se perguntarmos aos profissionais

envolvidos nas definições para a produção do espaço (arquitetos, engenheiros, urbanistas, planejadores, geógrafos etc.) qual seria o ideal que perseguiriam caso estivessem livres de constrangimentos, as respostas se concentrarão nas características dos produtos espaciais, deixando de lado os processos de produção. Talvez defendam áreas verdes, melhor transporte, belos espaços públicos, moradias confortáveis para todos e até a sustentabilidade, sem se lembrarem das características macro e micropolíticas dos canteiros.

Mas se, contrariando a minha suspeita, a discussão dessa pergunta abordasse a produção em si — na qual de fato estão as maiores coerções — e se ela considerasse, além das tecnologias, o tipo de trabalho humano que a produção envolve, então teríamos três possibilidades fundamentais. Ver-se-á que elas coincidem, grosso modo, com as proposições das narrativas utópicas. Uma dessas possibilidades baseia-se na crítica do *trabalho pesado*, que exaure as forças do corpo, faz as pessoas sofrerem e morrerem cedo e, na grande maioria dos casos, ainda é pouco reconhecido e recompensado, e até desprezado. Outra possibilidade, que não exclui a primeira, baseia-se na crítica do *trabalho alienado*, isto é, do trabalho que não determina as próprias finalidades e operações, desqualifica e isola as pessoas, não traz satisfação nenhuma e é feito apenas pela remuneração na forma de um salário. E uma terceira possibilidade é a crítica do *trabalho como tal*, isto é, a crítica da redução dos seres humanos à função de trabalhadores e da ideologia do trabalho como chave para a realização pessoal e o reconhecimento social.

No primeiro caso, partindo da crítica do trabalho pesado, a consequência é aliviar ao máximo as tarefas, dividindo-as igualmente entre todos os membros da sociedade, realizando-as em cooperação, reduzindo sua duração, reconhecendo seu valor e respeitando quem as faz ou inventando artifícios para distrair das dores do corpo, como as canções de trabalho — *Arbeitslieder*, *work songs*, *chants de travail* — usadas por camponeses, escravizados, marinheiros, construtores e soldados ou as novelas lidas em voz alta nas fábricas cubanas. Também poderíamos criar mais equipamentos e máquinas que façam as tarefas pesadas por nós ou substituir os produtos que as exigem por outros mais fáceis de obter. As construções se orientariam pelo critério do trabalho leve e salubre, e por um cálculo racional de custo-benefício, no qual o custo seria representado pelo esforço humano e o benefício, pelo conforto humano. Não faríamos mais pirâmides, nem Brasília, nem Transamazônicas. Seriam necessários planejamento e coordenação

para definir prioridades, equacionar a distribuição justa dos sacrifícios e promover o avanço tecnológico para a sua progressiva redução, mas a esse trabalho intelectual de planejamento não caberia uma posição socialmente superior à do trabalho material.

Já quando se parte da crítica do trabalho alienado, a perspectiva é de desaliená-lo, torná-lo dono de si em vez de subordinado ao capital, ao comércio (como diziam nos textos mais antigos) ou a qualquer outra instância. Aqui o foco está em desmanchar as relações de produção que fazem do trabalho uma atividade sem sentido. Livrar-se das coerções significaria reverter a divisão capitalista do trabalho, reconciliar mão e cabeça. Trata-se de eliminar hierarquias e heteronomias, de modo que os trabalhadores pudessem decidir o que fazer e de que maneira, associando-se livremente para a colaboração quando ela fosse útil e satisfatória. O trabalho se assemelharia ao que identificamos com a prática artística (do tipo que opera com um material, não do tipo que encomenda a execução a terceiros). O critério para orientar as construções seria a realização pessoal que trazem aos seus produtores. E o espaço humano seria, assim, decorrência das intenções conscientes desses produtores antes e ao longo da execução, que poderia se dar num processo aberto, sem nunca chegar a produtos acabados. Também nesse caso não faríamos mais pirâmides e Transamazônicas, porque o trabalho que exigem, além de pesado, é chato. Mas note-se que essa perspectiva não exclui necessariamente o trabalho pesado, porque quem trabalha com uma vontade consciente e uma representação viva de onde quer chegar submete o corpo a esforços inesperados. Por outro lado, a possibilidade de ferramentas e máquinas para tarefas pesadas ou enfadonhas também não está excluída, desde que haja pessoas dispostas a inventá-las e produzi-las. O que deixa de existir são o planejamento e a coordenação externos, seja da sociedade como um todo, dos ofícios específicos ou dos canteiros da construção civil. Os trabalhadores-artistas fariam os próprios planos, apenas recebendo de fora as definições gerais de uma incumbência e eventualmente discutindo seus meandros com os respectivos demandantes.

Na terceira perspectiva, a ideia mesma de um trabalho livre, autônomo ou desalienado parece mero eufemismo, porque trabalho é sempre um fardo, mesmo que as consciências subjetivas não o percebam dessa maneira. A resposta ao problema do trabalho é sua abolição. Para isso se vislumbra um desenvolvimento das forças produtivas que nos permitiria viver sem imperativos quanto à troca material com a

natureza. Ainda haveria criatividade e criação, mas seria por liberdade, não por necessidade. Em vez de se concretizarem em objetos materiais, essas criações privilegiariam o intelecto, o deleite dos sentidos e a vida política, no sentido amplo do termo. Todos os aspectos da produção do espaço que dizem respeito à sobrevivência física dos seres humanos, como abrigo, abastecimento e circulação, estariam resolvidos de uma vez por todas. Dispositivos automatizados assumiriam essa parte. Ao mesmo tempo, tudo o que diz respeito à criatividade, ao deleite e à interação poderia ser feito e refeito por qualquer pessoa a qualquer tempo, como num jogo de livre apropriação e transformação. Nesse caso, também não haveria pirâmides, mas não pelo fato de exigirem trabalho pesado e monótono — isso as máquinas fariam sem sofrimento —, e sim porque, tais como as conhecemos, pirâmides não servem particularmente bem à sobrevivência material nem à criatividade, ao deleite ou à interação política. Quanto ao planejamento, ele estaria historicamente superado. Seria uma volta ao paraíso, só que dessa vez concebido pelos seres humanos, sem interdições quanto a conversar com serpentes e comer maçãs.

O filósofo e ensaísta Theodor Adorno diz que ensaios devem começar por aquilo que querem dizer, não por Adão e Eva.⁹ Vou seguir essa recomendação, não começar pelo Jardim do Éden e me concentrar em narrativas escritas no período de constituição e consolidação da sociedade moderna, quando a literatura utópica se institui como gênero. Mas cabe observar apenas de passagem que o Jardim do Éden seria o perfeito marco zero das contradições que essas narrativas abordam, particularmente em relação à produção do espaço. No paraíso, Deus cuidou de tudo, fez o serviço em poucos dias, apenas a partir de sua vontade, sem planejamento e sem pressupostos — enfim, *ex nihilo*. Suponho que no paraíso os canteiros de obras sejam desnecessários, porque tudo já é aprazível, além de não haver comunidade ou sociedade que precise se organizar espacialmente. Joseph Rykwert sistematizou os mitos da cabana primitiva — elemento essencial às teorias e ideologias arquitetônicas — sob o belo título *A casa de Adão no paraíso*. Mas, pensando bem, Adão não teria se dado a esse trabalho. Mais plausível me parece a arquitetura não humana representada num tríptico de Hieronymus Bosch chamado *O jardim das delícias terrenas* (1504): são estruturas fantásticas de fontes, torres e casas que, a um segundo olhar,

9 ADORNO, Der Essay als Form, [1958] 1997, p. 10; O ensaio como forma, [1958] 2002, p. 17.

se revelam como plantas e animais. É uma arquitetura que produz a si mesma sem o esforço de Adão e Eva e que, provavelmente, ainda é dócil a seus desejos. Deixemos então, como uma referência anterior às contradições em questão, essa utopia do Jardim do Éden, onde tudo é bom e nada dá trabalho.

Todos os autores que examinarei fazem uso de um ou mais dos três esquemas acima delineados. Nas suas sociedades imaginárias, o trabalho é aliviado, libertado ou abolido. Um panorama superficial poderia sugerir que nisso correspondem ao desenvolvimento histórico, como se cada ideal utópico derivasse diretamente dos problemas e recursos de cada contexto: para o trabalho pesado das sociedades pré-industriais e protoindustriais, o ideal do trabalho aliviado; para a alienação no chão de fábrica e nos escritórios do período áureo da sociedade industrial, o ideal do trabalho emancipado; e para a falta de trabalho (assalariado) na sociedade pós-fordista, o ideal do fim do trabalho. Curiosamente, não é assim. Talvez haja alguma prevalência de uma ou outra solução nas respectivas épocas, porque é claro que determinadas circunstâncias técnicas e sociais as tornam mais (ou menos) convincentes. Mas também há proposições contemporâneas que usam esquemas diversos para abordar o trabalho. Às vezes são escritas umas contra as outras. Assim, *Looking backward* (1888), de Edward Bellamy, é o exemplo mais escolar de uma utopia do trabalho aliviado, à qual *News from Nowhere* (1890), de William Morris, se contrapõe com uma utopia do trabalho emancipado ou — conforme a interpretação — abolido como trabalho. Os três esquemas, mais do que históricos, são lógicos. Não há saída para o trabalho material que não sua amenização, sua emancipação, sua eliminação ou uma combinação dessas modalidades.

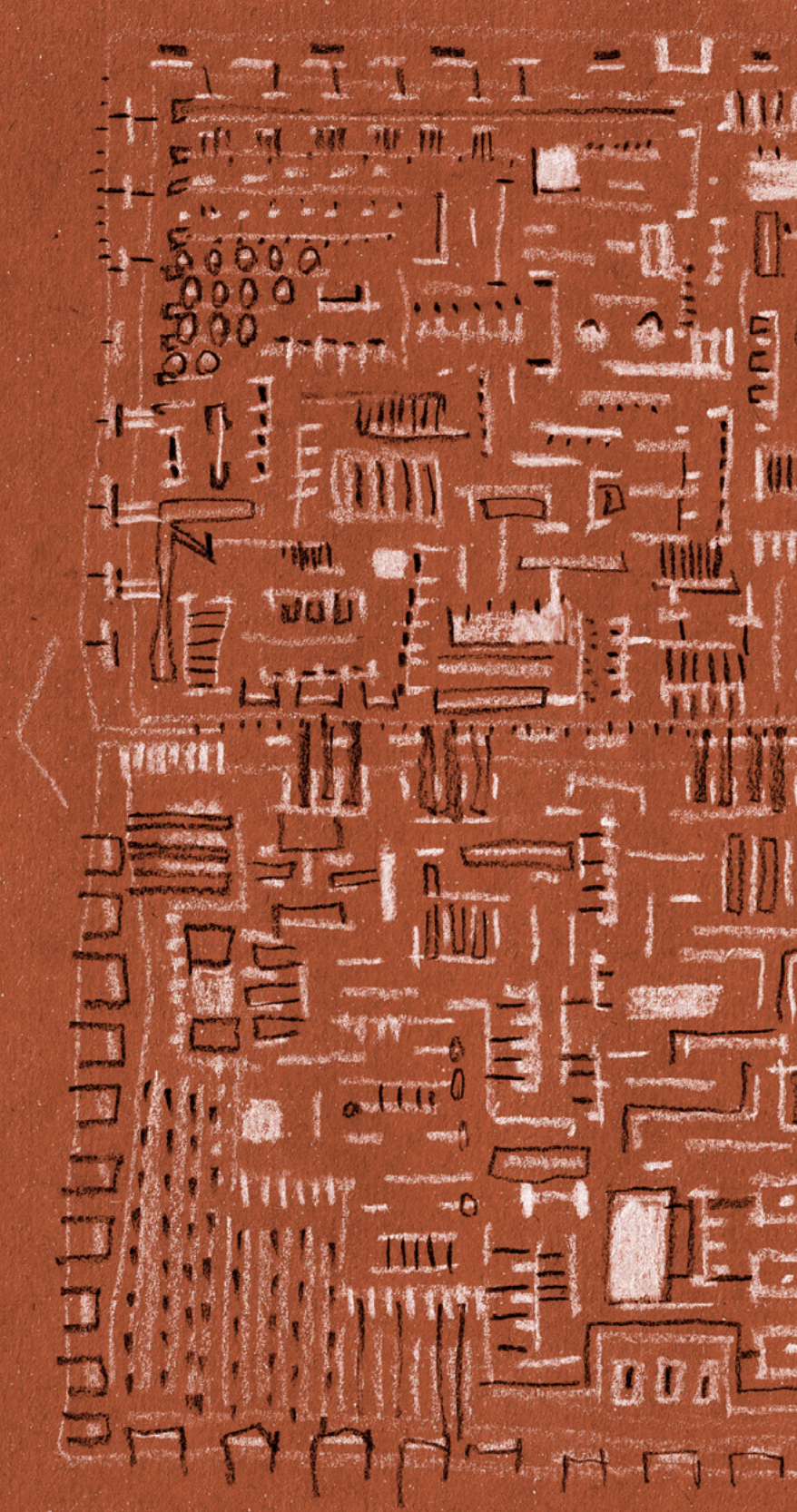
Com exceção do texto inaugural de Thomas More, a *Utopia*, publicada em 1516, as narrativas utópicas não incluem a modalidade do trabalho escravo. Elas perseguem sociedades sem classes ou, o que é mais comum, meritocracias, isto é, sociedades cujas hierarquias se estabelecem por supostos méritos pessoais e não por nascimento ou etnia. Nesse aspecto elas se distanciam da *República* de Platão, na qual a escravidão e a divisão da sociedade em estamentos são compreendidas como coisa natural. Mesmo More, a quem Platão serve de referência sob muitos outros aspectos, não faz da escravidão um elemento constitutivo da estrutura social que imagina. A escravização existe para os utopianos como punição alternativa à sentença de

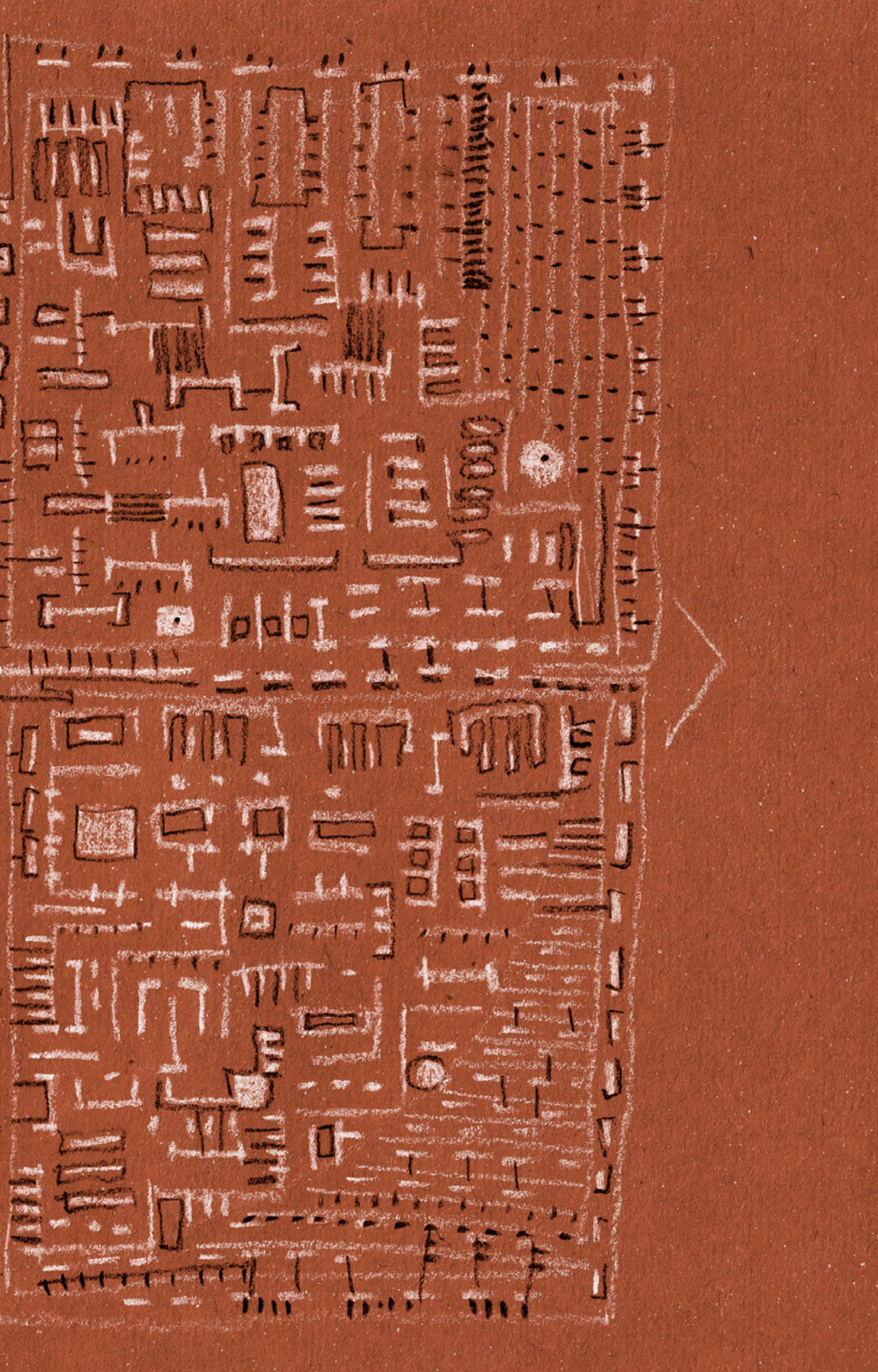
morte, o que lhe confere até certo caráter humanitário. Ela pode ser interpretada como variação de uma meritocracia, pois só é escravo quem ‘fez por merecer’.

Portanto, como esquemas lógicos, as três soluções para a labuta humana que as utopias apontam também cabem às discussões atuais sobre a produção material do espaço e o trabalho nos canteiros de obra. Problemático é que, nas poucas vezes em que esse tema chega a ser debatido, as incongruências entre os ideais de amenização, emancipação e abolição do trabalho costumam desaparecer. Elas se tornam irrelevantes diante do engajamento necessário para sequer levantar a questão contra os discursos de formas e funções, e contra as determinações pragmáticas da chamada viabilidade econômica, isto é, da reprodução ampliada do capital investido nas construções. As utopias servirão para tornar mais claras tais incongruências e suas implicações espaciais.

Os capítulos são dedicados às narrativas utópicas, em ordem cronológica. A sequência, claro, não é exaustiva. Escolhi textos que considere mais frutíferos para a abordagem proposta e para um debate atual. Como já indicado, começo por Thomas More, em 1516. Seu contexto é o de descoberta do ‘novo mundo’, cercamento de terras comuns na Inglaterra, expansão inédita do capital mercantil e aumento também inédito da pobreza urbana. Ao final desse capítulo, um breve retrospecto à Itália de 1460 levará ao *Libro architetonico*, de Filarete, e à construção da cidade ideal de Sforzinda, que não entendo como utopia social de direito próprio, mas como impressionante representação do que se almeja em matéria de dominação de um canteiro no tempo e na região em que o capital toma forma. No segundo capítulo quero examinar uma utopia escrita cerca de um século depois da de Thomas More, na época de surgimento do ideal de conhecimento teórico-operativo que mais tarde se tornará a nossa tecnociência: *New Atlantis*, de Francis Bacon, publicada em 1626. O terceiro capítulo trata de *La terre australe connue*, de Gabriel de Foigny, de 1676; uma utopia anarquista, racionalista, mais radicalmente igualitária do que todas as outras e mais radical também no que diz respeito ao espaço e à sua produção. Os três capítulos seguintes são dedicados a utopias do início e do final século XIX, no contexto da revolução industrial, da moderna urbanização e da formação de uma classe proletária no sentido mais estrito do termo. Começo pela sociedade da “harmonia ascendente” formulada por Charles Fourier na *Théorie des quatre mouvements*, de 1808, cujas concepções de produção do espaço são infinitamente mais

interessantes do que o tipo arquitetônico do *phalanstère*, com que o nome de Fourier costuma ser identificado. As já mencionadas utopias de Edward Bellamy e William Morris, quase no final do século, fecham as análises das utopias. Ao mesmo tempo, *News from Nowhere*, de Morris, pode ser considerado um ponto de chegada de todo o percurso iniciado em Thomas More (ou, cronologicamente, em Filarete). Como essa utopia costuma ser dita romântica, regressiva, pastoral, mas como a considero fundamental para impulsionar um debate sobre o que queremos em relação à produção da arquitetura hoje, acrescento um sétimo capítulo, de caráter mais histórico e teórico, para discutir os fundamentos da concepção de Morris.





Na península de Utopia (com uma breve excursão a Sforzinda)

Do contexto de Utopia

Thomas More (1478–1535) não foi o primeiro a imaginar uma nova totalidade social, mas o mais inventivo para lhe dar um nome. A ilha de Utopia passou a designar todo um gênero literário de não lugares. Talvez o sucesso desse texto, lido, reeditado e comentado desde 1516, se deva à ambiguidade de sua estrutura narrativa e suas proposições.¹ Ele pode ser interpretado como expressão de um espírito renascentista e secularização da ideia de um mundo melhor, que deixa de estar no céu e passa a depender dos homens, assim como pode ser tomado por expressão da ambivalência da transição para a Idade Moderna e nostálgica defesa do “comunismo da Idade Média”.² Há quem veja nele a antecipação do pensamento político liberal, a caricatura de um governo totalitário ou o ideal de um retorno à vida monástica.³ E todas essas possibilidades ainda se multiplicam quando se tenta decifrar a posição do autor, sua intenção política ou as reações que esperava dos leitores. Um exemplo: em Utopia existe divórcio, liberdade de religião e eutanásia, o que tenderíamos a ler hoje como posições racionais, progressistas.

- ¹ A primeira edição da Utopia de Thomas More, intitulada *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, é publicada em 1516 em Leuven (Louvain), Bélgica. No ano seguinte, há uma segunda edição em Paris. A terceira edição, ligeiramente revisada, é publicada em 1518 em Basel, Suíça. A primeira tradução para o inglês, de Ralph Robinson, é publicada em 1551. Outra tradução para o inglês, bem mais livre do que a primeira e utilizada na maioria das edições posteriores, é de Gilbert Burnet, publicada em 1684. Como os textos diferem bastante em algumas passagens, utilizei prioritariamente a edição bilingue, em latim e inglês, de Lupton (*Utopia*, [1518] 1895), uma edição da tradução de Burnet (*Utopia or the happy republic; a philosophical romance, in two books*, [1518] 1762) e a edição de Duncombe (*[Open] Utopia*, [1518] 2012). As traduções de trechos dessas edições para o português são minhas. Algumas vezes utilizei a tradução de Anah de Melo Franco (*Utopia*, [1518] 2004).
- ² MORRIS, A Utopia de More, [1893] 2003, p. 218; * Foreword, *Thomas More's Utopia*, 1893, p. iv. Cf. Mumford, *História das utopias*, [1922] 2007.
- ³ LAKOWSKI, A bibliography of Thomas More's Utopia, 1995.

Mas talvez estejam em Utopia para mostrar os absurdos a que levaria uma sociedade baseada apenas nas verdades da razão, sem as verdades da revelação.⁴ E essa posição, antiquada aos nossos olhos, condiz com a biografia de More, que teve formação escolástica, usava um cilício (camisa de penitência), quis ser monge e morreu executado porque se recusou a apoiar a anulação do casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão e a ruptura da Igreja da Inglaterra com a Santa Sé. Por outro lado, More também se dedicou aos estudos do novo *Trivium* (os estudos humanistas para os quais Jakob Burckhardt depois cunhou o nome *Renascimento*) e se formou bacharel em Direito, viajou em missões diplomáticas e assumiu diversos cargos públicos até se tornar Lord Chancellor em 1529. Enfim, é um debate intrincado, cuja revisão seria difícil, demorada e não muito elucidativa para o tema dos canteiros, porque, se More teve certo cuidado ao imaginar os espaços de Utopia, não se preocupou com a construção propriamente dita, exceto por algumas pequenas passagens. Por isso, limito-me a balizar o contexto mais imediato em que foi escrito esse “livrinho verdadeiramente áureo, não menos salutar que recreativo, do melhor estado de uma república e da nova ilha de Utopia”, como diz o título de sua primeira edição.

A *Utopia* é composta de duas partes, escritas entre 1515 e 1516, quando More era subxerife de Londres, Master of Requests (literalmente, mestre de petições) e conselheiro do rei Henrique VIII, o que significa uma posição influente e de acesso ao poder, mas não exatamente poderosa em si mesma. A primeira parte do livro narra um encontro do próprio Thomas More com Rafael Hitlodeu, um intelectual português, viajante e crítico ferrenho das instituições econômicas e políticas europeias, porém muito mal sucedido em se fazer ouvir pelas pessoas que poderiam transformar essas instituições. More deixa vagos os limites entre realidade e ficção nessa narrativa da primeira parte, fazendo o personagem Hitlodeu interagir com pessoas e acontecimentos bem conhecidos pelos seus prováveis leitores. A segunda parte foi escrita um ano antes da primeira, enquanto More estava numa missão diplomática em Flandres.⁵ Ela tem uma estrutura independente, sendo apresentada como transcrição fidedigna do relato que More teria ouvido de Hitlodeu sobre a república de Utopia. A descrição dessa outra sociedade, em que não existe propriedade privada e todos os costumes e instituições

4 DUHAMEL, *Medievalism of More's Utopia*, 1955.

5 HEXTER, *More's Utopia: the biography of an idea*, 1952.

se pautam pela igualdade, é uma estratégia de questionar a sociedade real, evitando aquele embate direto no qual as chances de sucesso do crítico são sempre tão menores do que as chances dos apoiadores (ou conservadores) do poder existente.⁶ Concentro-me aqui principalmente nessa segunda parte, o chamado livro II, para compreender a construção da e na sociedade descrita por More, aliás, Hitlodeu.

Mapas e memento mori

Antes, porém, um comentário sobre as representações gráficas de Utopia é indispensável. Quando reli o livro II, prestando atenção às medidas ali indicadas, percebi que a vaga ideia que eu tinha até então do tamanho da ilha de Utopia se baseava nas xilogravuras que ilustram a primeira edição, de 1516, e a terceira edição, de 1518 (a segunda, publicada em Paris, em 1517, não é ilustrada). Como eu via essas imagens com olhos atuais e não com olhos de leitor do início do século XVI, Utopia me parecia ter proporções comparáveis a uma ilha de Alcatraz, talvez um pouco maior. No entanto, além da diferença entre cartografias de hoje e de 1516, a função dessas imagens nunca foi de uma representação em escala ou mesmo de uma representação coerente com as características descritas no texto. Elas têm o caráter de ícones, jogos, enigmas apreciados por More e seu círculo. Basta lembrar a anamorfose que Hans Holbein, o jovem, insere na pintura dos Embaixadores (1533) ou os retratos alegóricos de frutas, legumes e outros objetos, feitos por Giuseppe Arcimboldo algumas décadas depois. Evidências recentes mostram que Ambrosius Holbein, filho do velho Hans Holbein e irmão do jovem homônimo, de fato é autor de ambas as gravuras da *Utopia* que se tornaram mais célebres, a de 1516 e a de 1518.⁷ A primeira é relativamente grosseira. Ambrosius teve pouco tempo para prepará-la e, ademais, não lia latim e não podia seguir as indicações do texto. Mas a gravura de 1518, elaborada com muito mais cuidado, parece ter sido instruída pessoalmente por Erasmo de Rotterdam, amigo e interlocutor constante de Thomas More. Esse novo mapa de Utopia representa uma

6 Cf. DUNCOMBE, Introduction, *[Open] Utopia*, 2012.

7 *U-topia* pode significar lugar nenhum ou lugar feliz. Todos os nomes de lugares, pessoas e instituições que More inventa na sua sociedade utópica contêm esse tipo de brincadeira com palavras gregas: a capital se chama Amaurota, derivado de *amauroton*, obscuro; o rio se chama Anídro, derivado de *anydros*, sem água; o nome do narrador Hitlodeu deriva de *hythlos*, que significa tolice.



Ambrosius Holbein, Ilha de Utopia, 1516 e 1518.

geografia imaginária e, para quem sabe vê-la, uma caveira. (A chave é o corpo do navio, que forma seus dentes; como em muitas imagens reversíveis, é preciso olhar um pouco fora de foco.) A caveira é um *memento mori*, uma advertência: lembre-se de que morrerá! Esse símbolo antigo contra a *hybris* humana, a arrogância dos que querem se igualar aos deuses, foi enfaticamente retomado nas artes visuais depois que a peste avassalou a Europa no século XIV. O *memento mori* em forma de caveira era corriqueiro para os potenciais leitores de More e Erasmo. Por isso mesmo é plausível que eles não o estivessem tratando com seriedade macabra, mas com o mesmo humor que caracteriza o título da *Utopia*.⁸ A expressão latina *memento mori* também pode significar: lembre-se de Morus. E se a caveira representa Morus, isto é, Thomas More, sinaliza aos eventuais censores que se trata das inofensivas fantasias de um mortal. Em suma, muito mais do que funcionar como um mapa da ilha descrita no texto, a ilustração é um mapa que procura situar o livro num contexto político delicado.

Hitlodeu teria acompanhado Américo Vespúcio em três de suas quatro lendárias viagens ao novo mundo. Na última, decidira ficar

no forte de Cabo Frio, donde partiria alguns meses depois com cinco companheiros e uma tripulação de nativos, vindo assim a conhecer a ilha de Utopia.⁹ Tudo isso sugere uma localização no Atlântico Sul. Mas o território de Utopia se assemelha mais à Grã-Bretanha, pela extensão e por várias outras características. Hitlodeu diz que a ilha tem forma de “crescente” ou *croissant*, com duzentas milhas na parte mais larga, e que suas pontas quase se tocam, conformando uma baía de perímetro interno de quinhentas milhas. Se reunirmos esses dados numa possível forma, a costa externa de Utopia teria quase dois mil quilômetros.

Corte do istmo

A origem dessa ilha é um megaempreendimento de construção e territorialização. No século III antes de Cristo e 1760 anos antes de Hitlodeu, o conquistador Utopos teria chegado com seu exército a uma península povoada por “uma turba rude e agreste”.¹⁰ Utopos teria subordinado essa turba e lhe imposto bons modos e um bom governo. Em seguida, decidiu separar a península do continente por um “canal profundo, de quinze milhas”, garantindo assim sua soberania em relação a outros conquistadores e outras turbas.¹¹ Utopos forçou os nativos a trabalharem nessa empreitada, mas para que não se sentissem humilhados e escravizados, forçou também os soldados que o acompanhavam. “Contando com um número tão grande de pessoas, a obra foi feita com incrível rapidez e seu sucesso encheu de espanto e terror os povos vizinhos que, a princípio, caçoavam de uma tentativa que lhes parecia impossível”.¹²

9 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 6.

10 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 118.

11 É provável que quinze milhas (24km) se refira à largura do canal, não à sua extensão. Assim seu tamanho se assemelharia ao do canal da Mancha, cuja largura no estreito de Dover é de 33km (cf. GOODEY, Mapping ‘Utopia’: a comment on the geography of Sir Thomas More, 1970). O processo de escavação deve ter sido imaginado por More de maneira semelhante à que Lorenz Fries imaginou alguns anos depois para escavação da Fossa Carolina. Essa havia sido construída no século VIII para ligar a bacia do Reno à bacia do Danúbio. O processo está representado num desenho a bico de pena que faz parte da Crônica do Bispado de Würzburg escrita por Fries na década de 1540: começa-se pelo centro do istmo e perfura-se a barreira para o rio (ou o mar) por último; os instrumentos são pá, enxada e sacho de duas pontas.

12 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 48.

8 Cf. BISHOP, Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia, 2009.



Ilhas de Utopia e Grã-Bretanha (ca. 200.000km², ambas)

As edições iniciais da *Utopia* trazem marginais atribuídas a Erasmo de Rotterdam. Sua anotação nesse trecho diz tratar-se de uma tarefa “maior do que a escavação do Istmo”.¹³ No tempo de More e Erasmo, o istmo de Corinto ainda ligava a península do Peloponeso à Grécia continental e separava o golfo coríntio do golfo sarônico (o canal de Corinto foi aberto apenas na década de 1880). A expressão ‘cortar o istmo’ havia se tornado sinônimo de tarefa impossível já na Antiguidade, depois que Periandro, Alexandre o Grande, Demetrio, Júlio César, Calígula, Nero e Herodes Ático, um após o outro, falharam nesse intento. Todas as vezes as obras iniciavam em clima de festa e entusiasmo e depois eram abandonadas sem motivo plausível. Contava-se que Nero teria inaugurado a escavação pegando ele mesmo na enxada para animar os trabalhadores, mas que os cortes provocavam lamentos misteriosos e faziam jorrar sangue da rocha. A pitonisa de Delfos proibira a obra, dizendo que, se Júpiter quisesse o Peloponeso ilhado, o teria feito ilha desde o princípio.¹⁴ Portanto, o episódio do corte do istmo de Utopia demonstra um fabuloso poder de dominação da natureza, dos nativos e dos soldados, além de uma relativa indiferença às ameaças dos deuses.

Infraestrutura romana

Quando se recolhem da narrativa de Hitlodeu as pistas sobre a estrutura territorial e a história da ilha, logo fica claro que o canal não foi a única grande obra comandada por Utopos no período de fundação. Há portos, torres de observação e defesa, e fortificações costeiras tão boas “que um número pequeno de homens pode impedir o desembarque de um grande exército”.¹⁵ Dados os quase dois mil quilômetros de costa, essas fortificações nada têm em comum com os pequenos dispositivos

13 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 118.

14 DODWELL, *A classical topographical tour through Greece*, vol. II, 1819, pp. 184–185.

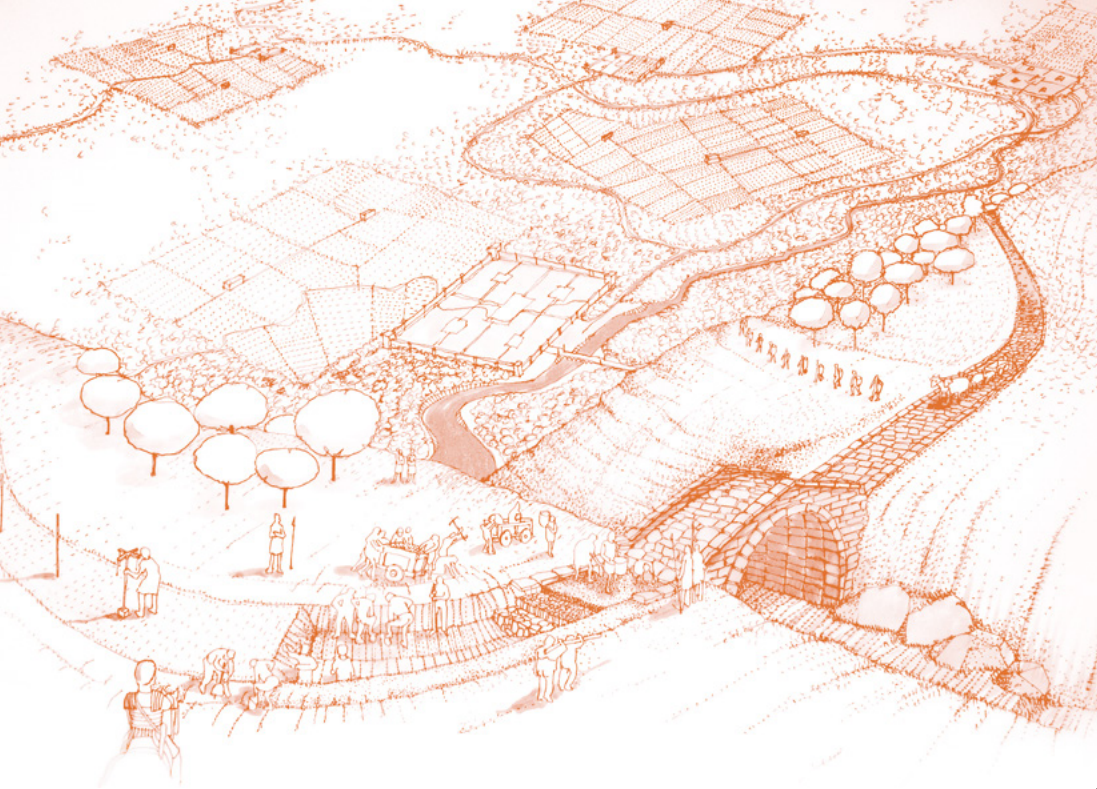
15 MORE, *Utopia or the happy republic*, [1518] 1762, p. 52.

de segurança de Alcatraz. E elas são apenas um detalhe. A principal infraestrutura de Utopia é uma rede urbana de cinquenta e quatro cidades espalhadas por toda a ilha, com pelo menos vinte e quatro milhas de distância entre uma e outra. As estradas que ligam essas cidades devem somar algo em torno de quatro mil quilômetros, e ainda há as pontes que necessariamente as complementam, pois Utopia é uma ilha de muitos rios. Hitlodeu acentua o capricho da ponte junto à capital, Amaurota, com belos arcos de pedra e cerca de meia milha de extensão. As cidades propriamente ditas são contornadas por muralhas e fossos, e abastecidas por cisternas e água canalizada. Para assegurar o fornecimento de água, mesmo no caso de invasões inimigas, as nascentes também são fortificadas. Exceto pelo corte do istmo, Hitlodeu não explica como e por quem essas obras foram feitas. Mas ele diz que as cidades seguem uma configuração urbana que o próprio rei Utopos teria definido.¹⁶ Isso permite supor que ele também definiu, pelo menos em linhas gerais, a localização das cidades na ilha, a rede viária e as construções de proteção e abastecimento. Tem-se aí o repertório das obras mais vultosas empreendidas na Europa até o final da Idade Média com trabalhadores pouco qualificados e sem a proteção das organizações de ofício (obras como catedrais e palácios estão excluídas desta categoria).¹⁷ São empreendimentos que mobilizaram milhares de pessoas e implicaram operações de financiamento relativamente complexas. Por outro lado, Utopos é um governante da Antiguidade, com a capacidade dos antigos para submeter a população a grandes feitos de guerra e de construção.¹⁸ As descrições de Hitlodeu remetem às construções romanas nas colônias, inclusive aquelas que ainda existiam na Inglaterra por volta de 1500. Tendo sido escrita apenas doze anos depois da publicação da primeira carta de Américo Vesúpcio e bem antes de os europeus se instalarem no ‘novo’ continente, a Utopia não tem por referência a

16 Ibidem, p. 58; *Utopia*, 1895, p. 132.

17 Uso o termo *organizações* por dois motivos. Primeiro porque as denominações variam muito por regiões e forma de constituição; segundo porque o termo *corporação*, mais usual em português, deriva do francês *corporation*, que se instituiu no século XVIII para denegrir tais organizações, mais ou menos como se hoje disséssemos *seita* ou *conspiração* (cf. OEXLE, *Die mittelalterliche Zunft als Forschungsproblem*, 1982, p. 17–18). Voltarei a esse ponto no contexto da discussão da utopia de Fourier.

18 Além da referência à *República* de Platão, que perpassa todo o livro, o fato de a fundação de Utopia ser datada em 244 a.C. a faria coincidir com o reinado de Agis IV em Sparta. Agis, com ideais igualitários semelhantes aos de Utopos, tentou uma reforma da propriedade contra as famílias poderosas de Sparta e acabou deposto e executado por isso (cf. DUNCOMBE, nota, *[Open] Utopia*, 2012, p. 91).



Canteiros da ilha de Utopia na fase de construção da infraestrutura de estradas, pontes, fortificações e cidades (desenho de Roberto E. dos Santos, 2015).

colonização da América, mas a colonização da própria Grã-Bretanha pelos romanos. Utopia é como outra (história da) Inglaterra.

Tomem-se as estradas por exemplo. A malha viária da Grã-Bretanha do início do século XVI ainda era herança dos mais de três mil quilômetros de estradas construídos pelos romanos até o século V, já bastante danificados, sem planos de melhoria ou ampliação.¹⁹ É provável que More tenha pensado em estradas do mesmo tipo para a sua Grã-Bretanha utópica, apenas mais bem cuidadas (os utopianos se dedicam a reparos nas estradas sempre que lhes sobra tempo de trabalho; mas esse é um ponto a que voltarei adiante, porque não diz respeito ao período das obras iniciais). Podemos então inferir os padrões técnicos e o trabalho de construção das estradas de Utopia a partir das *viae publicae*, isto é, das vias públicas empreendidas e financiadas pelo governo de Roma no tempo do Império. Obras de estradas e cidades

19 CODRINGTON, *Roman roads in Britain*, 1919.

nas colônias eram incumbência de unidades de engenheiros militares, chamados *architecti*, auxiliados por agrimensores ou *gromatici* (cujos métodos de trabalho parecem ter sido relevantes para More, como explico adiante). Esses homens, sempre livres e letrados, não apenas sabiam manusear o instrumento que dá nome à sua profissão (o *groma*), como também mantinham registros meticulosos do que era construído. Em contrapartida, escravos, prisioneiros e soldados faziam o resto do serviço, a começar pela limpeza do terreno. Para uma *via munita*, mais sofisticada e usada nas cidades e nos seus arredores, escavavam uma *fossa* de cerca de um metro de profundidade, conforme a qualidade do terreno. O fundo era compactado e preenchido com pedras de mão, sucedidas por camadas de pedras ou entulhos cada vez mais miúdos. Esse subleito de drenagem era então arrematado com concreto, sobre o qual se assentava finalmente a pavimentação de pedras ou blocos de lava, em seção levemente curva, para que a água escorresse. A *via glareata* era um pouco mais simples, usada nas áreas rurais, com acabamento apenas de brita, seixos ou pedras diretamente assentadas sobre as camadas de drenagem. Mas, num e noutro tipo, o trabalho mecânico era tão pesado que se costumava usá-lo como punição.²⁰

Se há estradas em Utopia e se Utopos tiver comandado pessoalmente sua construção, ela deve ter se dado mais ou menos dessa mesma maneira. Isso significa que, antes de se tornar “o melhor estado de uma república”, onde todos são (quase) iguais, a ilha foi um grande canteiro de obras brutas, com um planejador geral, um estafe de técnicos militares e um batalhão de trabalhadores sujeitos ao seu comando. Como nada indica que as técnicas fossem mais avançadas do que as romanas ou as da Europa renascentista, as obras implicaram sacrifícios, tarefas duras, insalubres, repetitivas, exaustivas. Além das construções em si, houve movimentos de terra, grandes pedreiras, corte e processamento de madeira, operações complicadas de transporte, abastecimento de água para os canteiros, sem falar nos itens necessários à própria sobrevivência dos trabalhadores. Hitlodeu diz que essas construções infraestruturais são sólidas e bem feitas, mas apenas isso. Ele não menciona ornamentos ou caprichos estilísticos, fazendo pensar que não houve tempo, liberdade ou estímulo para ninguém inventar nada além do estritamente necessário. Mesmo assim, o processo pode ter se estendido por décadas.

20 MILLAR, *Condemnation to hard labour in the Roman Empire*, 1984.

Submissão violenta

São poucos os motivos que levam as pessoas a se submeterem a um trabalho desse tipo. O principal é o medo — medo de dores piores, da morte, da fome, do exílio, da solidão. Outros motivos seriam remunerações e prêmios, como dinheiro, fama e glória, ou um lugar no céu. Finalmente, há a possibilidade de surgir no grupo um espírito de cooperação e engajamento numa causa comum, relacionada ou não a uma devoção religiosa. Como não se usa dinheiro em Utopia e a perspectiva de reconhecimento alheio dificilmente manteria tantas pessoas estimuladas por tanto tempo, restam o medo, a cooperação e o sacrifício autoimposto. A inclusão dos soldados no corte do istmo, que, supunho, deve ter ocorrido também nas outras obras, pretende sugerir um espírito de cooperação entre iguais e de valorização do trabalho físico. Mas os nativos já viviam naquela terra antes da chegada de Utopos e certamente tinham alguma forma própria de cooperação. Se estivessem em pé de igualdade com os soldados, por que obedeceriam ao comando de um rei estrangeiro? Por que não tentariam persistir no seu modo de vida anterior? É difícil imaginar que Utopos tenha sido tão persuasivo. Aliás, a prática de manter os soldados ocupados em trabalhos de construção durante os períodos em que não estivessem em batalha foi instituída por Augusto, quando Roma deixou de ser uma república e sua expansão territorial na Europa se tornou sistemática, criando o Império Romano. Nas colônias romanas, o trabalho na construção não igualava os legionários a escravos, prisioneiros ou nativos subjulgados. Os soldados romanos também exerciam o papel de capatazes nessas obras, e os soldados de Utopos não devem ter feito diferente. Quanto à motivação religiosa, ela me parece estar excluída. O final da narrativa de Hitlodeu revela que a incrível conquista daquela terra por Utopos só foi possível porque os grupos que a habitavam estavam tão ocupados com suas guerras religiosas que não conseguiram oferecer resistência ao invasor. Utopos pôs fim a essas disputas, interditou qualquer imposição ou agressão relacionada à religião e declarou que Utopia seria um Estado laico.²¹ A conquista e o novo modo de vida que

21 More parece defender aqui a liberdade de religião, ao passo que rejeitará a reforma protestante que se inicia pouco depois da publicação da *Utopia*, quando Lutero teria afixado as 95 teses na porta da igreja de Wittenberg, em 31 de outubro de 1517. Na interpretação de Duhamel (*Medievalism of More's Utopia*, 1955), More estaria evidenciando que, na ausência da verdade revelada, não há por que favorecer uma

ele ditou aos nativos não foram fundamentados na conversão a uma religião específica nem muito menos a uma religião afeita ao trabalho duro. Assim, resta apenas o medo para explicar a submissão dos trabalhadores às obras no período de fundação de Utopia. Mais do que um feliz mutirão, o canteiro deve ter sido um campo de trabalho forçado, que habituou os novos súditos à obediência. Talvez tenham ocorrido levantes, porque afinal se tratava de povos acostumados à guerra, mas Hitlodeu não menciona isso.

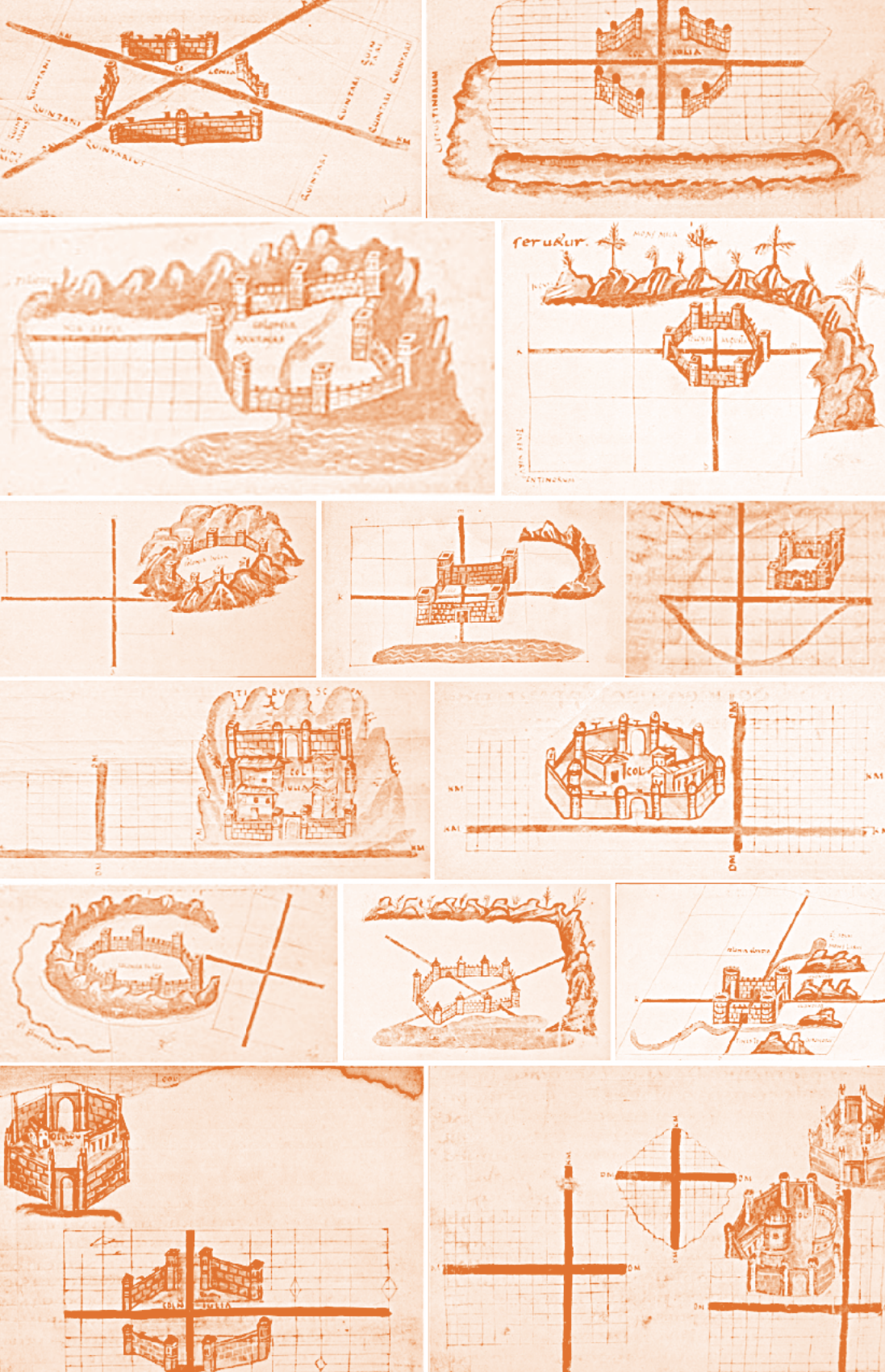
Cidades de agrimensores

A implantação da infraestrutura básica das cinquenta e quatro cidades de Utopia também deve ter se dado nessa primeira fase, porque Hitlodeu diz que são muito antigas. Sua configuração, tal como está descrita, é certamente de inspiração romana. Essa descrição se restringe à capital Amaurota, que melhor concretizaria os princípios que as outras cidades também seguem: ela é em planta retangular, quase quadrada, com ruas retas, contornada por muralhas com torres e bastiões, e dividida em quatro quadrantes com um espaço para o senado no centro. Minhas tentativas de unir as diversas indicações aritméticas e geométricas resultaram numa malha bem semelhante às das colônias de Roma na Europa e na África, que foi usada também na construção de Londinium, a capital da Britânia romana.

Depois descobri uma conexão direta que reforça essa interpretação. Há um manuscrito do século VI, *Corpus Agrimensorum Romanorum*, que reúne os conhecimentos e procedimentos de campo dos *gromatici* em 157 folhas de pergaminho com textos e ilustrações coloridas. Esse documento veio à tona na biblioteca da abadia de Bobbio em 1493 e depois chegou às mãos de Erasmo de Rotterdam, talvez já em 1509, talvez mais tarde.²² Mesmo que More não o tenha visto antes de escrever a *Utopia*, é bem possível que Erasmo lhe tenha falado a respeito. O *Corpus* esclarece os princípios dos agrimensores no traçado de estradas e na implantação de acampamentos e colônias, que é sempre uma espécie de negociação entre uma figura ideal e uma circunstância real. “O espaço dos agrimensores é um espaço físico que precisa ser medido, um campo, *ager*. Mas a medição é feita mediante

crença em relação a outras.

22 Cf. THULIN, *Die Handschriften des Corpus Agrimensorum Romanorum*, 1911.



Corpus Agrimensorum Romanorum, desenhos de folhas diversas (séc. I-VI).

a aplicação de dois conceitos ordenadores: por um lado, a *natura agri*, a natureza do campo, e, por outro, a *ordo mundi*, a ordem do mundo”.²³ Essa ordem é representada pelos eixos norte-sul (*cardo*) e leste-oeste (*decumanus*). Eles definem também o feitiço do *groma*, o instrumento dos agrimensores que consiste numa haste vertical com duas barras horizontais em cruz no topo, ou seja, uma combinação de prumo e esquadro.²⁴ Com linhas paralelas aos dois eixos do *groma*, é possível marcar uma malha ortogonal num terreno e registrar a posição de cada lote e cada limite. Na situação ideal de implantação de uma colônia, o *groma* era posicionado no centro e definia duas vias, que dividiam o espaço intramuros em quatro porções iguais. Mas em muitos casos isso não era possível, em razão do terreno, de ocupações existentes, da conexão com as vias extramuros etc. Os *gromatici* então posicionavam o encontro do *cardo* e do *decumanus* fora do que seria o centro geométrico da colônia e faziam outras adaptações. Essa mediação da circunstância particular com uma regra universal ressoa no que Hitlodeu diz sobre as cidades em *Utopia*: “Quem conheceu uma cidade terá (re)conhecido todas, tão completamente similares são entre si (conquanto a natureza do local não o impeça)”; no original: “*Urbium qui unam novit, omnes noverit: ita sunt inter se (quatenus loci natura non obstat) omnino similes*”.²⁵

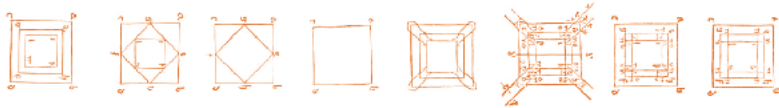
Utopos descreve, não desenha

Na maioria dos comentários sobre a *Utopia* desde o século XIX, a passagem acima, somada à observação de Hitlodeu sobre a definição das cidades por Utopos, levou ao pressuposto tácito ou explícito de que haveria uma espécie de plano urbano único. Fiquei me perguntando em que esse plano consistiria exatamente. Seria um desenho? E com que grau de especificação ou detalhamento? Afinal, More pertence a uma época em que mapas de cidades em escala, assim como plantas (projeções ortogonais) para a definição de grandes obras ainda eram

23 KING et al., *Definition of spaces by means of surveying and limitation*, 2011, p. 6.

24 BOCCALERI, *L'uso della groma in età romana*, 1999.

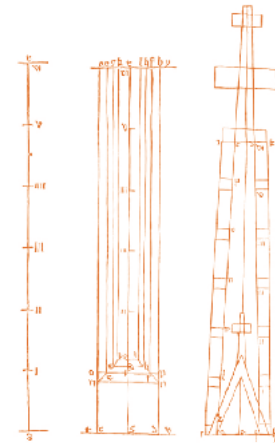
25 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 126.



coisa rara, e na Inglaterra parece que simplesmente não existiam.²⁶ Comecei a examinar o texto mais de perto. A passagem de More sobre isso é muito breve, apenas uma frase, mas o original e suas sucessivas versões vernáculas oferecem um material surpreendente. No texto em latim, More diz que Utopos descreve a figura de uma cidade (*totam hanc urbis figuram [...] descriptam ab ipso Utopo*) e ainda acrescenta que ele teria deixado aos que viessem depois a definição dos ornamentos e de tudo o mais.²⁷ A formulação parece coerente com um rei ou comandante que dá uma ordem. Mas nas traduções essa frase se transformou pouco a pouco, alinhando-se ao que cada tradutor considerou plausível a partir do próprio horizonte. As traduções do século XVI mantêm a ideia da *descrição* (transmissão oral), às vezes acrescentando ações como ver, apontar, definir, dividir ou mostrar. Segundo os tradutores do século XVII, Utopos passa a *desenhar um esquema* ou *deixar um modelo*. No século XIX, eles consideram que Utopos *faz um plano geral*. No século XX, ele *planeja* uma cidade, *esboça* ou *traça* um plano e até mesmo — curiosamente numa tradução publicada em Brasília — *traça um plano com as próprias mãos*. Reuni alguns exemplos; na verdade aqueles a que tive acesso em línguas que entendo um pouco. Mas é improvável que outras versões sejam diferentes no que diz respeito a essa cronologia dos modos de instruir ou comandar o trabalho de construção. O que era uma descrição oral se transformou no registro gráfico de um plano urbano. Mesmo se os tradutores fossem especialistas em Arquitetura e Urbanismo — coisa que em geral não são — é improvável que prestassem atenção a essa pequena passagem e ao abismo que ela abre, pelo menos no que diz respeito à maneira de comunicar ideias espaciais e construtivas (o que é determinante para a organização de qualquer canteiro).

26 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, pp. 31–44.

27 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, pp. 131–132.



A diferença entre a transmissão verbal (oral ou escrita) de conhecimentos e definições arquitetônicas e sua transmissão mediante imagens é enorme. O que muda não é apenas o meio, mas o conteúdo. Num caso transmitem-se diretrizes, regras, procedimentos; noutro, um modelo ou a aparência de um produto final. As práticas dos agrimensores romanos e os segredos de ofício que um mestre medieval passava a um aprendiz pertencem ambos à cultura verbal. São

conhecimentos acerca do feito, da estrutura, da marcação e da manipulação da matéria, que se podem memorizar e recitar mentalmente, como um canto de trabalho silencioso a seguir passo a passo. Num contexto — antigo ou medieval — em que palavras importavam mais do que imagens e possibilitavam uma transmissão mais segura e confiável, o controle dos elementos visuais de uma construção “não era desejável nem útil”.²⁸ A prática dos construtores antigos e medievais não é baseada em modelos visuais, mas em regras que tendem a formalizar relações aplicáveis a muitos objetos particulares, sem evocar nenhum deles especificamente.

“Se você quiser traçar a planta de um pináculo, à maneira dos canteiros, na geometria correta, então comece fazendo um quadrado, como aqui designado pelas letras a: b: c: d”. Eis como se inicia o *Büchlein der Fialen Gerechtigkeit* (livrinho da correção pinacular) que o mestre pedreiro Matthäus Roriczer publica em Regensburg, em 1486, e que constitui um dos raros registros escritos de como essa tradição era praticada nos canteiros, no momento em que ela já estava em vias de se extinguir. Os desenhos que acompanham o texto são os passos da construção de um traçado genérico, sem um único ornamento ou indicação do objeto acabado, tal como se veria na terminação desse ou daquele pináculo real. E mesmo quando os construtores medievais entendem uma obra como imitação ou réplica de outra, os elementos copiados são dimensões, proporções entre componentes ou, enfim, aspectos que se deixam capturar e reproduzir num discurso. Eles não

28 CARPO, *Architecture in the age of printing*, [1998] 2001, p. 25.

Tradutores tradidores

1518 Basel
Thomas More

Nam totam hanc urbis figuram, iam inde ab initio descriptam ab ipso Utopo ferunt
Pois toda a figura desta cidade, já desde o início, foi descrita pelo próprio Utopos, dizem

1524 Basel
Claudius Canticula

[D]an man sagt ouch, das der Utopus selbs hab gerad im anfang die ganze form und gestalt diser Statt dermassen angesehen und beschrieben
Porque dizem também que Utopos mesmo teria, justo no início, visto e descrito toda a forma e figura dessa cidade desta maneira

1548 Venezia
Ortensio Lando

[P]erché dicono Utopo da principio aver descritto questa forma de la città
Porque dizem que Utopos desde o princípio descreveu esta forma da cidade

1550 Paris
Jehan Le Blond

Ilz disent que leur prince nommé Utopus, des le commencement feist le devis de ceste vile
Eles dizem que seu príncipe, chamado Utopos, desde o começo fez a divisão/ estimativa dessa cidade

1551 London
Ralph Robinson

For they say that king Utopos himself, even at the first begenning, appointed and drew furth the platte fourm of the city into this fasion and figure
Pois dizem que o próprio rei Utopos, já no primeiro início, definiu e mostrou a plana forma [plataforma] da cidade nessa feição e figura

1637 Cordova
Medinilla i Porres

[I] aun es fama, que Utopo, desde sus primeros principios dejò el entero modelo, i traça desta Ciudad
E ainda é fama que Utopos, desde seus primeiros princípios, deixou o inteiro modelo e traço desta Cidade

1684 London
Gilbert Burnet

[F]or they say, the whole Scheme of the Town was designed at first by Utopos
Pois dizem que todo o esquema da cidade foi desenhado no início por Utopos

1842 Paris
Victor Stouvenel

Les Utopiens attribuent à Utopus le plan général de leurs cités
Os utopianos atribuem a Utopos o plano geral de suas cidades

1965 New Haven
Richards & Surtz

They report that the whole plan of the city had been sketched at the very beginning by Utopus himself
Eles relatam que todo o plano da cidade foi esboçado bem no início pelo próprio Utopos

1975 New York
Robert Adams

They say that from the beginning the whole city was planned by Utopos himself
Eles dizem que desde o início toda a cidade foi planejada pelo próprio Utopos

1978 Paris
André Prévost

C'est en effet Utopos lui-même, dit-on, qui, dès la fondation de la ville, en a tracé tout le plan
É com efeito Utopos mesmo, dizem, que, desde a fundação da cidade, traçou todo o plano

2004 Brasília
Anah M. Franco

Segundo a tradição, o plano da cidade foi traçado pela própria mão do rei Utopos

imitam a totalidade da imagem de uma obra, nem mesmo grosseiramente, porque não é isso que interessa. “A ideia de perceber um objeto arquitetural como um todo unificado — uma unidade que nós descrevemos hoje como estilística — era estranha à cultura visual medieval”.²⁹ Assim, também a arte da geometria e do desenho usada nos canteiros, pela qual os artífices da construção identificavam a si mesmos e eram reconhecidos e respeitados externamente, não tinha a função de produzir imagens. Os desenhos determinantes na execução eram em sua maioria desenhos de detalhes, riscados no chão em escala real com a finalidade de planejar o corte e a união de componentes construtivos (pedras, peças de madeira).³⁰ Sua lógica é a da marcação que precede a ação no terreno ou no material.

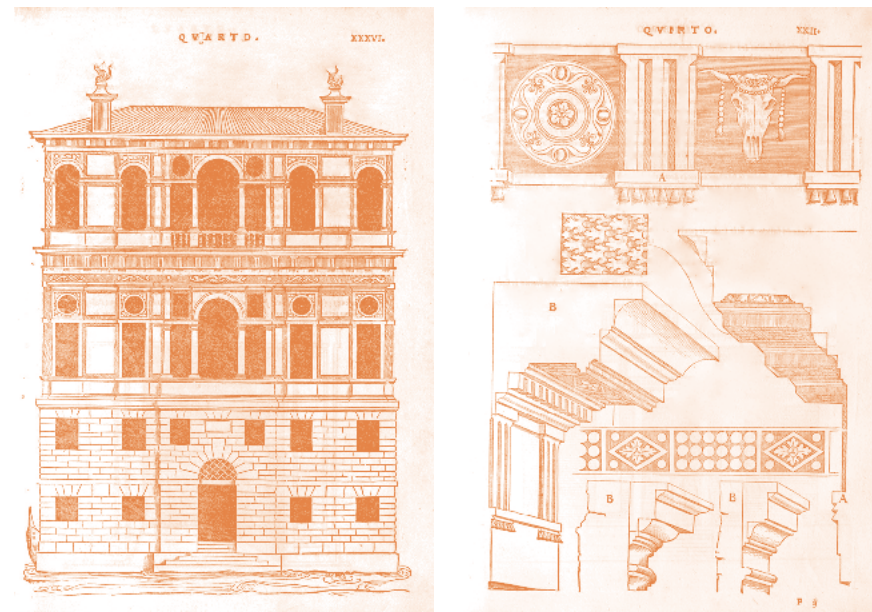
Tal primazia da regra construtiva (verbal) sobre o resultado visual, a que More ainda parece aludir, inverte-se no estilo *all’antica*, “baseado na imitação [...] de certo número de modelos antigos”, que se difundirá da Itália para o norte da Europa.³¹ A mudança não se deve diretamente ao tratado de Vitruvius e nem mesmo ao tratado inaugural de Leon Battista Alberti, o *De re aedificatoria*, escrito por volta de 1450. Embora Alberti faça inovações que acabam favorecendo a nova primazia da imagem, regras ainda lhe importam mais do que a linguagem visual; tanto que o *De re aedificatoria* não contém ilustrações. Modelos precisam ser vistos, em obras reais ou em imagens propícias à imitação visual. Carpo constata que tal universo de imagens é oferecido pela primeira vez por Sebastiano Serlio em 1537, nas *Regole generali di architettura sopra la cinque manieri di gli edifici*, o chamado *Libro Quarto* (os três livros que deveriam anteceder-lo são publicados depois). O *Libro Quarto* é um grande catálogo de modelos das cinco ordens ou maneiras de edificar *all’antica*, ilustrado com gravuras vistosas que abrangem de detalhes ornamentais e composições parciais até fachadas inteiras. Ainda quando Serlio usa esquemas geométricos, eles têm caráter ilustrativo; não mostram o processo passo a passo como o faz Roriczer.

Se a lógica das regras (Roriczer) se contrapõe à lógica dos modelos (Serlio), então a *Utopia* de Thomas More e a maneira de o rei Utopos definir as cidades da ilha, *descrevendo a sua figura*, ainda pertencem à

29 CARPO, *Architecture in the age of printing*, [1998] 2001, pp. 40–41.

30 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, pp. 19–24.

31 CARPO, *Architecture in the age of printing*, [1998] 2001, p. 6; cf. cap. 7, The turning point of 1450: abstract rules versus standardized components in Albertian theory.



Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura sopra la cinque manieri di gli edifici*, 1537.

primeira dessas lógicas; o que, diga-se de passagem, contraria a interpretação de Françoise Choay acerca do caráter modelar do espaço urbano de *Utopia*.³² De resto, seria pouco plausível que em 300 a.C. Utopos tivesse desenhado um plano que teria que ser reproduzido pelo menos cinquenta e três vezes. Mesmo no tempo de Thomas More isso não seria usual para desenhos técnicos. A bem da verdade, na Inglaterra nem sequer existem registros de obras construídas com planos precisos e abrangentes antes da década de 1540, isto é, registros de desenhos equivalentes aos das catedrais do gótico tardio francês, alemão ou austríaco ou equivalente aos do Quattrocento italiano.³³ Mas, se Utopos apenas deu uma ordem verbal definidora de regras, então em cada lugar concreto essas regras foram executadas de uma maneira própria, resultando em cidades tão diversas quanto os pináculos construídos segundo as regras geométricas de Roriczer ou as colônias marcadas pelos *gromatici*.

32 CHOAY, *A regra e o modelo*, [1980] 1985.

33 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 31.

Malha hipodâmica

A tradição atribui a invenção da malha ortogonal usada pelos romanos a Hipodamo de Mileto (ca. 485–408 a.C.) — daí também o nome malha hipodâmica. Na realidade tais malhas existiam antes de Hipodamo, mas ele as empregou no planejamento e na reconstrução de cidades gregas com a intenção explícita de criar uma base espacial condizente com a igualdade política dos cidadãos, a *isonomia* (e provavelmente para facilitar definições de propriedade). Hipodamo inovou, por exemplo, ao usar quadras retangulares e parcelas numa só direção, com orientação solar igual em todas.³⁴ As malhas urbanas ortogonais se tornaram emblema de democracia e liberdade, quando seria mais pertinente sempre desconfiar delas como dispositivos de dominação. De qualquer modo, é preciso atentar para a diferença entre uma malha usada como regra e uma malha usada como modelo. Como regra de demarcação dos agrimensores, ela se transforma em desenho efetivo já no próprio terreno, sendo ajustada e modificada, não com lápis e borracha, mas mediante o reposicionamento das estacas. Entendida como modelo (desenho prévio e completo de uma forma geométrica), haverá, no máximo, interrupções do traçado previamente planejadas, que correspondem a dados previamente levantados no terreno. Do ponto de vista do trabalho material, o processo de implantação parece idêntico à primeira vista: a obra se inicia pela limpeza do terreno, seguida da marcação, depois se fazem escavações, contenções, arruamentos, muralhas, pontes e assim por diante. Mas, no caso do modelo, a invenção a que as características mais miúdas da matéria podem inspirar está eliminada de antemão. Se uma equipe incumbida de abrir uma cava se deparar com algum elemento atípico (rocha, planta, nascente etc.), terá apenas o trabalho adicional de remover um obstáculo. E se ela quisesse fazer outra coisa, aproveitando aquele ‘acidente’, perturbaria o ritmo geral e a homogeneidade do produto. O trabalho material, além de cansativo, será sempre tão enfadonho quanto o resultado. Pois a malha como regra não impõe nada disso. Ela permite aproveitar aquelas características mais miúdas, diferenciar um lugar em relação a outros, introduzir invenções,

34 Hipodamo é mencionado por Aristóteles (*Política* 2. 1267b–1268a), que discute particularmente o fato de ele dividir a população de uma cidade ideal em três classes (artesãos, agricultores e militares), que teriam todas direito a voto (cf. BURNS, Hipodamus and the planned city, 1976; SCHULLER, *Demokratie und Architektur: der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie*, 1989).

desvios, ajustes. E o espaço resultante desse processo talvez reflita, além das especificidades do sítio, alguma habilidade e imaginação das pessoas nos canteiros. Explorarei um pouco mais essa diferença na breve excursão a Sforzinda, no final deste capítulo, mas, por ora, voltemos às cidades de Utopia, regradas, e não modeladas.

Política urbana

Quando Hitlodeu vem a conhecer a capital Amaurota, Utopia está consolidada e, como se verá, quase não há atividades de construção em nenhuma parte. A população da cidade varia entre setenta e cento e quarenta mil habitantes, numa ordem de grandeza equivalente a Londres no tempo de More. Em cada quadrante há mil e quinhentas casas, nas quais moram famílias de dez a dezesseis adultos e um número indeterminado de crianças (famílias muito férteis entregam suas crianças a famílias menos numerosas). No centro de cada quadrante existe uma praça cercada por armazéns, onde as famílias podem retirar tudo de que precisam e onde, uma vez por mês, se realiza uma distribuição mais ampla de toda a produção, como num mercado convencional, mas sem nenhum pagamento ou escambo. Cada grupo de trinta famílias dispõe de uma espécie de centro comunitário com cozinha, cantina, creche e capela. Ali elas se encontram na hora das refeições e fazem assembleias, festas e cerimônias, e ali também mora o chamado filarca, eleito por esse grupo de famílias como seu líder e representante. Dez filarcas elegem um protofilarca, com assento no senado. O magistrado maior de cada cidade é eleito pelos filarcas entre quatro candidatos que os moradores dos quatro quadrantes indicam. Ele é uma espécie de prefeito vitalício, cassado apenas se demonstrar ambições à tirania. More o denomina *princeps* no texto latino, o que pode significar simplesmente governante ou chefe.³⁵ As cidades de Utopia não são monarquias hereditárias; seriam antes como monarquias eletivas e parlamentaristas, se é que se pode dizer isso do “melhor estado de uma república”. De qualquer forma, Hitlodeu não faz referência a palácios em Amaurota, nem a um rei que tenha sucedido o fundador Utopos no governo de toda a

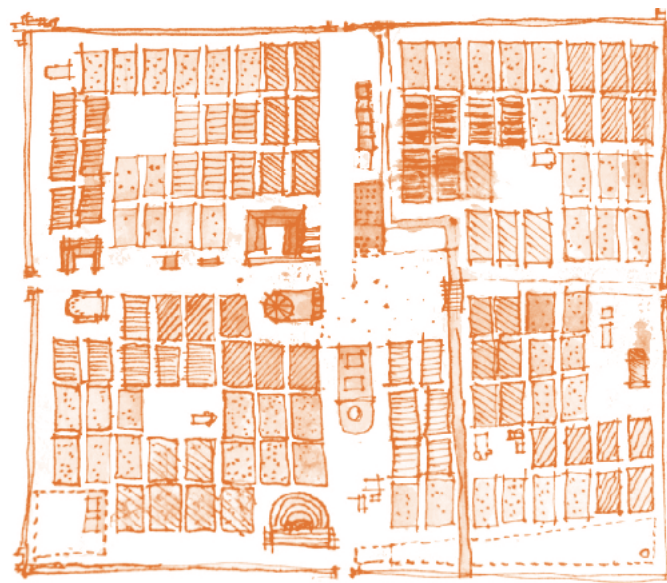
35 Em *O príncipe*, de Maquiavel, cujo manuscrito data quase da mesma época da Utopia, embora tenha sido publicado mais tarde, o tema central não é como uma monarquia hereditária pode se manter no poder, mas como um governante que não está legitimado pela hereditariedade pode conquistar e manter novos territórios. Em suma, Maquiavel usa o termo num sentido bem semelhante.

ilha. Existe uma congregação anual dos cinquenta e quatro prefeitos ou príncipes, mas a cidade-região é a unidade política mais importante.

O sistema de eleições sugere um espaço urbano politicamente estruturado por quadras, correspondentes aos filarcas, e por distritos ou bairros, correspondentes aos protofilarcas. Supondo que as dez quadras representadas por um protofilarca sejam adjacentes (caso contrário, seria difícil realizar as frequentes consultas às bases a que ele é obrigado), pode ter resultado disto um esquema urbano com bairros bem definidos. No entanto, é preciso enfatizar um costume peculiar das cidades de Utopia para romper ‘bairrismos’: todas as casas são redistribuídas entre as famílias a cada dez anos, por sorteio. Não fica claro se esse sorteio é único para a cidade inteira, como que embaralhando todos os moradores, ou se são feitos sorteios por quadrante ou até por vizinhança. Quanto mais ampla for a redistribuição, mais eficiente será a equalização de diferenças sociais e espaciais que tenham se cristalizado ao longo de uma década, por um motivo ou outro. Também fala a favor de um sorteio único o fato de ele promover uma identificação dos cidadãos com a cidade como um todo, não com uma vizinhança específica. Hitlodeu conta que qualquer organização de pessoas que não siga os canais oficiais de participação e debate é punida com a morte, pois os utopianos consideram que disso nasceriam conspirações perigosas.

Condiz com essa determinação o fato de não existirem clubes, tabernas ou quaisquer locais de reunião nas cidades de Utopia. Os edifícios públicos são os já mencionados centros comunitários, que devem se repetir duzentas vezes em cada cidade (um para cada grupo de trinta famílias), além dos armazéns, do senado, das escolas, dos quatro grandes hospitais, que ficam fora dos muros, e de treze templos ecumênicos. Hitlodeu só se refere aos usos desses edifícios, não à sua forma ou construção. Apenas os templos estão descritos com um pouco mais de detalhes: seriam magníficos, nobremente construídos, muito espaçosos e “um pouco escuros por dentro”, não por um erro de construção, mas propositadamente, porque luz demais dispersaria os pensamentos, enquanto a luz moderada aumenta a concentração e a devoção.³⁶ Sua decoração é não figurativa, para que sirva a todas as crenças e não haja identificação com nenhuma delas em particular.

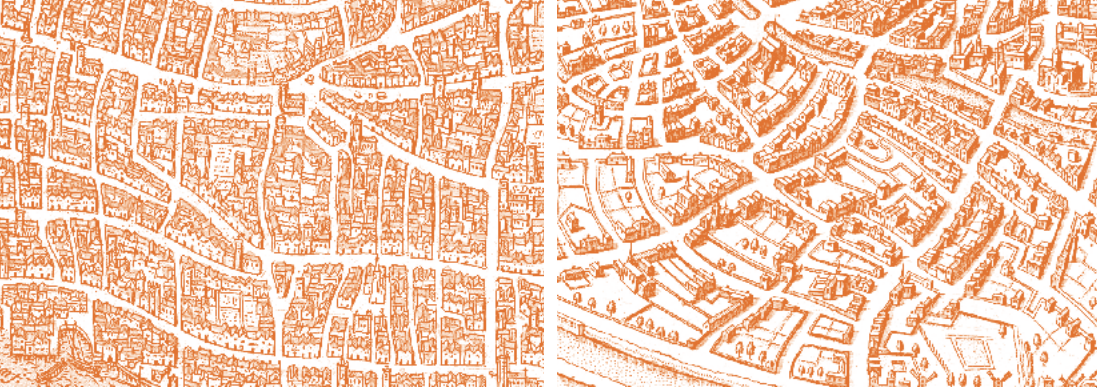
36 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, pp. 289–290; *Utopia or the happy republic*, [1518] 1762, pp. 148–149.



Divisão política de Amaurota: cada quadra de trinta famílias elege um filarca; cada dez quadras elege um protofilarca; cada quadrante indica um candidato a prefeito. O espaço segue uma regra geométrica geral (uma malha), mas não segue um modelo geométrico.

As outras construções urbanas são as casas, usadas como moradias e locais de trabalho. Hitlodeu não diz que sejam belas, apenas que não são sórdidas (*neutiquam sordida*) e que suas longas fileiras sem interrupções propiciam uma agradável visão de conjunto. Todas têm três pavimentos e são feitas de materiais que em Londres em 1500 só eram usados nas casas abastadas ou nem existiam: paredes sólidas de pedras ou tijolos com reboco, janelas grandes e envidraçadas, e portas de duas folhas, sem tranças e “tão fáceis de abrir que cedem ao menor toque e fecham-se novamente por si mesmas”.³⁷ As coberturas das casas são planas (*tecta in planum*), feitas com uma argamassa resistente ao fogo e às intempéries e sem nenhum custo (*nullius inpendii*). Não consegui encontrar uma explicação consistente para isso. Talvez More queira sugerir um ambiente exótico em relação às casas de estilo Tudor que seus leitores conheciam, imaginando que a tecnologia de impermeabilização, assim como o incrível dispositivo que mantém as

37 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, pp. 130–131; *Utopia*, [1518] 2004, p. 53.



Detalhes dos mapas de Londres (à esquerda) e Bruges (à direita) de Georg Braun e Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, v. 1, 1572.

portas sempre fechadas e nunca trancadas, seriam desdobramentos da cultura material romana em Utopia.³⁸

Os elementos mais bonitos nesse ambiente urbano parecem ser as bem cuidadas áreas verdes no interior das quadras, a que todas as casas se ligam por uma porta de fundos. A concepção de urbanização assim indicada é menos densa do que a de Londres no século XVI. More pode ter se inspirado nas cidades de Bruxelas, Antuérpia e Bruges, onde ele estava em missão diplomática quando escreveu o livro II da *Utopia*.³⁹ Representações gráficas de um período um pouco posterior, quando mapas e vistas urbanas (corografias) haviam se tornado mais comuns, evidenciam a diferença entre o tecido urbano de Londres e o das cidades em Flandres. Ademais, a London Charterhouse, o mosteiro em que More viveu, também tinha um arranjo de celas em torno de pátios ajardinados.

Cidade e campo

Como mencionei, as cidades de Utopia são muradas; e isso apesar de um dos aspectos mais importantes na política, na economia e no modo de vida da ilha ser a equiparação de cidade e campo. Para More

38 O texto de More permite muitas interpretações quanto ao feito das casas. Pode-se ler que as paredes seriam de madeira e revestidas com pedras ou tijolos, assim como se lê que as divisões internas seriam de madeira ou que as paredes seriam duplas e preenchidas com entulho. Nas traduções encontram-se todas essas variantes. Adrian Forty (*Concrete and culture*, 2012, p. 8) interpreta que as coberturas planas e impermeáveis seriam de concreto, o que faz algum sentido considerando-se uma evolução a partir das técnicas construtivas romanas.

39 Cf. LUPTON, Introduction, *Utopia*, [1518] 1895.

e seus contemporâneos, a situação da população rural resultante do cercamento das terras comuns na Grã-Bretanha era um problema premente. Marx considerou a crítica desse processo na *Utopia* como um testemunho histórico da chamada acumulação primitiva.⁴⁰ A sociedade descrita por Hitlodeu é coerente nesse sentido: nela não há propriedade privada da terra, nem latifundiários, nem pretensões de expansão das áreas de influência de cada cidade sobre o campo; aliás, a distribuição mais ou menos uniforme das cidades pela ilha serve também para prevenir esse tipo de disputa. Mas o mais importante é que não existe uma classe camponesa distinta da classe burguesa ou cidadina (há até quem entenda que, junto com as desigualdades entre campo e cidade, More teria abolido todo o modo de vida camponês⁴¹). Todos os utopianos adquirem noções de agricultura na escola e todos cumprem pelo menos dois anos de serviço obrigatório no campo, tal como se cumpre um serviço militar (apenas com a diferença de que ele também vale para as mulheres).⁴² Tudo isso funciona sem percalços porque há revezamento. Cada casa rural constitui uma unidade cooperativa de quarenta adultos, dos quais metade é substituída num ano e a outra metade, no ano seguinte. Assim, a experiência e os conhecimentos das técnicas da agricultura não se perdem.⁴³ E, da mesma forma que no serviço militar, os utopianos que já cumpriram o período obrigatório podem ficar no campo se quiserem (seguir carreira, por assim dizer). Os outros vivem na cidade, mas são convocados em momentos que requerem mais braços, como a colheita. Quanto à representação política, aqueles que estão morando no campo também elegem seus filarcas a cada trinta famílias ou cooperativas. A troca

40 MARX, *O capital*, [1867] 2017, pp. 788 et seq.

41 GURY, *The abolition of the rural world in Utopia, 1974–1975*.

42 Um dos problemas na Europa, discutido por Hitlodeu no livro I, é a grande quantidade de pessoas que não sabe ou não quer trabalhar na agricultura, como principalmente os soldados ociosos em tempos de paz e os 'bajuladores' que se ocupam do entretenimento dos poderosos e, quando são despedidos, não se dispõem a fazer nenhum tipo de trabalho.

43 More faz pouco uso de incrementos tecnológicos para explicar a boa condição da sociedade que imagina. Um desses incrementos diz respeito à agricultura, e ele ainda o aproveita para uma brincadeira: "Criam uma quantidade enorme de galinhas, recorrendo a um processo realmente admirável. Os ovos não são chocados pelas galinhas: obtêm grande número deles por incubação, usando para esse fim calor artificial, mantido numa temperatura constante. Os ovos não são chocados pelas cascas, reconhecem os homens e os seguem ao invés de seguir as galinhas, suas mães naturais" (MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 50).

do que foi produzido num ou noutro espaço, isto é, na cidade ou no campo, se faz conforme as necessidades, livremente e de modo que todos tenham acesso aos mesmos confortos. Os filarcas rurais e urbanos vigiam para que esse equilíbrio não seja perturbado. Por fim, os jardins das quadras urbanas são pequenas porções do campo no interior dos muros das cidades, pois servem não apenas à ornamentação, como também à agricultura, com hortas, pomares e vinhedos (o que em Londres de 1500 não era incomum). Que mesmo assim haja muros nas cidades em vez de uma transição espacial mais suave entre área urbana e área rural é contraditório, mas talvez isso se deva simplesmente ao fato de More não conseguir imaginar cidades politicamente bem estruturadas sem muros.

Uma fase intermediária

Como essas cidades e suas edificações teriam sido construídas? O que aconteceu em Utopia entre aquela primeira fase de corte do istmo, implantação das estradas, fortificações, pontes, infraestrutura, e a república consolidada que Hitlodeu vem a conhecer? Ele diz constatar nos registros históricos da ilha que, “nos primeiros tempos, suas habitações eram casas baixas, semelhantes a cabanas ou chalés rústicos feitas de todo tipo de madeira, com paredes de barro e telhados inclinados de palha”.⁴⁴ Essas casas devem ter tido as características das moradias que os trabalhadores autoconstróem junto a todos os grandes canteiros em que sua habitação não é considerada parte dos problemas logísticos a gerenciar formalmente (a construção das cidades de Belo Horizonte e Brasília exemplifica isso em contextos mais recentes). Além disso, as pequenas casas de pau e barro coincidem com o tipo de moradia predominante na Inglaterra na época de More e muito depois dela.⁴⁵ Então, ao lado das obras de infraestrutura da primeira fase, houve em Utopia canteiros rudimentares, não coordenados tecnicamente por *architecti* e *gromatici*, realizados conforme as possibilidades de cada local e as habilidades de cada grupo de moradores. Sua existência corrobora a hipótese sobre a brutalidade no período de fundação da “melhor república”, mas também indica que houve transformações paulatinas a partir daí, até se chegar às boas

44 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 53.

45 Cf. LUPTON, nota, *Utopia*, 1895, p. 132.

casas de três pavimentos que substituíram os pequenos barracos da primeira fase. Entre a fundação e a consolidação, deve ter havido um período diferente de ambos, que corresponde à construção da maioria das edificações urbanas.

Como eu disse antes, o fundador Utopos não deixou a seus sucessores a definição de todos os detalhes das cidades que descreveu.⁴⁶ Suponho que os edifícios públicos e as casas tenham sido erguidos paulatinamente e em canteiros um pouco mais autônomos do que os das obras infraestruturais. Antes da invenção do concreto armado, não se conseguiria erguer todos eles em pouco tempo e com os mesmos trabalhadores das obras de infraestrutura. Pode ter havido um treinamento para qualificar os artífices desses novos canteiros, mas Hitlodeu não dá pista de uma ação sistemática desse gênero na história de Utopia. Por outro lado, a arqueologia europeia costuma usar o número de pavimentos como indício do grau de consolidação e difusão dos ofícios da construção. Entende-se que moradores providos apenas dos conhecimentos cotidianos de uma cultura popular, sem auxílio de artífices qualificados, não são capazes de executá-las com segurança. Assim, a presença de casas de três pavimentos para famílias comuns nas cidades europeias é usada como indício de que elas puderam contratar esses artífices, isto é, que tal contratação não era exclusividade de alguns poucos.⁴⁷ Em Utopia não há contratações nem propriedade privada, mas continua válida a conclusão de que as casas de três pavimentos, assim como os edifícios públicos, foram feitos por artífices com conhecimento de causa. Hitlodeu de fato faz menção a pedreiros e carpinteiros ou, mais precisamente, *cementarii* e *studium materiarii artificium*, como diz o original em latim. *Cementarii* podem ser canteiros (oficiais que talham a rocha) ou pedreiros (oficiais que assentam as alvenarias de pedra ou outros materiais). *Studium materiarii artificium* são os entendidos nas artes da madeira, isto é, carpinteiros e marceneiros. Se a maioria dos edifícios urbanos foi realizada na segunda fase da história da ilha, esse deve ter sido o momento áureo de tais ofícios (como se verá, eles se tornam quase obsoletos mais tarde). Também podemos imaginar que, nessa fase, as instituições e os costumes dos utopianos já estivessem se aproximando daqueles que Hitlodeu vem

46 MORE, *Utopia or the happy republic*, [1518] 1762, p. 58; *Utopia*, [1518] 1895, p. 132; *Utopia*, [1518] 2004, p. 53.

47 DONAT, *Bauhandwerk und Neuerungen im hochmittelalterlichen Hausbau*, 2006.

a conhecer. Para preencher essa lacuna, será preciso examinar o lugar social que os ofícios ocupam na república de Utopia, embora só tenhamos por referência o período em que ela já está consolidada.

Ofícios e estudos

Assim como todos os utopianos e utopianas trabalham na agricultura, todos exercem um ofício (talvez à exceção dos que decidem ficar no campo permanentemente). Os filhos aprendem com os pais ou, quando a ocupação da família não corresponde a seus talentos, podem aprender com outros mestres, assumindo nas suas famílias o papel de filhos adotivos. Ninguém é obrigado a seguir uma ocupação apenas determinada por herança. Além disso, existe a possibilidade de se aprender mais de um ofício e depois exercer qualquer um deles, se não houver uma necessidade imediata da cidade por um ou outro. As mulheres trabalham preferencialmente na fiação, na tecelagem e na confecção de roupas, porque são ditas frágeis (o que é um argumento estranho, pois, se trabalham na agricultura, não devem ser tão frágeis assim). Não há educação escolar técnica, como se encontra em outras utopias. As escolas são frequentadas por todas as crianças, mas, exceto pela da introdução à agricultura, as disciplinas não são práticas. O ensino é de literatura, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e estudos morais (no que se assemelham aos *studia humanitatis*, que também More absorveu e que eram muito avançados no início do século XVI). Os adultos continuam cultivando a leitura e as palestras quando não estão trabalhando. Assim como todos os utopianos são cidadãos e camponeses ao mesmo tempo, ainda que na medida de suas disposições individuais, todos são artífices e homens de letras, de modo que cultura popular e cultura erudita não se distinguem.

Todavia há duas exceções. A pessoas muito afeitas aos estudos é concedida uma dispensa do trabalho nos ofícios, mediante uma indicação do filarca e uma aprovação do senado. Ela vale pelo tempo que o dispensado fizer por merecer: “Aquele que frustra as expectativas nele depositadas como estudioso retorna à condição de trabalhador”.⁴⁸ Inversamente, quem não gostar das coisas intelectuais e preferir dedicar mais tempo ao ofício pode fazê-lo; nem sequer precisa de permissão, pois tal opção é considerada benéfica para a sociedade.

48 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 60.

More diverge de Platão nesse ponto porque, na *República*, artes mecânicas e artes liberais correspondem a seres humanos distintos e a classes sociais distintas. Artes mecânicas são aquelas que envolvem esforço muscular, como a construção, a pintura e a escultura, ou quaisquer ocupações em que haja transformação da matéria, ao passo que nas artes liberais o corpo se engaja apenas o mínimo necessário para que o cérebro funcione e as ideias sejam comunicadas. Somente aqueles que podem ignorar as necessidades da matéria são realmente livres. Ainda que em Utopia persista certa assimetria, já que a possibilidade de escapar do trabalho nos ofícios e se dedicar aos estudos é tida como um pequeno privilégio, a relação entre tais ocupações é bem mais equilibrada do que seria numa república platônica ou do que de fato era na Inglaterra do início do século XVI.

Outra diferença entre a estrutura social dos ofícios na ilha de Utopia e na realidade do tempo de More está na segurança, combinada a uma relativa liberdade de escolha. A segurança era de fato bem menor do que se costuma imaginar. A ideia romântica do mestre de ofício medieval que nos foi transmitida pelos historiadores e estudiosos do século XIX esconde a complexidade dos arranjos produtivos entre oficinas e entre artífices mais ou menos qualificados.⁴⁹ Aquele mestre autônomo, que trabalha na sua oficina com a família e alguns aprendizes, comercializa seus produtos diretamente e conta com uma organização de ofício para protegê-lo dos reveses do mercado e do destino, “nunca foi mais do que um pequeno elemento no emaranhado das relações de trabalho”.⁵⁰ Já bem antes de More havia muitos aprendizes (*apprentices, apprentis, Lehrlinge*) que se tornavam companheiros (*journeymen, compagnons, Gesellen*) sem nunca chegarem ao grau de mestres (*master, maître, Meister*). Alguns formavam suas próprias oficinas e trabalhavam sem o aval de nenhuma guilda ou organização, ou então pagavam um mestre como ‘testa de ferro’ para lhes conferir legitimidade. Também havia mestres que deixavam suas oficinas e passavam a trabalhar para terceiros em vários regimes de assalariamento e subcontratação, particularmente comuns no ramo da construção. Por fim, havia os trabalhadores não treinados em nenhum ofício, chamados de *labourers*, dos quais os *artificers* (mestres ou companheiros) procuravam se distinguir. Tudo isso respondia a conjunturas de um mercado

49 Cf. OEXLE, *Die mittelalterliche Zunft als Forschungsproblem*, 1982.

50 ROSSER, *Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town*, 1997, p. 14.

instável, com concorrência estrangeira, flutuações na moeda, migrações de mão de obra, epidemias, colheitas boas ou ruins e assim por diante. Em muitos casos, os estatutos das organizações de ofício parecem ter sido não retratos de práticas reais, mas tentativas de instituir um controle inexistente de fato. Quanto à liberdade de escolha, havia regiões na Europa em que a herança da oficina por um filho era antes exceção do que regra. Em Bruges, uma cidade que More conhecia bem, registros entre 1375 e 1500 mostram que apenas um quinto dos novos mestres inscritos no *métier* dos toneleiros era de filhos de toneleiros.⁵¹ É claro que essa mobilidade também era condicionada pela situação de mercado e não, simplesmente, pelos talentos individuais. O ponto a notar é que, na *Utopia*, More incorpora a relativa liberdade de escolha e, ao mesmo tempo, elimina a instabilidade (os economistas chamam de dinamismo) que de fato caracteriza os ofícios urbanos nas cidades maiores da Europa.

Quem faz o trabalho sujo

Além da agricultura e dos ofícios, é preciso mencionar uma terceira categoria de atividades, decisiva em todas as sociedades utópicas e reais: aquele trabalho material que, além de exigir muito esforço muscular, degrada as pessoas que o fazem pelo fato de envolver tarefas ditas indignas e substâncias famigeradas (excrementos, lixo e outras impurezas). Na república de Utopia, isso vale em particular para o ato de matar animais. Os utopianos repudiam a caça como entretenimento, considerando-a “indigna de homens livres” e prejudicial à sua índole.⁵² E até a matança por necessidade alimentar carrega essa pecha, à diferença da agricultura, da carpintaria e de outras atividades que Platão desprezaria. Por isso, a matança se realiza em abatedouros fora dos muros das cidades, onde o sangue e os atos de violência não contaminam corpos e almas dos cidadãos. Quem a faz são escravizados, também encarregados das demais tarefas dos açougueiros, assim como de “todo serviço pesado e sujo” nos centros comunitários e nas fazendas (cada cooperativa rural dispõe de pelo menos dois deles).⁵³ Por

51 SOSSON, La structure sociale de la corporation médiévale: l'exemple des tonneliers de Bruges de 1350 à 1500, 1966.

52 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 83.

53 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 65; *Utopia*, [1518] 1895, p. 161.

outro lado, há em Utopia algumas pessoas muito religiosas, que não fazem nenhuma atividade intelectual e trabalham apenas nas tarefas duras, rudes e sórdidas, que ninguém mais quer fazer porque causam sofrimento e nojo.⁵⁴ Esse grupo, ao contrário dos escravizados, é muito respeitado pela absoluta humildade com que impõe a si mesmo tais flagelos. Entre outras coisas, eles consistem em reparos de estradas e pontes, limpeza de canais, escavações e extração de madeira, pedra e brita, isto é, ações que na primeira fase de Utopia foram cotidianas para a maioria dos habitantes.

Mencionei na introdução que a escravidão funciona em Utopia como uma espécie de meritocracia às avessas. São escravizados principalmente cidadãos que cometem crimes e que, na Inglaterra, seriam executados. No livro I, Hitlodeu faz uma longa exposição contra essa forma de punição e a favor da escravidão como alternativa, com diferentes graus de reclusão e a possibilidade de libertação depois de algum tempo. Além dos criminosos, os utopianos escravizam alguns de seus prisioneiros de guerra, assim como pessoas condenadas à morte em outros países — compram-nos de seus algozes para lhes poupar a vida — e refugiados estrangeiros que preferem se submeter à escravidão em Utopia a viver na miséria de seu lugar de origem. É bom lembrar que o texto de More antecede o período de escravização dos povos africanos para a colonização das Américas. More não faz uma distinção étnica para fundamentar a escravidão. Uma interpretação é que ele se apoiaria na noção agostiniana da servidão como fruto do pecado e forma de expiação; tanto que existe a libertação por bom comportamento.⁵⁵ Outros interpretam a escravidão em Utopia de forma mais utilitarista: com ela, More teria resolvido de uma só vez o problema da punição dos infratores e o problema dos trabalhos que considera incompatíveis com uma vida feliz, mas esquecendo-se do fato de que a escravidão corrompe os senhores, mais do que o trabalho sujo corrompe os escravizados.⁵⁶ Prefiro a primeira dessas alternativas, pois entendo que, para resolver o problema da punição, bastaria o exílio, que também é prática comum em Utopia. E para solucionar a questão, digamos, operacional do trabalho sujo, bastaria aquele grupo de religiosos que o assume voluntariamente. A escravidão não me parece indispensável

54 MORE, [Open] *Utopia* [1518] 2012, p. 174.

55 Cf. LUPTON, Introduction, *Utopia*, 1895.

56 Cf. MUMFORD, *História das utopias*, [1922] 2007.

à concepção de More nesse aspecto. Do ponto de vista da organização do trabalho, é mais relevante acentuar que há um princípio de igualdade das ocupações, mas que esse princípio esbarra no limite de certas tarefas que ninguém quer fazer, a não ser como forma de (auto)punição. Ver-se-á que as soluções das utopias para essa questão são das mais imaginativas. Fourier, por exemplo, propõe que as crianças façam esses trabalhos, porque gostam de brincar com lama e sujeira.

Organização do tempo

Uma última característica imprescindível à compreensão do trabalho em Utopia e de como podem ter sido os canteiros de casas e edifícios públicos é a maneira de os utopianos lidarem com o tempo. De novo, o relato de Hitlodeu só nos informa sobre os costumes depois que a ordem social utópica está consolidada. Nesse contexto, o tempo parece excessivamente administrado. “Dividindo o dia e a noite em vinte e quatro horas iguais, eles designam apenas seis horas ao trabalho; três delas antes do meio-dia, depois das quais vão almoçar; após almoçarem e descansarem por duas horas, eles trabalham mais três; depois disso vão jantar. Por volta das oito (contando um no relógio na primeira hora depois do meio-dia) vão se deitar. Dedicam oito horas ao sono”.⁵⁷ Em outro trecho da narrativa, descobrimos que as primeiras horas da manhã são destinadas a leituras e palestras, enquanto uma hora após o jantar é de recreação. Cada indivíduo pode preencher o tempo livre como quiser, desde que não seja preguiçoso e não se entregue aos vícios. A leitura é a atividade preferida nesses momentos. Além dos filarcas, que têm a incumbência de vigiar que ninguém fique à toa, as trombetas que anunciam as refeições comunitárias garantem que todos se mantenham num mesmo ritmo. Quanto a folgas e feriados, eles são escassos em Utopia. Não há fins de semana, apenas fins de mês. O primeiro e o último dia do ciclo lunar são reservados a comemorações laicas e religiosas, somando, portanto, vinte e seis dias sem trabalho ao ano. A eles se acrescentam dois feriados na virada do ciclo solar.

57 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 142. Cohen (*Technology and the early modern self*, 2009, p. 28) nota que esse trecho não apenas atesta a existência de relógios em Utopia, como também regula o seu funcionamento. Nas cidades europeias do início do século XVI, a contagem variava; em Basel, por exemplo, o meio-dia era contado como hora 1, não hora zero.

O arranjo de More concede mais horas de lazer, descanso e estudo aos utopianos do que Henrique VII havia concedido aos ingleses num estatuto de 1495 que definiu o tempo de trabalho de todo *artificer* ou *labourer*: das cinco horas da manhã às sete ou oito horas da noite, com dois intervalos curtos para as refeições (nos meses de inverno, isso se reduzia um pouco).⁵⁸ O assunto estava em pauta, porque o estatuto havia sido reeditado dois anos antes de More escrever a *Utopia*, sem que houvesse alterações nesse tempo de trabalho; aliás, ele se manteve até o século XVIII.⁵⁹ Mas, mesmo que More seja aparentemente mais generoso, causa estranhamento sua insistência na disciplina fiscalizada pelos filarcas e marcada pelas trombetas, que afinal são símbolos militares, além de angelicais e apocalípticos. Se não há economia monetária nem empregados e empregadores, esse rigor parece não ter nenhum sentido. Tempo não seria dinheiro nem se poderia tratá-lo como tal, isto é, ganhar, gastar ou poupar tempo. Mais coerente seria uma orientação pelo tempo da natureza e pelo tempo que as tarefas de sua apropriação e transformação para a vida humana demandam, tal como ocorre em muitas sociedades tradicionais. Pode-se interpretar a organização do tempo em Utopia como sinal do humanismo de More em contraposição aos costumes ingleses da época, que estariam retratados no estatuto de Henrique VII.⁶⁰ Mas penso que esse estatuto, de uma maneira semelhante à formalização das regras das organizações de ofício, em vez da consolidação jurídica de práticas correntes, traduz uma tentativa de modificar tais práticas, obrigando as pessoas a trabalharem mais do que costumavam fazer. Marx enfatiza que a formação da economia do capital dependeu da aliança com o poder político para forçar o aumento do tempo de trabalho quando os trabalhadores ainda não dependiam apenas de salários para sobreviver.⁶¹ Thompson mostra como a incorporação dessa disciplina do tempo foi uma longa história de imposições, lutas e resistências, que no século XVI estava apenas começando.⁶² Se More tivesse vivido no capitalismo industrial, diríamos que sua disciplina toma a grande fábrica moderna por modelo. Ele pode até ser generoso no que diz respeito à quantidade de horas

58 Cf. nota de Lupton em: MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 142.

59 THOMPSON, *Time, work-discipline and industrial capitalism*, 1967, p. 61.

60 Nota de Lupton em: MORE, *Utopia*, [1518] 1895, p. 142.

61 MARX, *O capital*, [1867] 2017, pp. 305–374, cap. 8, A jornada de trabalho.

62 THOMPSON, *Time, work-discipline and industrial capitalism*, 1967.

de trabalho, mas parece um industrial taylorista no que diz respeito ao cumprimento desse tempo dedicado exclusivamente aos ofícios, com sua pontualidade e, mais do que isso, sua aplicação racional.

Vida contemplativa

Confesso que demorei a encontrar algum sentido nessa racionalização do trabalho em Utopia, que alguns veem como libertadora e hedonista, e outros entendem como terrivelmente opressora, totalitária e espartana.⁶³ Por que racionalizar o trabalho se não há valor a acumular e se o tempo economizado não é livre, mas disciplinado? Uma chave de leitura coerente para essa questão é que Utopia representaria um ideal de vida contemplativa.⁶⁴ Como nos mosteiros, a boa vida, a melhor vida, contraria qualquer enaltecimento da atividade, a começar pela atividade produtiva enaltecida pelo “espírito do capitalismo”, para usar a expressão de Max Weber.⁶⁵ A disciplina do tempo e do trabalho com que esse “espírito” opera se parece à primeira vista com a disciplina de Utopia, mas em Utopia a produtividade não se tornou um fim em si mesma, nem a industriiosidade, profissão de fé. As pessoas trabalham com diligência, porque esse é seu dever para com a coletividade, e porque isso permite que todos trabalhem por menos tempo. A diligência não tem por objetivo o crescimento econômico, nem individual, nem coletivo. Weber chama de “tradicionalismo” essa postura que subordina o trabalho à reprodução da vida, notando que, historicamente, ela constituiu o maior obstáculo à expansão do capitalismo e que só sucumbiu a seu “espírito” a partir do século XVIII.

A ilha de Utopia também não tem por ideal a vida ativa como *poiesis* ou criação de obras, no sentido que Hannah Arendt confere à atividade do artífice (*homo faber*) em contraposição ao labor restrito às necessidades da sobrevivência.⁶⁶ A música é conhecida em Utopia, há alguma decoração nos templos e há trajes rituais que são feitos com habilidade, mas não parecem existir pinturas, esculturas ou objetos utilitários que os utopianos produzam com engajamento pessoal e

63 Lupton (MORE, *Utopia*, 1895, Introduction) exemplifica a primeira concepção; Chambers (*Thomas More*, 1935) e Guy (*Sir Thomas More and the heretics*, 1980), a segunda.

64 DUHAMEL, *Medievalism of More's Utopia*, 1955.

65 WEBER, *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*, [1920] 2007.

66 ARENDT, *A condição humana*, [1958] 2007; cf. SENNETT, *O artífice*, [2008] 2009.

valorizem como expressões humanas coletivas ou individuais. E quanto à vida política, a que Hannah Arendt atribui a ação propriamente dita, todos os cidadãos livres participam de assembleias, votações e eleições, e também podem levantar causas sem a mediação de advogados (cuja inexistência em Utopia More faz questão de frisar), mas tudo isso parece ocorrer de forma institucionalizada e ritualizada, como um meio para a manutenção da sociedade, e não como um fim em si mesmo. Apenas quando se trata de aprendizado e conhecimento, a maioria dos utopianos demonstra interesse e prazer. A vida em Utopia se assemelha à rotina austera da ordem dos cartuxos que More conheceu nos anos da London Charterhouse, antes de o priorado ser desmantelado pela Reforma Inglesa de Henrique VIII em 1537.

As roupas simples dos utopianos, feitas de lã crua, lembram o hábito dos velhos cartuxos. As regras observadas pelos utopianos em viagens, seu sistema para fundar novas comunidades, suas congregações para discutir e votar assuntos de relevância comum — tudo reflete os costumes dos mosteiros. A leitura e as conversações controladas durante as refeições também são ecos de práticas monásticas. A atmosfera das igrejas utopianas e seu uso restrito de ornamentos em sua liturgia e sua arquitetura se assemelham muito às práticas dos cartuxos. A cuidadosa dosagem dos diversos ofícios, assim como a ‘obediência’ monástica entre os membros da comunidade, a realização de trabalho manual por todos os membros da sociedade e a prática de ordenar cada hora do dia derivam diretamente da Regra de São Bento. A *Utopia* de More é um diagrama imaginário da vida contemplativa que todos os homens racionais deveriam preferir à vida ativa, que ano a ano a estava substituindo como ideal.⁶⁷

Ainda que não se queira adotar essa interpretação sem ressalvas, é inegável que ela torna a organização do trabalho em Utopia mais plausível do que qualquer raciocínio pautado pela produtividade como fim último ou pelo consumo hedonista como forma de satisfação e realização pessoal. Ao trabalho em Utopia não cabe o lugar central que a ele se atribui nas sociedades modernas. Trabalho é um dever que se tenta minimizar e dividir. Racionalizar o trabalho não significa produzir mais, mas escolher melhor o que vale a pena fazer e como se alcança, para todos, o maior bem-estar com o menor tempo de trabalho.

67 DUHAMEL, *Medievalism of More's Utopia*, 1955, pp. 119–120.

Um longo trecho do relato de Hitlodeu explica como os utopianos vivem tão bem, sem escassez, trabalhando apenas seis horas por dia. Suas técnicas não são inovadoras, mas o fato de dividirem as tarefas igualmente e eliminarem trabalho considerado supérfluo, resultou numa população à qual sobra tempo para a instrução e alguns prazeres. Em primeiro lugar, extinguiram ociosidade e vadiagem. Não sustentam clero ou nobreza, e não há ocupações para servir essas classes, entre-tê-las ou produzir artigos de luxo e símbolos de distinção. Também não há pobres desocupados ou camponeses sem terra. Além disso, os utopianos não usam artifícios de embelezamento do corpo, modas no vestuário ou outros objetos da vaidade: seu guarda-roupa se resume a um traje de lã crua, que substituem a cada dois anos, um traje de couro para o trabalho, que dura sete anos, e um traje branco para ir ao templo (junto com a vaidade e a produção de lã, More elimina da Utopia a criação de carneiros, que de fato motivou o cercamento de terras comuns na Grã-Bretanha). Finalmente, os utopianos otimizam as tarefas. Eles plantam florestas próximas às cidades ou a rios navegáveis para facilitar o transporte da madeira, por exemplo. Hitlodeu explica essa otimização a partir dos ofícios da construção, numa passagem que contém indicações importantes sobre os canteiros na fase consolidada da república. Cito-a na íntegra.

Em outros países, a construção e o reparo de casas exige o trabalho de muita gente, porque um herdeiro relapso deixa cair em ruínas o que seu pai construiu, de modo que seu sucessor é obrigado a construir de novo aquilo que se poderia ter conservado sem grandes despesas. Acontece muitas vezes de a mesma casa que uma pessoa construiu com enormes gastos ser desprezada por outra, que pensa ter um ânimo mais fino e delicado, e que a deixa cair apenas para construir outra em outro lugar, com não menos despesas. Mas, entre os utopianos, onde todas as coisas seguem uma ordem pelo bem comum, raramente se escolhe um novo pedaço de terra para construir. Eles não apenas são muito rápidos em reparar suas casas, como procuram prevenir quaisquer danos, de modo que as construções se conservam por muito tempo com muito pouco trabalho; tanto que os artífices desse gênero às vezes não têm nada o que fazer, exceto pelo preparo de madeira e pedras, que fazem para que os materiais estejam prontos e se possa levantar uma construção muito rapidamente quando surge alguma ocasião para isso.⁶⁸

68 MORE, *Utopia*, [1518] 1895, pp. 150–151; *Utopia*, [1518] 2004, pp. 60–61; [Open] *Utopia*,

Isso mostra que em Utopia não se deve acrescentar mais nada ao mundo dos objetos humanos. Não apenas as obras de construção tendem a zero, mas também obras no sentido mais geral de produtos do *homo faber*. Na fase consolidada de Utopia, todo trabalho material, inclusive o dos artífices tradicionalmente produtores de objetos duráveis, passa a funcionar na lógica do *animal laborans*.⁶⁹ Ele deve restituir o que a ação da natureza subtrai dos corpos, objetos e cidades e, inversamente, subtrair deles o que a natureza lhes adiciona ao longo do tempo. Mas ele não deve ir além disso. É claro que a restituição pode significar uma nova construção porque a antiga ruiu por completo. Mas esses casos excepcionais não mudam a situação geral de obsolescência das artes da fabricação que caracteriza a sociedade utópica depois de pronta e estabilizada.

Assim, o segredo de Utopia está no que os economistas chamam de estagnação. Uma vez alcançado “o melhor estado de uma república”, faz-se de tudo para que ela fique como está, sem crescimento ou decréscimo material. A política demográfica mostra isso bem. Crianças e adultos são redistribuídos entre os domicílios de uma cidade para que tenham mais ou menos o mesmo número de moradores. Uma vez por ano, os magistrados se reúnem para garantir semelhante equilíbrio em escala nacional, transferindo pessoas das cidades mais populosas para as menos populosas. Se a população total da ilha ultrapassar o limite previsto, os utopianos fundam colônias em países estrangeiros; se ocorrer o inverso, os colonos retornam prontamente.⁷⁰ Como a república de Utopia não cresce, ela não tem ambições de conquistas territoriais análogas às do Império Romano ou às das nações europeias no período de expansão do capitalismo mercantil (dizem que as colônias de Utopia se estabelecem em terras sem uso, de modo que não expulsam ninguém). Ao mesmo tempo, Utopia é uma nação moderna e pragmática nas relações internacionais, porque o excedente nacional de produção agrícola é usado para formar reservas de ouro que resguardam a ilha das contingências da natureza e do mundo humano estrangeiro.⁷¹

[1518] 2012, pp. 99–100.

69 Cf. ARENDT, *A condição humana*, [1958] 2007, pp. 90 et seq.

70 Hitlodeu não o quantifica dessa maneira, mas considerando o mínimo de dez e o máximo de dezesseis adultos nos seis mil domicílios das cinquenta e quatro cidades, teríamos como limite superior uma população de 5.184.000 adultos e como limite inferior uma população de 3.240.000 adultos.

71 O prefácio de João Almino à edição brasileira que uso aqui (MORE, *Utopia*, [1518]

Sua inserção na ordem econômica e política mundial se dá na medida necessária para neutralizar qualquer efeito que possa invadir sua ordem interna e para expurgar qualquer elemento perturbador autóctone.

Canteiros da segunda fase

Contudo, a segunda fase de Utopia, em que foi preparado o cenário para toda essa estabilidade, não pode ter sido igualmente estável. Enquanto casas e edifícios públicos estavam apenas parcialmente concluídos, o fervor da produção deve ter tomado conta dos utopianos. Explico. Supondo que o costume da mobilidade residencial decenal tenha se estabelecido cedo na história de Utopia, há de se admitir que era delicada a situação no momento dos sorteios. As chances de uma família ser contemplada com uma casa “não sórdida” aumentaram a cada década, mas, até o ponto em que todos os pequenos barracões de pau-a-pique da primeira fase foram substituídos, continuou existindo a possibilidade de retorno para um deles. Por isso, não me parece especulação infundada pensar que todos os cidadãos se empenharam muito em concluir essa tarefa e eliminar a desigualdade de condições de moradia (basta pensar como nossas políticas habitacionais mudariam se todas as moradias fossem redistribuídas por sorteio e qualquer pessoa corresse o risco de se mudar para qualquer uma das moradias existentes numa cidade). Equipes de mestres, companheiros e aprendizes dos ofícios da construção devem ter se multiplicado em toda parte, e a grande maioria dos outros cidadãos provavelmente tentou ajudá-las, executando as tarefas mais simples, organizando transporte de materiais e procurando suprir as obras de tudo o que fosse necessário. Não creio que as seis horas diárias de trabalho que se instituíram mais tarde fossem determinantes nesse momento. Pelo contrário, pode ter se estabelecido de fato aquele espírito de cooperação e certa alegria no trabalho que era apenas propagandeado enquanto Utopos estava no comando. Talvez o limite entre tempo de trabalho e outros tempos tenha se tornado imperceptível. Imagino que, quando as cidades ficaram prontas e toda essa atividade coletiva se encerrou, alguns utopianos sentiram alívio, mas muitos outros sentiram tristeza.

Também há de se considerar que o trabalho nesses canteiros da segunda fase foi bem mais satisfatório do que nos canteiros da primeira

2004) intitula-se “A Utopia é um império” e explica essa política internacional.

fase, porque os procedimentos puderam seguir experiências acumuladas ali, com a mão na massa. Utopos não existia mais, nem deixou sucessores, de modo que a disciplina militar dos primeiros tempos certamente não prevaleceu com a mesma rigidez. Tampouco havia uma tecnociência concebida para determinar o trabalho a partir de fora, pois o ideal do conhecimento das verdades da razão e do universo, tal como cultivado em Utopia, não leva a um conhecimento instrumental aplicável à produção. Prova disso é a tradição de aprendizado dos ofícios na prática, junto aos mestres, bem como a tradição da substituição alternada dos trabalhadores rurais para o compartilhamento das experiências. Finalmente, o fato de as casas serem sempre trocadas implica que não foram construídas para famílias específicas na perspectiva de apropriação privada e conservação de tradições familiares (coisas que poderiam se estabelecer mesmo não havendo propriedade privada). Assim, não houve longas negociações entre oficiais da construção e futuros moradores. As variações nas casas decorreram das diversas habilidades e formas de trabalhar de cada equipe de construtores, guiadas pela premissa comum da maior durabilidade possível, pelo menos da estrutura básica. Houve valorização do trabalho bem feito, habilidoso, adequado às características de seus materiais, e não às conveniências de uma administração ou ao gosto vacilante de proprietários particulares.

Mesmo assim não foram canteiros em que cada trabalhador estivesse livre para exercitar sua criatividade ou experimentar suas habilidades até as últimas consequências. Primeiro porque não se podia experimentar demais, para não comprometer a durabilidade das construções. Segundo porque a pressão coletiva em relação a certa padronização das casas também tolheu expressões individuais dos artesãos. Os utopianos que Hitlodeu vem a conhecer rejeitam variações estilísticas de qualquer espécie, não apenas para a representação de status e poder. A coisa mais fora de moda em Utopia é a própria moda. Todos os artigos necessários a uma vida materialmente confortável existem em abundância, mas a nenhum deles se atribuem significados além de sua utilidade material. Pedras e metais preciosos, que em outros lugares são usados como signos de distinção, sinalizam escravidão ou infantilidade para os utopianos: as correntes dos escravizados são feitas de ouro e as pedras preciosas são usadas pelas crianças para brincar. Hitlodeu conta que, certa vez, embaixadores estrangeiros teriam chegado a Utopia muito paramentados para impressionar, mas que os

utopianos pensaram se tratar de escravos ou loucos. Imagino que essa censura coletiva dos ornamentos tenha se instituído no período de construção das casas e dos edifícios públicos, quando a coletividade tentava terminar as obras e os trabalhadores mais sonhadores ficavam ‘inventando moda’. Provavelmente, esses foram transferidos para os canteiros dos templos e passaram a se encarregar de seus ornamentos, que é a única instância da arquitetura de Utopia em que houve produção de coisas inúteis.

Faço então um balanço. Em Utopia a felicidade de todos depende do alívio do trabalho material que se obtém pela sua redução a um mínimo considerado razoável, pela sua otimização a partir de conhecimentos derivados dos próprios ofícios e pela sua divisão quase igualitária, exceto das tarefas consideradas sujas, das quais escravizados e algumas pessoas muito religiosas se encarregam. Nesse estado de coisas, quase não existem mais canteiros. Os poucos oficiais da construção que restam fazem serviços de manutenção. Mas tal estado foi precedido por duas constelações bem diferentes: uma de canteiros brutos, cuja superação foi uma libertação; e outra de canteiros mais autônomos e respeitados, embora não inteiramente livres. O encerramento desses últimos foi ambíguo, porque, ainda que eles não tenham sido o ambiente ideal para uma interação aberta entre matéria e imaginação, despertaram em algumas pessoas o gosto por essa atividade. Para tais pessoas, deve ter sido difícil passar a se dedicar apenas ao trabalho rotineiro de subsistência e aos prazeres do intelecto, ambos disciplinados pelo relógio, além de separados entre si. Talvez os ‘inventadores de moda’ tenham migrado de Utopia. Ou talvez descendam deles os que, no tempo de Hitlodeu, se recusavam a participar de leituras e palestras.

Excursão a Sforzinda

Quero insistir na contraposição entre um canteiro estruturado por regras abstratas que tomam forma no sítio e um canteiro organizado por um desenho que define o resultado de antemão. Esse último é motivado pela necessidade de controle econômico e político, não apenas do espaço depois de concluído, mas do próprio processo de produção. Nada mostra isso tão claramente quanto o fato de o primeiro projeto de uma cidade ideal ser, ao mesmo tempo, a primeira descrição de um canteiro ideal do ponto de vista do controle da produção. Refiro-me a Sforzinda, a cidade concebida e desenhada por Antonio Pietro Averlino,

o Filarete, por volta de 1460. Hoje, o *Libro architetonico* ou *Trattato di architettura* de Filarete é celebrado, sobretudo, pelas mais de duzentas ilustrações que acompanham o texto.⁷² Quase não se menciona que Filarete também analisa, discute e planeja ali um empreendimento construtivo em grande escala, que seria a perfeita manufatura serial no sentido que Marx deu a esse termo e que Sérgio Ferro mobilizou para a teoria crítica da arquitetura no capitalismo. Note-se que o texto de Filarete precede a *Utopia* de More em meio século, mas que ele pertence a um lugar geográfico em que o uso do desenho e a figura do arquiteto estavam numa constelação bem diferente da habitual na Inglaterra e que, na minha interpretação, difere dos canteiros da ilha de Utopia, mesmo na sua primeira fase, pela sofisticação que imprime à subordinação do trabalho material.

Veja-se essa constelação. Filarete elaborou o *Libro* enquanto servia ao duque Francesco Sforza. Esse havia tomado o poder em Milão em 1450, depois de um curto período de governo dos cidadãos (*Aurea Repubblica Ambrosiana*) e uma guerra civil. Assim que assumiu o poder, Sforza implementou um programa de novas construções. Era ponto pacífico entre as elites italianas que empreendimentos construtivos aqueciam a economia e que, como dirá o próprio Filarete, “nenhum país nunca empobreceu ou pereceu por causa de construções”.⁷³ Àquela altura, a experiência da construção de muralhas e catedrais, bem como os empreendimentos construtivos da Arte della Lana em Florença já haviam dado provas da acumulação propiciada pelos grandes canteiros: não apenas o dinheiro investido fica na cidade, como os trabalhadores de fora trazem recursos e consumo ao mercado local.⁷⁴ Ao mesmo tempo, o programa de Sforza afrontou os republicanos, porque investia sistematicamente em símbolos de poder e populismo; sua primeira obra foi a reconstrução do Castello di Porta Giovia, uma

72 O manuscrito mais completo que sobreviveu, o chamado *Codex Magliabecchianus*, é uma cópia provavelmente feita na década de 1480 por alguém não muito familiarizado com os ofícios da construção (cf. CARPO, *Architecture in the age of printing*, 2001, p. 134). Utilizo aqui a edição bilingue em dois volumes, dos quais o segundo é um fac-símile do *Codex Magliabecchianus (Filarete's treatise on architecture, [ca. 1460] 1965)*. Todas as citações literais nos parágrafos seguintes provêm da Folha 23 r. desse fac-símile, com tradução minha do italiano para o português, cotejada com a tradução de John Spencer para o inglês.

73 Apud GÜNTHER, *Society in Filarete's Libro architetonico*, 2009, p. 67.

74 Cf. FERRO, Sobre ‘O canteiro e o desenho’ [2003], *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, p. 333.

fortificação dentro da cidade que, para os cidadãos de Milão, representava um instrumento de tirania e por isso havia sido destruído em 1447.⁷⁵ (Maquiavel teve fontes de inspiração para recomendar ao novo príncipe a reforma urbana radical.)

Filarete, formado em Florença por Lorenzo Ghiberti, chega a Milão em 1451 para implementar tal programa, usando a construção *all'antica* dos florentinos em vez da construção *moderna* dos mestres milaneses. (Para evitar confusão: um século depois, Vasari cunhará a expressão *dei goti* ou *gotico* para aquilo que Filarete ainda chama de *moderno*.) A obra mais importante de Filarete em Milão, a Ca' Granda, sede do Ospedale Maggiore, é famosa pela bricolagem de estilos, que na realidade expressa uma queda de braço pelo poder no canteiro. Filarete não era um homem de letras, não lia latim e não estava à vontade em nenhum gênero literário. O seu *Libro* é um híbrido de manual de arquitetura, diário, romance, fantasia e diálogo filosófico, que Vasari chamou de ridículo e outros entenderam como utopia de direito próprio.⁷⁶ Mas certamente Filarete também não era um mestre de obras. A posição social em que ele se coloca nesse texto e que ele ajuda a legitimar e consolidar é a do arquiteto aliado a um patrono e ao seu círculo, que vê o canteiro como instância a ser administrada de cima para baixo.

O *Libro* narra, nessa perspectiva, o planejamento e a construção da cidade de Sforzinda. A escala é ambiciosa, imensa na verdade, mas o empreendimento é formulado a partir de condições sociais muito semelhantes às de Milão em meados do século XV. E se à primeira vista Sforzinda parece uma cidade imaginária, ela também é “um panegírico de Milão”, uma Milão corrigida no desenho urbano e provida de gloriosos edifícios públicos.⁷⁷ O arquiteto e o príncipe do *Libro* são apresentados como a mãe e o pai do projeto de Sforzinda. O arquiteto instrui o príncipe no uso do desenho, o convence a seguir o exemplo dos antigos e explica as diretrizes da boa arquitetura. Eles discutem tudo, sem que nenhuma instância externa interfira nas decisões. Assim

75 BOUCHERON, Von Alberti zu Macchiavelli: die architektonischen Formen politischer Persuasion im Italien des Quattrocento, 2008.

76 VASARI, *Vidas dos artistas*, [1550] 2011.

77 GÜNTHER, *Society in Filareto's Libro architettonico*, 2009. Isso vale pelo menos até o Livro XIV. A partir dele, a narrativa assume um caráter mais utópico e mais distante das condições reais: as escavações para o novo porto revelam um baú com um livro que descreve uma cidade da Antiguidade (Plusiapolis); o conteúdo desse misterioso livro então se embaralha com a história da construção de Sforzinda.

definem a planta básica — um octógono com avenidas radiais — e começam os preparativos para a obra da muralha de Sforzinda, a primeira parte do empreendimento. O arquiteto presta contas da quantificação de materiais, mão de obra, custos e prazos, partindo sempre da geometria e das medidas do *disegno*: a muralha terá cerca de trinta e cinco mil metros de extensão, quatro metros de largura e quatorze metros de altura; ela consumirá trezentos milhões de tijolos, além de pedras, areia, cal, madeira, ferramentas; será executada por doze mil mestres e oitenta e quatro mil serventes; cada mestre assentará dois mil e quinhentos tijolos por dia; a alvenaria de tijolos estará concluída em dez dias; a alvenaria de pedra de torres e portões, em outros dez. Então o arquiteto relata como encontrou locais de extração de pedra, cal, areia, minério de ferro, argila e o que se deve observar para obter materiais de boa qualidade. Também as negociações e encomendas que ele fez seis meses antes do início da obra são comentadas: corte das pedras; preparo da cal; modelagem e queima de tijolos em medidas padronizadas; corte e secagem de madeira; fabricação de centenas de milhares de ferramentas; construção de barcos e carros para o transporte de tudo isso.

O *Libro* prossegue com o diálogo no qual príncipe e arquiteto definem a organização do canteiro com astuta racionalidade econômica. O príncipe começa por uma exigência que Fredrick Taylor poderia ter feito: “é necessário que mestres e serventes [...] trabalhem todos a um só tempo, assim como quando se dança”. O arquiteto explica que a música que fará todos dançarem em sintonia será a perspectiva do pagamento. Mas o príncipe quer saber como poderá se certificar de que cada um estará cumprindo o seu dever. O arquiteto diz que postará os mestres a uma distância de três *braccia* um do outro e que, a cada dez mestres, haverá um supervisor (*sopradetti*). Além dos mil e duzentos supervisores, contratará seis mil trabalhadores para executarem os encontros das alvenarias de um e outro mestre, supostamente para evitar conflitos. O príncipe considera boas essas medidas, mas manifesta outra preocupação: “Crês tu que, sendo tantos mestres e serventes, terão respeito por esses supervisores? Isto é, que lhes obedecerão? Porque nem se fossem dez milhares, não dez centenas, os respeitariam”. O arquiteto sugere que o príncipe esteja presente no canteiro pelo menos nos primeiros dias para impor “temor e reverência”. Mas o príncipe recusa: “Vejas o tamanho dessa multidão. Não terão temor e reverência por ninguém; não respeitaram nem senhores

nem senhoras”. O arquiteto pensa numa solução mais segura: “Fazei reunir homens de armas e fazei-os se postarem como diante de vossos inimigos. E também decretai pena de forca para quem ultrapassar o limite; e aquele que desobedecer será banido sem remissão nem misericórdia”. O príncipe se dá por satisfeito, e passam ao ponto seguinte: a alimentação dos mais de cem mil trabalhadores. A conclusão é que cada um deles deverá trazer a própria comida. O príncipe quer saber como regular os horários das refeições. O arquiteto, dando um pequeno sinal de empatia com os trabalhadores, tenta escapar da pergunta e diz que isso se resolverá espontaneamente. Mas o príncipe insiste: “Quero ouvir antes o que tu ordenarás a esse respeito, porque, sendo tantos, é fácil que se perca tempo”. O arquiteto então define que serão quatro horas de trabalho pela manhã, uma hora para a refeição e cinco horas de trabalho à tarde, interrompidas por uma pausa de meia hora que o respectivo supervisor poderá definir. Uma trombeta sempre marcará o início do trabalho. Além disso, faltas serão descontadas conforme o tempo perdido, e serão descontadas duplamente se não houver uma boa justificativa. Resolvido isso, passam à discussão dos salários diários (*salare*): doze *soldi* para um mestre; seis para um preenchedor; cinco para um servente.⁷⁸ O príncipe observa que haverá confusão para distribuir o dinheiro, mas faz questão de que os pagamentos sejam diários. O arquiteto sugere que cada supervisor remunerará os dez mestres sob sua responsabilidade, entregando-lhes um cartucho (*cartocetto*) com o seu nome e a contabilidade do dia anterior; cada mestre então remunerará seus sete serventes (Filarete não contabiliza o salário dos supervisores, tampouco o dos muitos ajudantes de tesouraria que seriam necessários para preparar doze mil cartuchos de pagamento todos os dias). Calculam o gasto diário que o príncipe terá com a obra. Curiosamente, logo depois de tomar conhecimento desse valor, o príncipe pondera que terão dificuldade de recrutar tantos mestres e que “os serventes serão uma força mais hábil do que tu imaginas”. Mas o arquiteto não reage a isso e apenas responde que, se necessário, trarão mestres de longe. Ele está confiante de que muitos virão por conta própria quando souberem da grandiosidade do empreendimento.

78 Há registros de que a corte de Francesco Sforza pagava, em 1460, seis *soldi* pelo quilo de queijo, quatorze pelo quilo de cera, três pelo quilo de carne de porco; quarenta e oito pelo quilo de canela; trinta pelo quilo de açúcar. Um casal de pavões lhe custou dezesseis *soldi* (LUBKIN, *A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*, 1994, p. 288).

Deixo a narrativa por aqui, embora houvesse inúmeros detalhes a explorar no texto de Filarete. É claro que, na sequência dos acontecimentos, nenhum dos receios se concretiza. Todos os trabalhadores de Sforzinda se comportam de modo exemplar, são rápidos, obedientes e incansáveis, e admiram o arquiteto tanto quanto admiram o príncipe. Sabemos que a situação de Filarete nos canteiros de Milão não foi tão confortável. Seus desentendimentos com a *maestranza* eram lendários.⁷⁹ Filarete os dizia incompetentes, sem *scientia*, enquanto eles diziam que os seus projetos eram sem sentido. Mas isso apenas reforça a interpretação de que o canteiro de Sforzinda não é uma fantasia, uma ironia ou uma reflexão crítica, e sim um *best-case scenario*, para usar de novo a linguagem dos economistas. Nele se realiza a subordinação que Filarete gostaria de obter de fato.

Essa submissão difere da subordinação num campo de trabalho forçado, como imagino que terá sido o corte do istmo de Utopia. O canteiro de Sforzinda é uma encenação visual de poder pelo menos tão impressionante quanto a de Utopos, mas o seu poder se encena com sofisticação, não pela violência direta da labuta degradante. Embora, por precaução, o arquiteto solicite a presença do exército (um indício da resistência real à organização heterônoma do trabalho), o pressuposto do seu canteiro coreografado é a adesão racional dos trabalhadores. Eles dançarão conforme a música porque terão decidido trocar sua força de trabalho por um salário. Não sabemos se essa decisão terá sido mesmo livre ou se terá resultado apenas da falta de alternativa num contexto econômico-político mais amplo, mas de um modo ou de outro os trabalhadores assalariados se comprometerão a engajar seus conhecimentos e habilidades numa obra em que não têm nenhum poder de decisão e cujos meios de produção não lhes pertencem (em Sforzinda nem mesmo as ferramentas são deles). Tais conhecimentos e habilidades são imprescindíveis porque, antes do cálculo estrutural, a experiência é a única garantia de estabilidade da construção.⁸⁰ O arquiteto precisa confiar nos trabalhadores que emprega, porque não saberia fazer melhor. As proporções do seu desenho *all'antica* dependem inteiramente das proporções góticas às quais se sobrepõem. Ele pode se inspirar na aparência de obras antigas, mas de fato não tem a menor ideia da técnica usada

79 Cf. LAZZARONI & MUÑOZ, *Filarete, scultore e architetto del secolo xv*, 1908, pp. 158–176.

80 Cf. SAALMAN, *Early Renaissance architectural theory and practice in Antonio Filarete's Trattato di architettura*, 1959, pp. 89–107.

por gregos ou romanos. A disputa acerca da numerologia das ordens clássicas, que depois ocupou a teoria da arquitetura por três séculos, se torna compreensível a partir desse fato simples: ela é sempre a tentativa de encenar uma lógica construtiva inexistente para dissimular a lógica construtiva que mantém as coisas de pé.⁸¹ Essa última concerne a medidas e proporções gerais, como a relação entre diâmetro e altura de um pilar, mas concerne igualmente às minúcias da união de elementos discretos, isto é, de pedras e tijolos assentados parte a parte e não fundidos como os elementos de uma estrutura de concreto armado. Sem os segredos do aparelho da alvenaria, tais elementos discretos não funcionam como um conjunto estrutural. Dado que o arquiteto de Sforzinda não dispõe de uma *scientia* que substitua esse saber-fazer, os mestres e serventes realizam tecnicamente a mesma coisa que realizariam sem o comando externo, o que significa também que poderiam executar tudo sozinhos. Isso, porém, não satisfaria os interesses do arquiteto e do príncipe, porque precisam dominar o processo para não perderem tempo e dinheiro. Assim se faz a orquestração a partir da visão geral que o desenho propicia. É com ele que Filarete divide as equipes, ordena suas posições nos trechos da muralha, prevê os “preenchedores” e as folgas para os carpinteiros avançarem com os andaimes, determina a distância que os supervisores conseguirão cobrir e assim por diante.

Além de incluir um apêndice dedicado à arte do desenho, o *Libro architetonico* se refere ao *disegno* inúmeras vezes: desenho linear, em papel ou prancha de madeira, como concepção, em proporção ou quadrícula, em rascunho ou a limpo, em planta, perspectiva e modelo. Carpo situa Filarete a meio caminho entre a primazia medieval da comunicação verbal e a primazia posterior da comunicação visual, com o argumento de que ele mobiliza as imagens e a integridade visual, mas ainda recusa a padronização dos elementos do próprio desenho. De fato, o arquiteto de Sforzinda não usaria um catálogo de modelos como aquele de Serlio. Ele tem todo o tempo do mundo para dialogar com o seu príncipe e elaborar cada novo projeto como obra única. O seu trabalho parece livre e, como tal, está em contraste absoluto com o trabalho padronizado do canteiro. Ocorre que Filarete expõe esse contraste com uma crueza que é difícil de ignorar e mais difícil ainda de sublimar. Talvez por isso a parte concernente ao canteiro venha sendo discretamente esquecida nas discussões sobre o seu tratado, enquanto

81 Cf. FERRO, *Arquitetura e trabalho livre*, 2006.

há excelentes pesquisas que partem de Filarete para elucidar a prática de desenho entre os arquitetos italianos do Quattrocento.⁸²

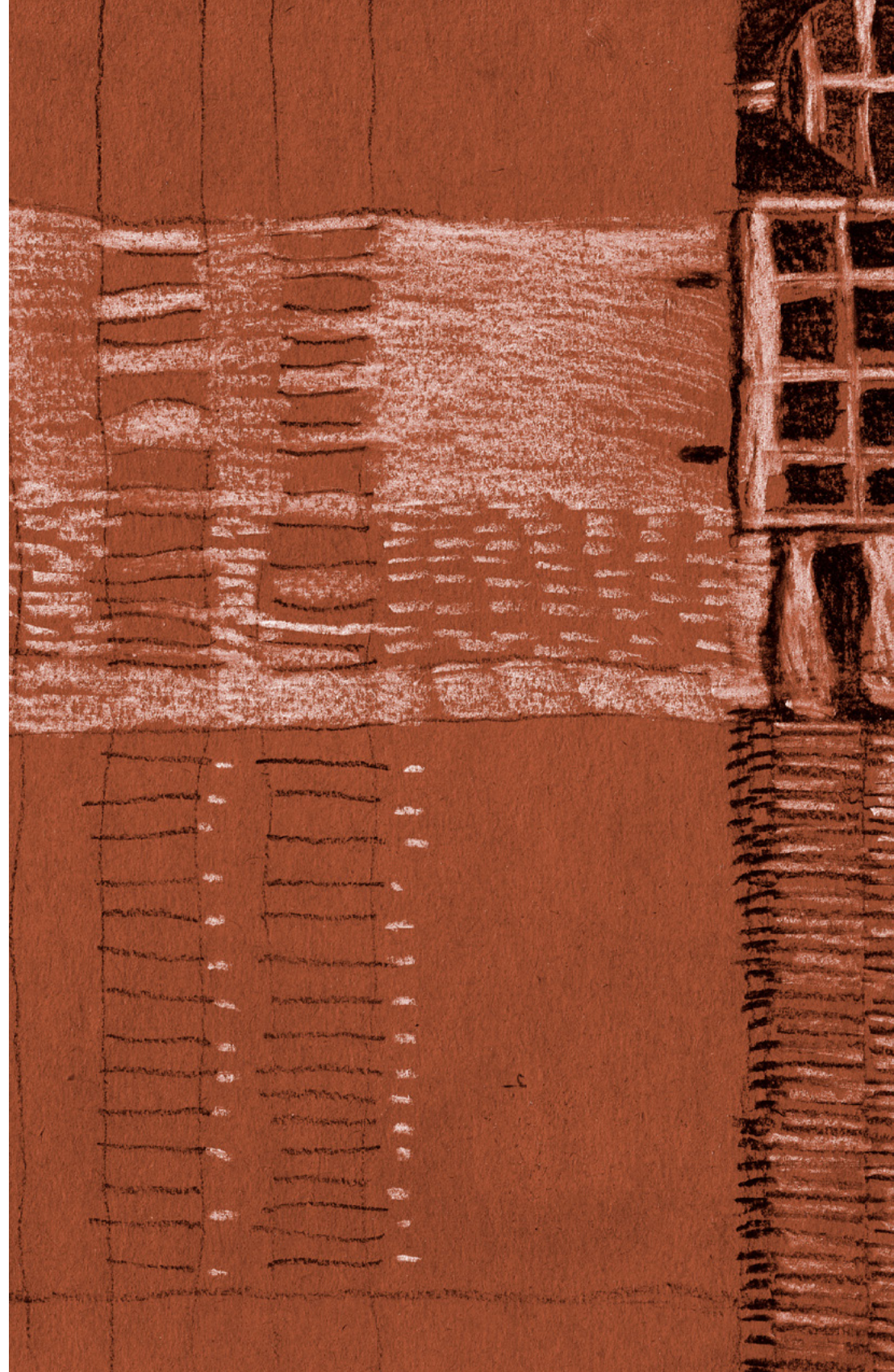
A exigência de otimizar o tempo que a própria confecção de desenhos consome — otimização essa, alcançada mediante a padronização e a repetição dos elementos de projeto — põe os arquitetos numa posição social bem pior do que aquela imaginada por Filarete. O campo arquitetônico sempre cuidou de recusar tal posição, embora não escape dela na prática. Mostram isso de maneira exemplar as observações de teóricos da Arquitetura e do Urbanismo sobre o suposto plano urbano idêntico das cinquenta e quatro cidades de Utopia (que já vimos ser um mito). Colin Rowe se diz horrorizado com a “eliminação calculada da variedade” e com o “ambiente algo monótono” que a repetição do plano de Utopos produziria.⁸³ Nathaniel Coleman, contrapondo-se a Rowe, argumenta que a conjunção de um padrão com as condições específicas de cada sítio ofereceria “tensão generativa” suficiente para tornar as cidades diferentes entre si. Para o primeiro, o padrão deve ser condenado pela monotonia; para o segundo, deve ser louvado por “tornar o espaço social das cidades inteligível para os seus ocupantes” e “demonstrar uma concepção compartilhada entre eles e os fundadores das cidades”.⁸⁴ Explicitamente, esses autores, que são representativos de muitos outros, discutem o efeito que o produto espacial teria sobre os seus usuários; mas, implicitamente, estão discutindo a condição em que os planejadores ou arquitetos trabalhariam. Em relação à *Utopia de More*, o tema em debate é a suposta padronização das cidades. Ora, além dos desenhistas que elaboram planos e mapas, ninguém veria cinquenta e quatro cidades simultaneamente nem perceberia monotonia ou inteligibilidade *em escala regional*. Rowe diz que a padronização tornaria o ambiente dos usuários monótono, quando na verdade o incomoda o fato de que ela tornaria o trabalho dos planejadores repetitivo ou simplesmente inútil. Coleman contrapõe que o padrão criaria identidade para os usuários, quando na verdade afirma que os planejadores ainda teriam bastante o que fazer (“tensão generativa” não é outra coisa). O que fica excluído do debate, oscilante entre o

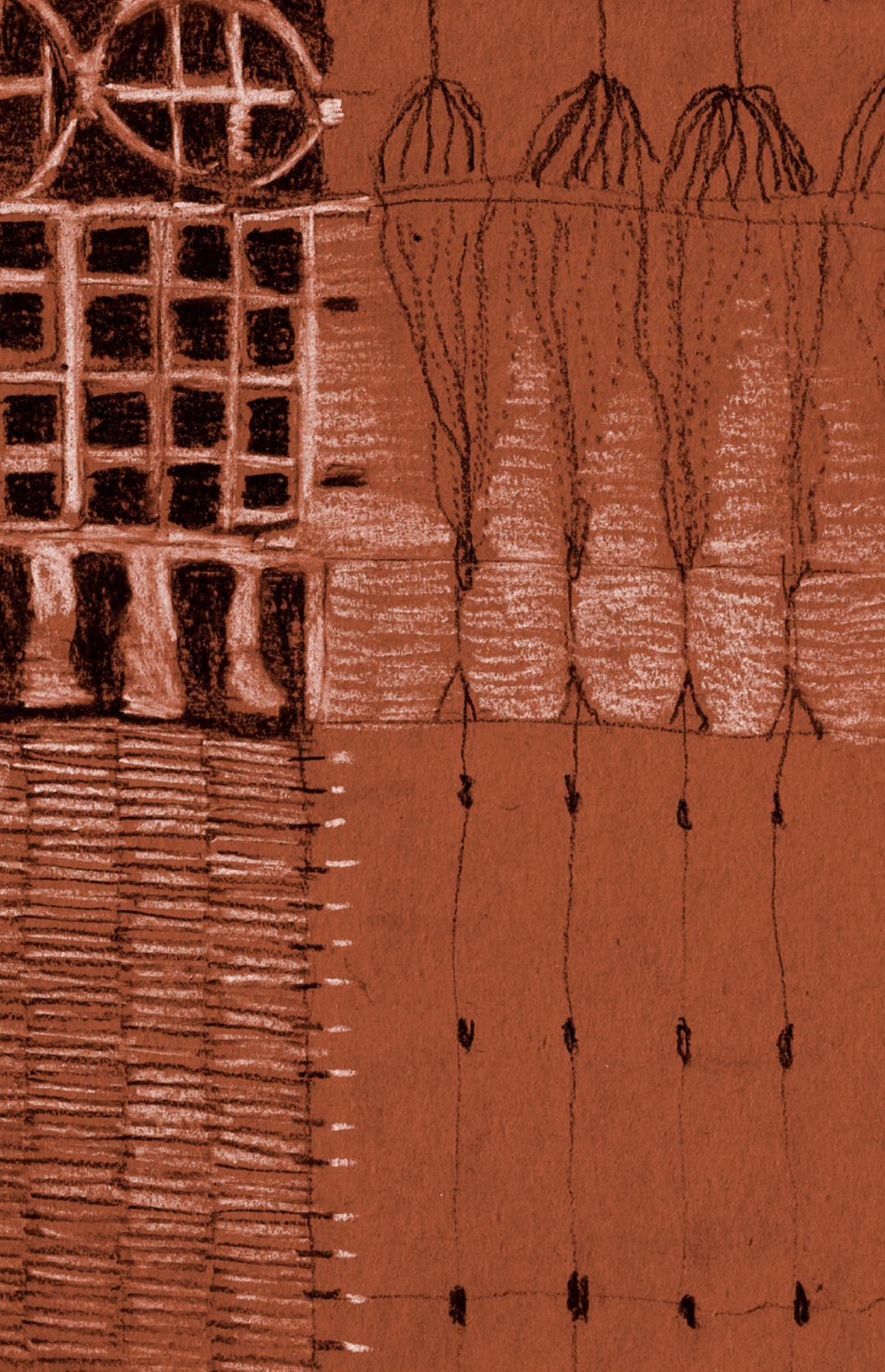
82 Cf. SAALMAN, *Early Renaissance architectural theory and practice in Antonio Filarete's Trattato di architettura*, 1959; HUBERT, *In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance*, 2003; BALDASSO, *Filarete's 'Disegno'*, 2009.

83 ROWE, *The architecture of Utopia*, [1959] 1976, p. 206.

84 COLEMAN, *Utopias and architecture*, 2007, pp. 32–33.

efeito de um produto acabado e as liberdades criativas do planejador que o concebe, é o processo da produção social material. Nem Rowe nem Coleman se perguntam o que a produção das cinquenta e quatro cidades significa na micropolítica dos canteiros e que função o plano ou projeto terá nesse contexto. O debate sobre a forma visível e seus atributos comunicativos se presta como nenhum outro à defesa do trabalho intelectual, artístico ou político do projetista, e ao eclipse do trabalho material e de suas contradições.





Em Nova Atlantis

Filosofia natural

A utopia de Francis Bacon (1561–1626), *Nova Atlantis*, encena uma sociedade que conhece os meios técnicos mais avançados que se possa imaginar: de microscópio a telescópio e raio laser, de telefone a submarino e avião, de pedras sintéticas a plantas e animais geneticamente modificados. A tendência é que seja lida hoje como uma ficção científica. Mas quando Bacon descreve tudo isso, por volta de 1623, o processo mais tarde denominado ‘revolução científica’ está apenas a meio caminho. Nicolau Copérnico propusera o modelo heliocêntrico oito décadas antes (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543), William Gilbert explicara o magnetismo da Terra e o funcionamento da bússola (*De magnete*, 1600), e Johannes Kepler demonstrara as órbitas elípticas dos planetas a partir de medições e cálculos (*Astronomia nova*, 1609). Por outro lado, Galileu estava em plena controvérsia com a igreja católica e outras seis décadas se passariam até Isaac Newton formular a lei da gravitação universal (*Philosophiæ naturalis principia mathematica*, 1687). O próprio Bacon não era adepto nem do heliocentrismo, nem do método matemático. E, o mais importante, Galileu ou Newton não se autointitularam cientistas, mas *filósofos naturais*.

Essa diferença é mais do que nominal. *Filosofia natural*, assim como *história natural*, significava o estudo da natureza criada por Deus. Embora não se confundisse com a teologia, nunca se pretendeu secularizada ou moralmente neutra. Já o termo latino *scientia* era usado no tempo de Bacon como sinônimo de conhecimento, designando tanto o conhecimento em geral como algum corpo particular de conhecimentos. Muito próximo dessa última acepção estava o termo *arte*, talvez melhor circunscrito como um corpo particular de habilidades.¹ E *tecnologia*, reunião dos gregos *téchne* (técnica, arte, ofício) e *logos* (palavra, discurso, doutrina), nada mais significava do que as artes

¹ WILLIAMS, *Keywords: a vocabulary of culture and society*, [1976] 1985, pp. 41-42.

da palavra. Apenas o século XIX criou a concepção secularizada de Ciência — *Science* em inglês e em francês —, reunindo disciplinas tidas por universais, autônomas, neutras, para as quais, como diz a famosa réplica de Laplace a Napoleão, Deus é uma hipótese desnecessária.² Junto com essa concepção, a sociedade burguesa do século XIX criou também o mito de fundação da ‘sua’ Ciência, isto é, a leitura da filosofia natural do século XVII como revolução científica, finalmente consolidada na historiografia da Ciência de meados do século XX.³ Por isso utilizarei aqui o termo *filosofia natural* — e não Ciência — para me referir ao elemento mais importante da sociedade utópica de *Nova Atlantis*, e traduzirei *scientia* por conhecimento. Ver-se-á que isso não é apenas um preciosismo.

Se, apesar de fazer filosofia natural, Bacon costuma ser considerado um precursor, pai ou patriarca da Ciência moderna, é pelo seu empenho em sistematizar, legitimar e instituir, com os devidos patrocínios da monarquia, certa maneira de investigar a natureza.⁴ Dito muito resumidamente, essa maneira reúne teoria e experimento (a observação da natureza dirigida e controlada por um método). À diferença das abordagens de cunho aristotélico e escolástico, que buscam ‘apenas’ uma teoria para compreender o sentido da natureza, Bacon almeja explicar causas e produzir efeitos, na perspectiva de restituir aos homens o domínio sobre a criação que se perdeu desde aquele infeliz episódio no Paraíso. A filosofia natural reformada significa um análogo e um complemento do cristianismo reformado.⁵ Ela seria a reconciliação do homem com a natureza depois da queda, e não uma expressão de sua ambição desmedida ou sua *hybris*. As últimas linhas do *Novum organum*, o texto em que Bacon expõe seu método da filosofia natural, explicitam essa função redentora. Deus tornou a sobrevivência dependente do trabalho, mas não tornou a criação indecifrável ao conhecimento e arredia às nossas habilidades. Com *artes et scientias*, isto é, com habilidades e conhecimentos, podemos nos reaproximar de um estado

2 CUNNINGHAM & WILLIAMS, De-centering the ‘big picture’, 1993, pp. 407–432.

3 Por exemplo: BUTTERFIELD, *As origens da ciência moderna*, [1947] 1992; HALL, *A revolução na ciência: 1500–1750*, [1954] 1988.

4 “É o pai da filosofia experimental” (VOLTAIRE, *Cartas filosóficas*, [1733] 2007, Décima segunda carta: sobre o Chanceler Bacon). “O verdadeiro patriarca do materialismo inglês e de toda a ciência experimental moderna é Bacon” (MARX & ENGELS, *A sagrada família*, [1845] 2011, p. 147).

5 MATTHEWS, *Theology and science in the thought of Francis Bacon*, 2008.

paradisiaco: “Pelo pecado o homem perdeu a inocência e o domínio das criaturas. Ambas as perdas podem ser reparadas, mesmo que em parte, ainda nesta vida; a primeira com a religião e com a fé, a segunda com artes e ciências [*artes et scientias*]. Pois a maldição divina não tornou a criatura irreparavelmente rebelde; mas, em virtude daquele diploma: *Comerás do pão com o suor de tua fronte*, por meio de diversos trabalhos (certamente não pelas disputas ou pelas ociosas cerimônias mágicas), chega, enfim, ao homem, de alguma parte, o pão que é destinado aos usos da vida humana”.⁶

A biografia de Bacon permite especular sobre o seu engajamento nessa maneira de fazer filosofia natural. Bacharel em Direito, ele foi membro do parlamento inglês durante quatro décadas, começando na Câmara dos Comuns em 1581, aos vinte anos de idade, e terminando num escândalo de corrupção em 1621, quando perdeu todos os cargos e foi exilado de Londres. Ao longo desse percurso tornou-se conselheiro da rainha Elizabeth I, cavaleiro de James I, membro da Câmara dos Lordes, Barão de Verulam, Lord Chancellor (o mesmo cargo de Thomas More) e Visconde de St. Alban. Ao mesmo tempo, a filosofia sempre o ocupou com maior ou menor intensidade, dependendo da situação política.⁷ Há quem interprete essas duas ocupações como se fossem vidas paralelas, não diretamente relacionadas entre si.⁸ Mas também é plausível que o intuito de reformar a filosofia natural tenha sido determinado “pela sua perspectiva política e pela sua ambição leal de criar um aparato burocrático com o qual seu mestre [o rei] poderia governar melhor e expandir seu reino”.⁹ De fato, os textos mais relevantes de Bacon pertencem ao reinado de James I, que em 1603 inicia a dinastia Stuart e uma nova opulência na corte inglesa. Bacon consegue postos de maior prestígio e remuneração e, de modo geral, o ambiente se torna favorável a grandes projetos. Ele então escreve *Of the proficience and advancement of learning, divine and human* (1605), que é um panorama da nova filosofia e das lacunas que deverá preencher. Mais tarde ele publica a versão preliminar ou o esqueleto do que planeja como *Instauratio magna scientiarum* (1620), a grande instauração do conhecimento com suas disciplinas e métodos, da qual o *Novum organum* faz parte.

6 BACON, *Nova Atlântida*, [1623] 1984, p. 231.

7 KLEIN, *Francis Bacon*, 2012.

8 ZAGORIN, *Francis Bacon*, 1998, Introduction: Bacon’s two lives.

9 MARTIN, *Francis Bacon, the state, and the Reform of Natural Philosophy*, 2007, p. 172.

A utopia *Nova Atlantis*, escrita três anos depois, pertence ao último período da vida de Bacon, quando está politicamente anulado e exilado, sem perspectiva concreta de instituir o avanço da filosofia natural como um programa de governo. A publicação póstuma do pequeno manuscrito e o subtítulo “*a work unfinished*” (uma obra inacabada) se devem ao secretário e capelão de Bacon, William Rawley. Ele acrescenta a utopia como um apêndice a *Sylva sylvarum: or a natural history* (1627), que por sua vez constitui uma imensa ordenação de observações e possíveis experimentos para se chegar à explicação de toda a natureza. *Nova Atlantis* pode ser lido como a representação de um estado de coisas em que esse conhecimento teria sido alcançado.¹⁰ À primeira vista o texto parece inacabado e até descuidado, mas na realidade nenhum de seus elementos é ingênuo. Com uma prosa seca e um tom de relato semelhante às narrativas de viagem, ele visa a convencer os leitores — o leitor ideal seria o próprio rei — de que o investimento na filosofia natural vale a pena e que ele se assemelha à abertura de um novo mundo.¹¹ Bacon já havia usado essa analogia outras vezes. Em *The advancement of learning* ele se dirige ao rei James I como patrono da descoberta de “conhecimentos frutíferos” para além dos autores consagrados, “postados como colunas de Hércules” nos limites da filosofia antiga.¹² Colunas de Hércules são chamados os promontórios da África e da Europa que formam o estreito de Gibraltar, ou seja, a porta para o oceano Atlântico e as Américas. O frontispício de *Instauratio magna* também é uma alegoria dessas colunas, com duas embarcações já para além delas. No frontispício de *Sylva sylvarum*, a primeira publicação que inclui *Nova Atlantis*, a mesma imagem aparece novamente, apenas em lugar das embarcações há um globo que representa o *mundus intellectualis*. Ele é iluminado pelo sol, no qual se lê o nome de Deus em hebraico.

Como a utopia de More e outras escritas desde então, o texto de *Nova Atlantis* sugere uma totalidade social autossuficiente e o respectivo espaço geográfico: uma ilha esquecida pelo resto do mundo. Mas Bacon deixa muitos aspectos a esclarecer, tais como o sistema político, a organização da produção material, a geografia, a infraestrutura,

10 A primeira versão, em inglês, foi publicada em 1627 em Londres pelo impressor John Haviland. A segunda, em latim, também editada por William Rawley, teve duas publicações quase simultâneas em Londres em 1638. Utilizo aqui a edição inglesa de 1906 e a tradução brasileira de José Aluysio Reis de Andrade, publicada em 1984.

11 SALZMAN, Narrative contexts for Bacon's New Atlantis, 2002.

12 BACON, *The advancement of learning*, [1605] 1906, p. 68.



Frontispícios de *Instauratio magna* (1620) e *Sylva sylvarum* (1627), com a representação da ultrapassagem das colunas de Hércules que delimitavam o mundo antigo.

as cidades. Em vez disso, ele se concentra na história, na religião, na moralidade e, sobretudo, no conhecimento da natureza que definiria essa sociedade imaginária. O fato de Bacon ter redigido o texto primeiro em inglês e depois em latim faz suspeitar que ele não tinha a intenção de fechar suas lacunas.¹³ O caráter fragmentário seria parte da estratégia de plantar uma visão otimista do progresso do conhecimento humano. Cada leitor poderia imaginar o restante — as consequências políticas e sociais — a seu próprio gosto e critério, como de fato ocorreu. *Nova Atlantis* se tornou a obra mais popular de Bacon, foi reeditada muitas vezes e serviu para inspirar a fundação de institutos e sociedades de promoção do conhecimento da natureza. A mais famosa se formalizou em 1660 como Royal Society of London for Improving Natural Knowledge.¹⁴

13 Cf. LICHT, Zu Entstehung und Überlieferung der Nova Atlantis des Francis Bacon, 2006; HUTTON, Persuasions to science: Baconian rhetoric and the New Atlantis, 2002.

14 SYFRET, *The origins of the Royal Society*, 1948, p. 75.

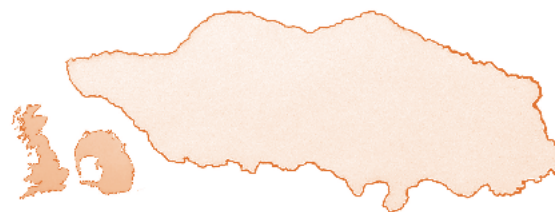
Chegada a Nova Atlantis

Sem introduções, prefácios ou preliminares, a narrativa de *Nova Atlantis* começa em alto mar, no início do século XVII. As viagens à América já não são novidade. O navio comandado pelo narrador está a meio caminho entre o Peru e o Japão, na porção sul do Pacífico. Quando os ventos mudam de repente, os viajantes saem do curso, depois ficam sem suprimentos. Já à beira da morte suplicam a Deus que “descubra” (*discover*) terras para salvá-los. No dia seguinte surgem nuvens espessas no horizonte e, passado mais um dia, avistam uma terra coberta de flores-tas. “E depois de uma hora e meia de navegação, entramos em um bom ancoradouro, que era o porto de uma aprazível cidade. Não era grande, com efeito, mas bem construída e oferecia uma agradável vista do mar”.¹⁵

Quando os viajantes se aproximam do porto, os nativos fazem sinal para não desembarcarem. Uma delegação alcança o navio num pequeno barco e um oficial lhes entrega um pergaminho “timbrado com um emblema representando as asas de um querubim, não abertas, mas encurvadas, e junto delas uma cruz”.¹⁶ A mensagem, escrita em hebraico, grego antigo, “bom latim escolástico” e espanhol, promete toda assistência de que precisarem, desde que fiquem a bordo. Intrigados com a interdição, mas felizes por terem encontrado terra e um povo aparentemente cristão, os visitantes pedem ajuda para os seus doentes (como usam o espanhol, Bacon sugere que estão a serviço da União Ibérica, a maior concorrente da Inglaterra na época). Quando oferecem presentes ao criado que fica aguardando sua resposta, esse recusa. Depois de mais alguns dias e conversações amistosas, que envolvem também um oficial de alta patente e as recomendações de um “conservador da saúde”, o desembarque finalmente é concedido. Os cinquenta homens da tripulação são acomodados na confortável “Casa de Estrangeiros”, onde devem ficar em reclusão enquanto o Estado decide por quanto tempo poderão permanecer. Passados três dias, o “governador” da dita Casa, um sacerdote afável, lhes comunica que o prazo será de seis semanas, durante as quais poderão circular na cidade e nos seus arredores imediatos. O governador se dispõe a responder suas perguntas, exceto por alguns aspectos que diz ser obrigado a manter em segredo. Ele próprio não demonstra curiosidade em relação aos visitantes e lhes assegura que já tem conhecimento vasto sobre todas as partes do mundo.

15 BACON, Nova Atlântida, [1623] 1984, p. 237.

16 Ibidem, p. 238.



Ilhas de Grã-Bretanha,
Utopia e Nova Atlantis
(ca. 4.000.000km²)

Bacon apresenta os habitantes da ilha desde o início como um povo culto e letrado, conhecedor de línguas europeias antigas e modernas, cristão, piedoso, solidário, generoso, prudente, honesto e nunca ganancioso. Essas características reaparecem em muitas outras passagens. Pagamentos ou gorjetas que os viajantes oferecem nunca são aceitos, ao passo que eles próprios recebem tudo de que precisam e até mais do que isso. Bacon também indica desde o início que se trata de uma sociedade fortemente organizada e hierarquizada. Já nos primeiros dias, os visitantes se deparam com pelo menos três estratos: criados e serviçais; um porta-voz e um tabelião; um alto oficial da marinha e um governador-sacerdote. As diferenças de status aparecem no comportamento e em roupas e adereços, tais como um barco adornado em ouro. Todas essas coisas seriam motivos de riso para os habitantes da ilha de Utopia, mas nessa nova Atlântida são usadas como marcas de distinção pelas autoridades e, em ocasiões especiais, até pela população comum.

O artifício de colocar os viajantes em quarentena na chegada permite a Bacon limitar a descrição de paisagens, cidades e vida cotidiana a poucos elementos e, em vez disso, explicar pela voz do governador da Casa de Estrangeiros os princípios em que a sociedade da ilha se funda. Assim, o espaço é caracterizado apenas pelo curto trajeto entre o porto e essa Casa: “três belas ruas”, nas quais pessoas “colocadas em fila, mas com aparência muito cortês” saúdam os visitantes. A Casa de Estrangeiros “é um agradável e espaçoso edifício, construído de tijolo, de uma cor mais azulada que os nossos tijolos, e com amplas janelas, algumas de vidro, outras de uma espécie de tecido impermeabilizado”. Ali os visitantes são recebidos numa “confortável saleta no pavimento superior”. Feitos os arranjos, estão à sua disposição quartos “elegantes, alegres e bem mobiliados” e, para os doentes, uma ala especial com celas individuais “muito limpas”, dispostas ao longo de um bem iluminado corredor e “separadas com madeira de cedro”.¹⁷ Algo do cotidiano local

17 Ibidem, pp. 237–241.

transparece no fato de bebidas, pães, carnes, frutas e medicamentos oferecidos aos visitantes serem todos excepcionalmente bons. Depois de poucos dias estão revigorados e se sentem como se tivessem chegado a uma “terra de anjos” ou, enfim, ao Paraíso.

O nome *Nova Atlantis* ou *New Atlantis* não aparece no texto, apenas no título. Os habitantes chamam a ilha de *Bensalém*, o que em hebraico significa filho ou herdeiro da paz, e ecoa o nome de Jerusalém. Sobre a geografia da ilha e sua configuração, ficamos sabendo somente que ela está no Pacífico, que suas terras são férteis e que, na parte avistada pelos marinheiros, é plana, de vegetação densa, talvez tropical. O governador da Casa de Estrangeiros menciona, *en passant*, que ela teria “cinco mil e seiscentas milhas de circunferência” (suponho que se trata da medida do percurso de um navio pela costa) e que muito do transporte entre suas cidades (não sabemos quantas) se faz pelo mar, porque a ilha dispõe de uma frota de porte.¹⁸ Tal perímetro, mesmo que se referisse a uma forma alongada e recortada, implicaria uma área talvez vinte vezes maior do que a ilha de Utopia descrita por Rafael Hitlodeu ou metade da Austrália. A cidade em que os visitantes aportam é murada, embora não se veja o porquê desse dispositivo, já que a ilha não corre riscos de ataques externos e teria outras técnicas para se defender. De qualquer modo, seja porque o texto ficou inacabado ou porque Bacon não estivesse particularmente interessado no assunto, o espaço não é a característica que marca a diferença entre a sociedade inglesa por volta de 1620 e a sociedade utópica. Bacon não parece incomodado com a condição urbana de Londres, por exemplo. Se estivesse, atribuiria às cidades da ilha alguma qualidade nova, da mesma maneira que faz em relação a tantos outros detalhes. A saúde, por exemplo, é um assunto de que Bacon se ocupou cada vez mais à medida que envelhecia e que aparece obsessivamente em *Nova Atlantis*.

Da história da ilha

A segunda pergunta que os visitantes fazem ao governador da Casa de Estrangeiros — volto à primeira pergunta em seguida — se refere à história da ilha e ao fato de ela ser desconhecida de todas as outras nações, mas conhecê-las tão bem. O governador explica que Bensalém foi povoada três mil anos antes, quando as navegações teriam sido mais

18 Ibidem, p. 251.

intensas do que em qualquer outro período. Fenícios, tírios, cartagineses, árabes, chineses, indianos e outros povos, inclusive da Grande Atlantis (a América), usavam a ilha como entreposto em suas viagens pelo Pacífico. Vários deles estabeleceram colônias, fazendo confluir idiomas e conhecimentos das civilizações mais desenvolvidas da Antiguidade. Mas houve guerras e calamidades que enfraqueceram esses povos nos seus territórios de origem. A Grande Atlantis empreendeu expedições de conquista à Europa e à ilha de Bensalém e, por castigo divino, sofreu então um segundo dilúvio que dizimou a população e fez suas civilizações voltarem a um estado primitivo. Bensalém foi o único lugar em que o conhecimento humano continuou se desenvolvendo sem percalços e em que os escritos dos Antigos nunca se perderam.

Bensalém deve sua sorte a um rei de nome Solamona, contemporâneo de Utopos. Cerca de mil anos depois do início do povoamento, trezentos anos antes de Cristo e mil e novecentos anos antes da narrativa, Solamona considerou que a ilha poderia ser autossuficiente e se manter longe das disputas que dividiam os povos em outras partes do mundo. Ele então interditou as viagens dos bensalenses ao estrangeiro e determinou que os tripulantes de navios que por acaso se perdessem por ali fossem tão bem recebidos que não quisessem retornar. Assim o mundo aos poucos esqueceu a ilha, e ela se confundiu com um mito, tal como a Atlântida que Platão menciona no *Timeu* e descreve no *Crítias*. Também foi ideia do rei Solamona a instituição mais importante de Bensalém, denominada *Casa de Salomão* e dedicada a estudar “a obra e as criaturas de Deus”, ou seja, dedicada à filosofia da natureza.¹⁹ A Casa de Salomão está para o estudo das coisas naturais como o lendário templo de Salomão está para o estudo das coisas divinas. Solamona definiu que essa instituição enviaria missões ao estrangeiro — única exceção do interdito de viagens —, para que recolhessem ciências, artes e invenções de outros povos. O estudioso incumbido de uma missão permanece por doze anos no destino, sempre incógnito e bem provido de recursos para adquirir livros, instrumentos e instrução. Com essas excursões de espionagem, Bensalém conseguiu manter-se atualizada, somando aos próprios conhecimentos os de todo o mundo, sem que ninguém soubesse de sua existência. É como se Bensalém tivesse empreendido uma colonização às avessas, tanto pelo sentido geográfico (do novo ao velho mundo), quanto pela finalidade: “mantemos um comércio

19 Ibidem, p. 259.

não para obter ouro, prata ou joias, nem sedas, especiarias ou qualquer outra mercadoria, mas tão somente a primeira criação de Deus, que foi a luz: para obter luz do desenvolvimento de todas as partes do mundo”.²⁰

Religião revelada

Que os bensalenses sejam em sua maioria cristãos fica logo evidente pelas suas atitudes e pelas palavras e símbolos que usam. Mas como não se esperaria isso numa terra tão isolada, a primeira pergunta dos visitantes ao governador diz respeito ao cristianismo. O governador explica que a fé cristã lhes foi revelada “cerca de vinte anos depois da ascensão de nosso Salvador”. Uma coluna de luz sobre o mar trouxe uma carta do apóstolo Bartolomeu e uma Bíblia, já na versão completa que outros povos veriam apenas mais tarde. Uma característica especial dessas mensagens favoreceu a consolidação dos muitos grupos étnicos da ilha numa única nação: “havendo a este tempo, nesta terra, hebreus, persas e indianos ao lado dos nativos, todos leram o livro e a carta, como se tivessem sido escritos em sua própria língua”. A confirmação de que se tratava de um verdadeiro milagre foi dada aos bensalenses por um dos membros da Casa de Salomão que presenciou o acontecimento e era hábil em discernir “entre os milagres divinos, as obras da natureza, as obras de arte, e imposturas e ilusões de todas as sortes”.²¹ Em outras palavras, o conhecimento das leis da natureza assegurou a correta interpretação do evento como uma ultrapassagem dessas leis. Depois disso, o cristianismo foi aceito em Bensalém de imediato e sem disputas, passando a constituir uma religião de Estado. Enquanto Utopia é uma república laica, Bensalém é uma monarquia cristã.

Bacon também faz muito mais referências explícitas à religião do que More. Ela está presente do início ao fim da narrativa, em inúmeras citações bíblicas, símbolos, alusões, nomes. A leitura mais consolidada a esse respeito é que, com certo cinismo, Bacon estaria encenando o convívio da fé com a nova ciência, que na realidade se põe a serviço de um Estado totalitário e colonialista.²² De fato há algo de estranho na história da revelação em Bensalém, posterior à unidade política e à

20 Ibidem, p. 253.

21 Ibidem, pp. 244–246.

22 Cf. WHITE, *Peace among the willows*, 1968; WEINBERGER, *Science, faith, and politics: Francis Bacon and the utopian roots of the modern age*, 1985; WHITNEY, *Merchants of light: science as colonization in the New Atlantis*, 1990.

instituição da filosofia natural. Milagres costumavam ser autoevidentes e não depender da certificação pela filosofia, que de resto apenas seria possível se houvesse um conhecimento de *todas* as leis naturais, caso contrário, nunca se poderia excluir a hipótese de se tratar apenas de uma obra da natureza cuja causalidade ainda ignoramos. Pode-se imaginar, seguindo essa lógica, que o milagre teria sido uma espécie de manipulação da Casa de Salomão para manter os povos da ilha unidos e submissos.²³ O comportamento exemplar dos bensalenses, que não se entregam ao ócio e aos vícios apesar do relativo conforto material, mostraria que a promessa do paraíso celeste pode ser substituída pela promessa de um paraíso terrestre sem que isso desestruture as hierarquias sociais.²⁴ Entretanto, considero essa interpretação, pautada nos valores da ciência secular moderna, pouco condizente com o propósito da filosofia natural do século XVII. Parece mais plausível ver na conjunção de fé e conhecimento em Bensalém a alegoria de um cristianismo reformado, no sentido daquela reparação do pecado original que mencionei antes.²⁵

Patriarcado e tolerância

Quanto aos costumes de Bensalém, eles são tema da segunda parte da narrativa, depois da chegada e das explicações na Casa de Estrangeiros, e antes do detalhamento da Casa de Salomão. Liberados da quarentena, dois marinheiros participam de uma das comemorações mais importantes dos bensalenses, a chamada Festa da Família. A ela tem direito o patriarca que consegue reunir trinta descendentes vivos com mais de três anos de idade. Ele recebe honra, glória e prêmios do Estado, num ritual sofisticado que dura vários dias, enquanto “a mãe da qual descende toda a linhagem” apenas assiste à cerimônia, sem que ninguém a veja. O patriarcado em Bensalém é absoluto, embora os casamentos sejam feitos como “uma autêntica união nupcial entre o homem e a mulher” e não, como os europeus, em busca de “uma aliança vantajosa, um dote ou reputação, e apenas um vago desejo de procriar”. Ademais, os valores morais bensalenses não diferem tanto dos europeus. Diferente é o rigor na sua observância. Parece

23 WEINBERGER, *Science, faith, and politics*, 2002.

24 MITTELSTRASS, *Neuzeit und Aufklärung*, 1970, p. 369.

25 MCKNIGHT, *Francis Bacon's god*, 2005.

não haver conflitos e transgressões em Bensalém. Todos são castos e incorruptíveis, não há “bordéis, nem casas dissolutas, nem cortesãs”, não há adultério, nem poligamia, nem “amor entre homens”.²⁶

Quem explica as regras do matrimônio e os costumes de castidade ao comandante-narrador (e ao leitor) não é um bensalense ‘comum’, mas um mercador de nome Joabin, “judeu e circunciso”, com o qual o comandante estabelece uma “estreita relação”. Ele mostra que em Bensalém o cristianismo não é excludente e que o convívio com o judaísmo é pacífico: “enquanto [os judeus de outras partes] odeiam o nome de Cristo, e guardam um secreto rancor contra o povo no meio do qual vivem, estes [de Bensalém], ao contrário, concedem ao nosso Salvador muitos atributos elevados e amam sinceramente a nação de Bensalém”.²⁷ Os judeus bensalenses se tornaram quase cristãos, de modo que o exercício de tolerância religiosa não é tão difícil. Ainda assim, eles continuam na função de mercadores. Não sei como Bacon entende essa atribuição profissional, se ele a vê como vocação natural ou se pretende indicar que em Bensalém, como na Europa, haveria restrições legais ao acesso de judeus a outros ramos. A representação do judeu assimilado, quase cristão, “sábio e douto, de afável trato e emérito conhecedor das leis e costumes da nação”, remete a um processo de aproximação que de fato ocorreu a partir do final do século XVI, depois de um dos mais violentos períodos de perseguições.²⁸ Nesse processo, os judeus convertidos ou cristãos-novos, inclusive quando reconvertidos ao judaísmo, tiveram um papel decisivo de articulação entre hábitos e costumes das duas religiões.²⁹

Casa de Salomão

O mais alto e reverenciado personagem que comparece em *Nova Atlantis* é um membro da Casa de Salomão, intitulado *father* ou *pater*, isto é, padre. Os visitantes europeus têm a rara oportunidade de assistir à sua chegada à cidade, que já por doze anos não recebia tal celebridade. Ele

26 Em toda essa passagem, Bacon (Nova Atlântida, [1623] 1984, pp. 255–259) deixa claro que se trata de uma política de crescimento populacional. Com cinco filhos por mulher (que é o que uma família de trinta descendentes sugere), avanços na área da medicina e dois milênios sem guerras e migrações, a ilha deve ser densamente povoada.

27 BACON, Nova Atlântida, [1623] 1984, p. 257.

28 Ibidem, p. 258.

29 Cf. BONFIL, Aliens within: the jews and antijudaism, 1994.

é festejado num cerimonial mais pomposo do que qualquer autoridade laica ou religiosa europeia. Enquanto a população forma filas pelas ruas, assistindo encantada, mas com absoluta disciplina, o padre está sentado numa liteira carregada por quatro cavalos e acompanhada por um cortejo de cinquenta jovens. Bacon entra em muitos detalhes quanto a esse arranjo teatral: roupas de veludos, linhos e sedas, ornamentos de pedras preciosas e ricos bordados, tapeçarias e exímios trabalhos em madeira.³⁰ Há uma imensa distância social entre a população comum e essa elite filosófica da Casa de Salomão. Daí que o comandante até se surpreenda quando, ao ser convocado para uma audiência privada com o padre, este o receba num belo aposento “sem qualquer gradil de separação” e com “[apenas!] dois pajens de honra”. Ele anuncia que oferecerá ao estrangeiro “a joia mais preciosa” que possui: o funcionamento e a organização da grande instituição da filosofia natural.³¹

O padre explica que a finalidade da Casa de Salomão é “*the knowlegde of causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of human empire to the effecting of all things possible*” — o conhecimento das causas e dos movimentos secretos das coisas, e a ampliação dos limites do império humano para a efetivação de todas as coisas possíveis.³² A fórmula sintetiza as duas direções das pesquisas que Bacon vislumbra: investigação das causas e produção dos efeitos, conhecimento especulativo e conhecimento operativo, compreender e intervir. Em outro ponto, Bacon diz que “toda filosofia natural verdadeira e frutífera tem uma sequência ou escada dupla, ascendente e descendente, ascendendo do experimento à invenção de causas (*invention of causes*), e descendendo das causas à invenção de novos experimentos”.³³ Ele está convencido de que existe uma estrutura ou uma constante no modo como a matéria se comporta, e que entendê-la permitirá entender todos os processos da natureza. Essa constante é uma lei do movimento. Porém, trata-se de uma lei do movimento concebida a partir das qualidades da matéria, de suas forças vivas, percepções, inclinações e apetites, não apenas mecanicamente. O movimento é pensado de uma maneira mais próxima da biologia e

30 BACON, Nova Atlântida, [1623] 1984, pp. 260–261.

31 Ibidem, p. 262.

32 BACON, New Atlantis, [1623] 1906, p. 265.

33 Ibidem, p. 99.

da química do que da mecânica clássica.³⁴ Bacon rejeita a distinção entre leis do mundo sublunar e leis do mundo supralunar, mas não por uma concepção mecanicista, e sim por entender que as regiões acima e abaixo da lua diferem apenas quanto aos espíritos que as preenchem: animados versus inanimados; ativos versus passivos. Como os espíritos da matéria nunca param, a decifração de seus segredos, mais do que de matemática, depende de experimentos que dissecam essa matéria. Eles são como estudos anatômicos.

A parte mais extensa das explicações do padre salomônico em *Nova Atlantis* diz respeito às instalações da Casa de Salomão que, na realidade, não é uma casa no sentido literal, mas um campus, com muitas edificações, dispositivos experimentais e laboratórios. Há cavernas para testar a condição de isolamento “dos raios celestes e do ar aberto” e para realizar experimentos de refrigeração, conservação, produção de metais e coisas semelhantes, e há torres muito altas para testar a condição oposta. Há fossas para produzir cimentos, porcelanas e adubos; lagos de água doce e salgada com tanques de dessalinização e de salinização; engenhos para transmitir a potência motriz da água ou do vento para outras máquinas; um laboratório de fenômenos meteorológicos. Grande ênfase é dada aos meios para melhorar a saúde e aumentar a longevidade, com laboratórios de química, pomares e hortas para o aperfeiçoamento das espécies comestíveis, cozinhas experimentais, banhos terapêuticos. Além disso, há oficinas de artes mecânicas (às quais voltarei adiante); *casas de perspectiva* em que todos os efeitos e possibilidades de luz e cor são experimentados; *casas de som* em que se pesquisam desde aparelhos de comunicação à distância e próteses de audição até instrumentos musicais; *casas de perfumes* para o aperfeiçoamento de tudo o que diz respeito ao olfato; *casas de máquinas* ou *engenhos* nas quais se criam todo mecanismo imaginável, incluindo de armas a aviões e também fogos de todos os tipos; uma *casa de matemática* com instrumentos de geometria e astronomia; e, finalmente, uma *casa de ilusões dos sentidos*.³⁵ Esse conjunto costuma ser considerado um modelo do moderno campus universitário, mas como não há salas de aula nem departamentos administrativos, prefiro pensá-lo como um parque de diversões para filósofos e inventores, exceto pelo cerimonial, que deve ser bem mais rigoroso.

34 Cf. KLEIN, Francis Bacon, 2012.

35 BACON, Nova Atlântida, [1623] 1984, pp. 262–269.

A Casa de Salomão é dirigida por trinta e seis padres titulares, com funções distintas, mas de mesmo status. Eles são auxiliados por aprendizes, que se tornarão seus sucessores, e por “um grande número de serventes e atendentes, homens e mulheres” (subentende-se que não há mulheres em outros postos).³⁶ Todos prestam juramento para manter segredo sobre as invenções e os experimentos da Casa, levados a público apenas conforme as decisões do conselho dos titulares. Os membros da Casa fazem “circuitos e visitas periódicas às principais cidades do reino, e nessas, segundo a necessidade, tornam públicas as novas e mais úteis invenções, de acordo com o que pareça oportuno”.³⁷ Os critérios para isso não são explicados no texto de Bacon, mas está bem claro que nem mesmo o Estado tem acesso automático ao conhecimento salomônico. A Casa auxilia o Estado na prevenção de doenças e na previsão de catástrofes naturais, mas ela não acata deliberações externas, seja do Estado ou da sociedade que a sustenta (pelo menos não conscientemente). Dito de outro modo, a Casa de Salomão representa a si mesma como a luz que tirou Bensalém da ignorância, mas ela mantém os cidadãos comuns da ilha relativamente ignorantes.

Quanto à divisão do trabalho, o padre explicita apenas o que fazem os titulares, sem se referir a aprendizes e atendentes. Doze titulares são *mercadores da luz* e sua tarefa consiste nas já mencionadas missões de espionagem ao estrangeiro. Os outros se distribuem em oito grupos de três: *depredadores* têm a incumbência de recolher os experimentos dos livros; *homens do mistério* “coletam os experimentos de todas as artes mecânicas, e também das ciências liberais, e também de práticas que não se tornam artes”;³⁸ *pioneiros* fazem experimentos novos, livres, sem saber aonde podem chegar; *compiladores* recolhem experimentos dos outros grupos e os tabulam para o uso na indução de axiomas; *benfeitores* procuram formas de tornar os experimentos úteis para a vida humana; *luminares* orientam os novos experimentos a partir das conclusões dos outros grupos; *inoculadores* realizam os experimentos concebidos pelos luminares; *intérpretes da natureza* sintetizam tudo em “aforismos de maior generalidade”.³⁹

36 Ibidem, p. 271.

37 Ibidem, p. 271.

38 Ibidem, p. 270.

39 Nessa passagem Bacon (New Atlantis, [1623] 1906, pp. 273–274) se refere a “artes mecânicas” (*mechanic arts*) e “ciências liberais” (*liberal sciences*), o que remete à diferenciação entre os dois termos que estava em curso no século XVII: pouco a

Ou seja, a mesma escada ascendente e descendente, de indução e dedução, que define a finalidade da filosofia natural, define as funções dos filósofos. O método que Bacon propõe ficou conhecido pela ênfase na indução com pouca afinidade à matemática e um gosto peculiar por experimentos deselegantes. Muitos o consideraram ultrapassado por causa disso, afirmando, por exemplo, que “a concepção baconiana de ciência, como ciência indutiva, não tem nada a ver com as formas atuais de ciência e até as contradiz”.⁴⁰ Mas, mesmo sem entrar em longas discussões epistemológicas, vê-se que os padres salomônicos são em parte exploradores da natureza e em parte exploradores da teoria e, principalmente, que há um ir e vir entre as duas atividades. Mais do que a primazia da teoria ou do experimento, é sua associação que caracteriza a nova filosofia natural. No *Novum organum*, Bacon critica a tradição filosófica por tomar particularidades contingentes e usá-las para “voar” até os axiomas gerais e os princípios universais.⁴¹ Com essas generalizações prematuras, ela teria perdido qualquer nexos com a natureza, ignorando tanto as ilusões dos sentidos quanto os vícios que palavras e doutrinas infiltram nos raciocínios.⁴² Bacon pretende corrigir tudo isso mediante experimentos controlados, sistemáticos e exaustivos. Portanto a indução baconiana não é um ajuntamento casual de dados empíricos, mas um arranjo da natureza a partir de teorias.⁴³

pouco, arte passa a ser usado para corpos de conhecimento somente operativo, enquanto ciência é usado para corpos de conhecimento também teórico.

40 O projeto *Oxford Francis Bacon*, criado nos anos 1990 por Graham Rees, e sob direção de Brian Vickers desde 2009, faz parte das tentativas de reabilitar Bacon frente às leituras ‘popperianas’ que predominaram no século XX e das quais o trecho citado (MALHERBE, Bacon’s method of science, 1996, p. 75) é um exemplo.

41 BACON, *Novum organum*, [1620] 1984, aforismo XIX.

42 Bacon examina quatro tipos de ídolos no Livro I do *Novum organum* (aforismos XLI a XLIV): ídolos da tribo são ilusões dos sentidos que afetam a espécie humana em geral; ídolos da caverna são distorções que os indivíduos produzem conforme constituição e disposições singulares; ídolos do foro advêm da comunicação em palavras, confundidas com as coisas que pretendem designar; ídolos do teatro resultam de doutrinas filosóficas falsas que “figuram mundos fictícios e teatrais” e nas quais somos treinados sem que exista evidência empírica de sua verdade por ‘prepercepções’ sensíveis.

43 O Livro II do *Novum organum* expõe a forma de coleta e análise de dados, rejeitando sua apreensão esporádica e espontânea, assim como sua acumulação exaustiva, mas indiscriminada. Em vez disso, ele argumenta em favor de uma seleção sistemática de dados, o que também significa necessariamente a exclusão de parte deles. Como isso é impossível sem algum princípio ou hipótese, o procedimento dedutivo não está ausente (o que não quer dizer que Bacon seja um Popper do século XVII).

Observe-se no entanto que, apesar de almejar um conhecimento operativo (*scientia operativa*) capaz de controlar os efeitos da natureza, a Casa de Salomão não é organizada de maneira utilitarista. Não interessam apenas experimentos cuja finalidade pragmática esteja dada. Existe, por assim dizer, pesquisa de base e pesquisa aplicada. Em *The advancement of learning*, Bacon recomenda “que não apenas sejam avaliados [*esteemed*] os experimentos que tenham uma utilidade imediata e presente, mas principalmente os que encerrem consequências mais amplas para a invenção de outros experimentos, e os que lancem mais luz para o descobrimento de causas”.⁴⁴ O paraíso dos descobridores se caracteriza pela ausência de constrangimento direto por necessidades sociais, econômicas ou políticas. Ele é estruturado para que os experimentos possam avançar sem objetivo prévio, admitindo-se até que caiam no vazio. Assim, particularmente os pioneiros podem se deixar guiar por uma intuição — “*such as themselves think good*” — sem um programa predeterminado e bem justificado.⁴⁵

Outro aspecto que fica evidente pela divisão do trabalho intelectual na Casa de Salomão é a colaboração estreita entre os titulares. Eles não são cada um responsável por um ‘departamento’ (casa de perspectiva, de som, de perfumes etc.) ou uma ‘área’ (minerais, vegetais, animais, medicina, máquinas etc.), mas por diferentes momentos de um processo de investigação que só faz sentido no conjunto. Sua prática, como se diria hoje, é interdisciplinar. Todos os experimentos e conclusões podem e devem ser conhecidos por todos os membros da Casa, refletindo a convicção de que o conhecimento humano pode vir a formar um único sistema, baseado num único método. Essa estrutura difere substancialmente da estrutura universitária do tempo de Bacon (e da atual), em que as barreiras entre disciplinas eram mantidas com rigor e sua ultrapassagem era vista como pecado metodológico: “na tradição de Aristóteles e da Escolástica, era proibido transplantar métodos e modelos de uma área do conhecimento a outra, porque isso levaria a um equívoco categorial”.⁴⁶

Não penso, no entanto, que a conjugação de teoria e experimento, a investigação livre ou o espírito colaborativo entre os titulares equivalham a uma reconciliação entre trabalho intelectual e trabalho material. O

44 BACON, *O progresso do conhecimento*, [1605] 2007, p. 158; *The advancement of learning*, [1605] 1906, p. 110.

45 BACON, *New Atlantis*, [1623] 1906, p. 273.

46 FUNKELSTEIN, *Theology and the scientific imagination*, 1986, p. 6.

próprio Bacon também não sujava as mãos nos experimentos. Conta-se que ele teria morrido de um resfriado que contraiu ao tentar congelar uma galinha; o que faria dele um mártir da ciência empírica, disposto a lidar com substâncias cuja manipulação repugnaria outros intelectuais e portadores de títulos de nobreza. Mas justo o caso da galinha é revelador, ainda que não se possa provar sua autenticidade. Reza a lenda que Bacon estava num passeio de carruagem com o doutor Witherborne, médico do rei, quando a paisagem nevada lhes inspirou a ideia de que se poderia preservar carne com neve, como se fazia com sal. Resolveram tentar o experimento, pararam na casa de “uma mulher pobre” e, nas palavras de John Aubrey, “compraram uma galinha, fizeram a mulher estripá-la e então a rechearam de neve, e meu lorde ajudou ele mesmo a fazê-lo” (grifo meu).⁴⁷ Ou seja, a parte mais suja do trabalho — estripar a galinha — ficou, como de costume, para a mulher pobre. Imagino que os experimentos da Casa de Salomão funcionam de uma maneira bem semelhante.

Depois de enumerar as instalações experimentais, o padre salomônico ainda explica que a Casa dispõe de dois espaços em que se realizam cerimônias diárias de agradecimento e devoção: a galeria das invenções e a galeria dos inventores. A Casa honra seus inventores com estátuas e outros prêmios, além de também honrar desta maneira os supostos autores de artefatos que nós costumamos atribuir a longas tradições anônimas, como vinho, pão, milho, açúcar, letras, música ou vidro. A contradição entre essa celebração da autoria individual e o método colaborativo de pesquisa é curiosa. Se os processos de investigação fossem articulados como sugere a descrição dos cargos, com pessoas diferentes para ler os livros, explorar terrenos novos, tabular e selecionar dados, especular sobre as teorias, encontrar aplicações úteis e assim por diante, jamais se poderia determinar o inventor de coisa nenhuma. A Casa parece querer combinar a fama individual celebrada pela tradição dos intelectuais humanistas com as práticas colaborativas dos ofícios. Todos dependem dos outros para completar seus raciocínios, mas um deles tomará para si a glória da descoberta. Soa familiar.

O texto de Bacon termina com o fim da exposição do padre salomônico. Na despedida, este abençoa o comandante, faz uma generosa doação de dois mil ducados à tripulação e diz que poderão tornar público

em outras nações o relato sobre a Casa de Salomão. Ou seja, o sábio dá licença e até estímulo ao comandante para que rompa o segredo de Bensalém e, assim, a própria premissa da utopia, como se daquele ponto em diante ela estivesse destinada a se espalhar por todo o mundo.

Canteiros tecnológicos

Como seriam os canteiros de Bensalém? Poderíamos concluir, apressadamente, que neles se manifestará todo o avanço da filosofia natural tornada *scientia operativa*, com máquinas e materiais tão eficientes que o aborrecimento de trabalhos pesados ou enfadonhos e o desprezo social de trabalhos ditos sujos se extinguiriam, restando apenas os prazeres da descoberta e da experimentação. Assim como Bacon sugere no final do *Novum organum*, artes e ciências salomônicas restituiriam um paraíso sem trabalho, em que os homens imperam sobre a natureza. Não

Gabinete de curiosidades de Ferrante Imperato,
Dell'istoria naturale, 1599.



47 AUBREY, *Brief lives*, 1898, p. 75. Cf. MONTAGU, *Life of Bacon*, 1850, p. cxii.

importaria a forma final dos espaços produzidos, pois seriam alterados com facilidade, num processo de livre criação coletiva, auxiliado pela tecnologia. Mas a questão não é tão simples. A própria escassez das descrições dos espaços de Bensalém — na realidade não passam de algumas frases — indica que suas cidades, ruas e construções são relativamente convencionais e que sua configuração não explora o potencial dos dispositivos existentes na Casa de Salomão. Se o fizesse, todo o ambiente ofereceria mil e uma surpresas aos visitantes europeus, e não apenas um tijolo mais azulado do que de costume ou janelas um pouco mais generosas. Poderia haver, por exemplo, espaços que jogam com ilusões dos sentidos, ou que aproveitam o poder de manipulação do fogo e da água, ou que se constituem de materiais vivos, tais como na imagem do paraíso por Hieronymus Bosch. Nada disso existe em Bensalém. Tudo ali remete a espaços bem feitos, generosos, mas sem graça, desinteressantes em si mesmos. As construções não chamam a atenção dos visitantes nem pelos ornamentos, tão ricos em outros objetos.

Não é difícil entender por que os espaços de Bensalém são convencionais. Para que os conhecimentos salomônicos fossem amplamente utilizados na produção desses espaços, seria preciso que fossem compartilhados. Apenas assim cada grupo de cidadãos que quisesse construir poderia inventar com a mesma liberdade com que se inventa dentro da Casa de Salomão, tendo à sua disposição as teorias mais avançadas acerca das causas e os dispositivos mais avançados para testar os efeitos. Mas a filosofia natural salomônica é restrita, com uma difusão a conta-gotas, sempre controlada pelos titulares. Suas instalações não são nem sequer acessíveis aos cidadãos comuns. Ademais, as desigualdades sociais de Bensalém falam por si. Parece haver toda uma complexa hierarquia de ordens e obediências, nada compatível com uma sociedade em que a criação do espaço fosse livre.

Outra hipótese para os canteiros, já levando em conta a hierarquia social e a desigualdade de acesso ao conhecimento, seria pensá-los a partir do ideal da moderna engenharia civil. Toda a inteligência necessária à construção proviria da Casa de Salomão e seria incompreensível aos operários. A instituição forneceria a tecnologia e as definições de produtos (o design), enquanto os trabalhadores seriam alienados e realizariam a produção mecanicamente, sem nenhuma deliberação própria. Tudo estaria otimizado do ponto de vista da produtividade, ainda que os resultados não fossem particularmente inusitados. Essa

hipótese, no entanto, embora seja condizente com as características do espaço de Bensalém, é pouco plausível sob outros aspectos. Para que existisse uma produção construtiva de larga escala, toda organizada a partir do conhecimento salomônico, seria necessária uma legião de técnicos de nível intermediário, entre os grandes filósofos e os operários. Esses técnicos precisariam ser instruídos segundo os princípios e fins da Casa e continuamente supervisionados por ela. Com apenas trinta e seis titulares e um terço deles viajando todo o tempo, a Casa não tem estrutura para isso.

Observe-se que o convencionalismo dos espaços de Bensalém vale, a bem da verdade, para todos os aspectos da vida cotidiana da ilha, pelo menos até onde a narrativa permite fazer algum juízo a esse respeito. Se a Casa de Salomão conhece o segredo para voar como os pássaros, por que ninguém voa pelas ruas? Se há dispositivos de comunicação a distância, por que a delegação se aproxima do navio estrangeiro e entrega um pergaminho, em vez de usar uma comunicação menos arriscada? Por que o sábio vem carregado numa liteira e não num veículo automotor? Por que as cidades precisam de muros? A resposta é que os conhecimentos da Casa de Salomão não pertencem à ordem da produção social material, por mais que se possa encontrar em Bacon afirmações do caráter utilitário do conhecimento. As duas hipóteses anteriores — de canteiros tecnológicos livres e de canteiros tecnológicos alienados — são anacrônicas porque projetam sobre a filosofia natural de Bacon os objetivos e ideais da ciência natural mais recente, sempre condicionada pela esfera da produção. Todavia, a Casa de Salomão não é uma instância de geração de conhecimento para essa esfera. Ela recolhe artes e ciências de muitas fontes, usa-as nos seus experimentos, sintetiza os resultados em axiomas e talvez tenha até chegado aos segredos da matéria, mas sua interação com a produção material da sociedade parece antes esporádica do que sistemática. As coisas realmente úteis para a vida cotidiana que a filosofia natural bensalense desenvolveu e difundiu dizem respeito à agricultura e à medicina. As outras são invenções para usos excepcionais. Elas servem à ostentação, ao espetáculo, à curiosidade e talvez à defesa da ilha em casos de guerra ou à prevenção de catástrofes, mas não ao incremento da produtividade, à melhoria das condições gerais de trabalho ou ao conforto da população comum. E como em Bensalém não há comércio exterior, ela não serve nem mesmo para

auferir vantagens comerciais.⁴⁸ Como eu já disse, a filosofia natural salomônica não é uma ciência da ordem da produção e, dado que no momento da narrativa ela já existe há quase dois milênios, parece que também não está destinada a se tornar uma tal ciência.

Vale lembrar nesse sentido que a Casa de Salomão, além de inspirada nas artes mecânicas e nos procedimentos de artífices — voltarei também a este ponto —, ainda tem muito de gabinete de curiosidades. Quando Bacon iniciou seus planos de uma filosofia natural em grande escala, ainda na década de 1590, queria realmente uma instituição que reunisse biblioteca, jardim botânico, laboratório químico e tal gabinete.⁴⁹ Os gabinetes de curiosidades haviam se difundido nas cortes europeias do século XVI, com preciosas coleções de minerais, vegetais, animais e artefatos, muitos vindos dos continentes recém-explorados. Eles eram como protomuseus, e seus catálogos, como protoenciclopédias, oferecendo ao visitante a satisfatória ilusão de ter diante de si tudo o que há para conhecer no mundo. Só que os gabinetes não eram feitos para a realização de experimentos.

Conhecimento e economia política

Sei que isso contradiz interpretações consolidadas de Bacon como arauto da moderna tecnociência, sejam essas interpretações eufemistas ou críticas. Bacon é o ponto de partida da *Dialética do esclarecimento* que Theodor Adorno e Max Horkheimer escrevem quando estão exilados nos EUA pelo nazismo, num momento histórico em que “o colapso da civilização burguesa torna questionável não apenas o funcionamento, mas o sentido da ciência”.⁵⁰ A Bacon eles atribuem a primeira expressão de um ideal de conhecimento que “não visa a conceitos e imagens, nem à felicidade da compreensão, mas ao método, à

48 Bacon deve ter essas vantagens em mente em outros contextos, porque pertence à sua época a primeira discussão política de monopólios e patentes na Inglaterra. As *letters patent*, criadas para fortalecer a economia nacional, haviam se tornado importantes fontes de renda da coroa sob Elizabeth I e James I, com monopólios sobre artigos de uso comum e consequências das mais desastrosas. Em 1623, o *Statute of monopolies* aprovado pelo Parlamento inglês tenta por fim a esse abuso, mas seu sucesso é limitado.

49 Cf. PASTORINO, Francis Bacon and the institutions for the promotion of knowledge and innovation, 2013.

50 ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985, p. 11;* *Dialektik der Aufklärung*, [1947] 1990, p. 1.

exploração do trabalho alheio, ao capital”; para Bacon não importaria mais “aquela satisfação que os homens chamam de verdade”, porque “não deve haver nenhum segredo nem o desejo de sua revelação”.⁵¹ Ainda que outros textos de Bacon permitam essa leitura, é preciso constatar, simplesmente, que ela não se aplica à utopia configurada em *Nova Atlantis*. A filosofia natural de Bensalém (ainda) não é um braço do capital, não incide sistematicamente na esfera do trabalho e nem sequer é instrumentalizada o suficiente para eliminar as funções de serventes e criados dentro da instituição de pesquisa, fazendo deles colaboradores mais ativos. Já quanto a segredos e desejos de revelação, estes perpassam a utopia de *Nova Atlantis* do início ao fim.

Bacon não explica a economia política de Bensalém, mas as particularidades da narrativa permitem inferir algumas características gerais. Sabemos que existe um Estado monárquico, poderoso e rico em recursos materiais. Além de sustentar a Casa de Salomão, ele paga funcionários públicos, mantém uma marinha de porte, patrocina eventos como a Festa da Família, abastece a Casa de Estrangeiros e parece suprir as necessidades básicas dos habitantes da ilha, mantendo a ordem interna. Além disso, a história de Bensalém como entreposto no Pacífico, o personagem do mercador judeu e a doação de ducados pelo sábio salomônico indicam que há mercado e dinheiro. Finalmente, sabemos que há propriedade privada que se transmite na forma de herança (o judeu Joabin a menciona⁵²). Se a terra e os meios de produção são parte disso não é certo, mas é provável. Porém, embora Estado, mercado e propriedade apontem para o modo de produção do capital, Bensalém não constitui uma economia capitalista desenvolvida (aliás, inexistente no tempo de Bacon). Uma fala do governador da Casa de Estrangeiros reforça essa interpretação: “Com respeito à mercadoria que trouxestes, terá bom uso, e receberéis, quando voltardes, o equivalente em mercadoria ou em ouro e prata: *para nós é a mesma coisa*” (grifo meu).⁵³ Ou seja, os bensalenses estão habituados à troca de equivalentes, mas não usam apenas dinheiro nos negócios do mercado interno. Também não veem na acumulação de metais preciosos um fim em si mesmo, como ocorria entre as nações mercantilistas do século XVII. Suponho que em Bensalém ouro e prata funcionem

51 Ibidem, pp. 20–21.

52 BACON, *Nova Atlântida*, [1623] 1984, p. 260.

53 Ibidem, p. 243.

corriqueiramente como medidas de valor e de preço, às vezes como meio de circulação, e quase nunca como objetos de acumulação, seja na forma de entesouramento ou de capital produtivo.⁵⁴ Bensalém seria uma sociedade produtora de mercadorias semelhante àquelas que se desenvolveram na Europa entre os séculos XIV e XVI, quando as estruturas feudais já estavam desmanteladas, mas o capital ainda não estava à frente da produção.⁵⁵ Isso condiz com outros aspectos, como o fato de a ilha não participar do comércio mundial, o fato de ser uma sociedade estável, que não se transforma ou avança a todo momento, e o fato de os bensalenses conhecerem a remuneração pelo trabalho (pelo menos os funcionários são pagos pelo Estado⁵⁶), sem que haja evidências de um mercado de trabalhadores assalariados.

Artes mecânicas

Se compreendermos Bensalém nessa matriz, como produtora não capitalista de mercadorias, com uma filosofia que entende a si mesma como operativa, mas que é alheia aos expedientes da produção social, então a maior parte dessa produção deve ser relativamente tradicional. O comentário do padre salomônico sobre as oficinas de artes mecânicas mantidas na Casa de Salomão autoriza essa interpretação e permite detalhá-la um pouco mais.

Nós [da Casa de Salomão] temos também diversas artes mecânicas que vocês [os visitantes europeus] não têm; e coisas feitas por elas, como papel, linho, sedas, tecidos, graciosos trabalhos de plumas com maravilhoso brilho, tinturas excelentes, e muitas outras coisas; e oficinas também, tanto para aquelas [artes] que não foram difundidas para o uso vulgar entre nós, quanto para aquelas que foram. Porque você deve saber que, das coisas antes enumeradas, muitas se tornaram usuais em todo o reino, mas, ainda assim, *quando elas derivaram de nossa invenção*, nós também as mantivemos em prol dos padrões e princípios [grifo meu].⁵⁷

54 Cf. MARX, *O capital*, [1867] 2017, pp. 169–219, cap. 3, O dinheiro ou a circulação de mercadorias.

55 HILTON (ed.), *The transition from feudalism to capitalism*, 1976.

56 BACON, *Nova Atlântida*, [1623] 1984, p. 240.

57 BACON, *New Atlantis*, [1623] 1906, p. 270.

A passagem dá a entender que existem três tipos de artes mecânicas em Bensalém. O primeiro são as artes que foram inventadas na Casa de Salomão e estão difundidas pelo reino. Elas afetaram a produção de artigos de luxo, como tecidos e adereços, certamente também a agricultura e a medicina, e talvez tenham transformado a fabricação de materiais de uso mais amplo, como pergaminho, tijolo e cimento. Sua existência indica que houve alguma mobilização do conhecimento salomônico para a produção social, isto é, que a Casa promoveu educação ou treinamento para popularizar algumas (não muitas) de suas invenções. Talvez a difusão tenha se dado mediante aqueles técnicos de nível médio que mencionei antes. O segundo tipo são as artes mecânicas que foram inventadas na Casa de Salomão e são mantidas em segredo. Sobre essas, não há muito a dizer. Elas servem apenas à filosofia natural e às suas novas descobertas, sem nenhuma incidência na vida dos bensalenses (afinal, a Casa não fabrica artigos de consumo para a população em geral). Já o terceiro tipo é intrigante: são as artes mecânicas que *não* foram inventadas na Casa e que continuam sendo usadas. Elas nem sequer são mencionadas explicitamente, mas estão pressupostas pelo contraste com o primeiro tipo (a expressão “quando elas derivaram de nossa invenção” significa que há casos em que isso não se aplica). Aqui se abre uma perspectiva interessante sobre a ordem social da ilha, porque, se ainda existem artes mecânicas não salomônicas em Bensalém, devem existir artífices que as praticam e que não mantêm nenhuma relação com a Casa. Essas artes devem remontar às tradições que confluíram na ilha no primeiro milênio de sua história, antes da interdição das viagens ao estrangeiro e antes de se criar a Casa de Salomão.

Utopia do espaço pronto

Penso que para responder à pergunta de como seriam os canteiros de Bensalém é preciso considerar essa história anterior. O governador da Casa de Estrangeiros descreve o estado da ilha antes do rei Solamona como “feliz e florescente” e explica que este rei decidiu fechá-la por perceber que ela “poderia de mil maneiras ser modificada para pior, mas de quase nenhuma para melhor”.⁵⁸ Ora, ninguém diria isso de um lugar cujo substrato físico-espacial não estivesse bem. O ambiente

58 BACON, *Nova Atlântida*, [1623] 1984, p. 251.

construído na ilha até aquele momento possibilitava o convívio pacífico dos diversos grupos e lhes oferecia infraestrutura e locais de moradia, festa, trabalho etc. As práticas de construção que produziram esse espaço devem ter sido similares às de outras partes do mundo, talvez com uma variedade tão grande quanto a dos povos que colonizaram a ilha. Como em Utopia, podemos supor que houve canteiros de tipo romano, mas a eles se somaram conhecimentos e práticas da Ásia, da África e da América pré-colombiana. Talvez até o encontro pacífico de tudo isso tenha gerado uma arquitetura bensalense cosmopolita, produzida por toda a população e cultivada por artífices especializados nesse ramo. De todo modo, havia ali uma sólida tradição construtiva antes de surgir a filosofia natural salomônica.

Portanto, o espaço em que Solamona instituiu a sua utopia já estava pronto. Ele pode ter se renovado e se transformado depois, pouco a pouco, mas, com exceção do campus da Casa de Salomão, não houve urgência de novas construções. E mesmo esse campus só pode ter sido construído pelos artífices segundo suas práticas tradicionais, já que naquele momento não havia outras disponíveis. A incidência da filosofia natural nas artes da construção pertence necessariamente a um período posterior, quando o “conhecimento das causas e dos movimentos secretos das coisas” já estaria avançado o suficiente para fornecer algum resultado operativo. Até então, tais artes devem ter funcionado sem a esfera dos estudos intelectuais e da teoria.

Os ofícios da construção não são mencionados entre as inovações da Casa de Salomão e tampouco as invenções mais importantes para esses ofícios (tijolo, arco, treliça, prego, grua ou carrinho de mão, por exemplo) comparecem à galeria de honra. Por volta do ano 1600, devem ter prevalecido na construção bensalense as artes do terceiro tipo, não inventadas pela Casa. Mas supondo, ainda assim, que tenha havido alguma incidência da filosofia natural nesse ramo (os tijolos azulados apontam para isso), os canteiros de Bensalém seriam regidos por princípios epistemológica e socialmente distintos: de um lado, procedimentos advindos da tradição dos ofícios e controlados pelos artífices; do outro, procedimentos que hoje denominaríamos técnico-científicos, criados pela filosofia natural e controlados por agentes externos. Teríamos nos canteiros tanto artes mecânicas salomônicas quanto artes mecânicas não salomônicas. A questão, então, seria imaginar como um canteiro de obras convive com esses dois princípios e suas respectivas lógicas de aplicação e

transmissão. São complementares ou conflitantes? E que tipo de organização do trabalho resulta delas? Será preciso examinar mais de perto a relação da filosofia natural de Bacon com as artes mecânicas para imaginar essa convivência.

Filosofia e ofícios: conciliação e abocanhamento

Há quem veja a origem da ciência moderna justamente na conjunção de artes mecânicas e filosofia, que teria representado também a ruptura de uma barreira social: “A elevação dos métodos dos trabalhadores manuais ao nível dos estudiosos de treinamento acadêmico no final do século XVI é o evento decisivo na gênese da ciência. O estrato superior pôde contribuir com treinamento lógico, erudição e interesse teórico; o estrato inferior adicionou espírito causal, experimentação, medição, regras quantitativas de operação, desdém pela autoridade escolar e cooperação objetiva”.⁵⁹ Edgar Zilsel é o autor dessa interpretação que se tornou um marco da sociologia da ciência. Embora tenha sido escrita na década de 1940, na mesma época da *Dialética do esclarecimento* e em condições semelhantes (também Zilsel foge do nazismo e se exila nos EUA), sua avaliação da ciência é menos sombria. A ciência aparece mais como superação de antigas interdições do que como expediente de dominação. Zilsel entende que o “estrato superior” se caracterizaria tradicionalmente pelo desprezo em relação à língua vernácula, à investigação direta da natureza e ao trabalho dos artífices. Nisso estariam de acordo tanto os professores escolásticos, especializados em classificações racionais e silogismos, quanto os humanistas laicos, entendidos em retórica e filologia. Assim, por exemplo, “doutores da medicina treinados na universidade se restringiam mais ou menos a comentar os escritos médicos da Antiguidade; os cirurgiões que faziam o trabalho manual, como operar e dissecar, pertenciam ao grupo dos barbeiros e tinham uma posição social similar à de parteiras”.⁶⁰ Zilsel entende que o entrave ao verdadeiro conhecimento científico só foi removido quando surgiram, de um lado, artífices muito bem qualificados e, de outro, eruditos interessados em fenômenos empíricos. Pessoas como William Gilbert e Galileu Galilei teriam feito a ponte entre a experiência dos trabalhadores e o raciocínio sistemático dos doutores, enquanto

59 ZILSEL, The sociological roots of science, [1942] 2000, p. 945.

60 Ibidem, p. 940.



Bíblia Maciejowski, ca. 1250.



Rudolf von Ems, Weltchronik, ca. 1350.

Bacon, embora não seja autor de descobertas cientificamente relevantes, teria sido fundamental para defender e legitimar essa união.

A colaboração igualitária de eruditos e artífices que Zilsel sugere é sedutora, mas parece não corresponder exatamente ao que Bacon tem em mente. De fato há inúmeras indicações de que a concepção da filosofia natural que ele formula tenha sido influenciada pelos procedimentos dos artífices. Na introdução do *Novum organum*, Bacon apresenta até mesmo o seu método como um instrumento para o intelecto, análogo aos dispositivos mecânicos. Ele também reconhece a relevância de invenções feitas por artífices, como o relógio, a bússola e a impressão com tipos móveis. Finalmente, a própria Casa de Salomão deve ter sido inspirada em exemplos desse gênero: no patrocínio dos artistas pelos Medici em Florença; na ‘residência’ de artistas no palácio do Louvre que Henri IV promoveu em 1607; em Georg Agricola, considerado o primeiro engenheiro de minas;⁶¹ em Bernard Pallissy, ceramista, jardineiro e hidrólogo autodidata, que nunca aprendeu latim ou grego e desdenhava os filósofos, mas sabia observar a natureza como ninguém;⁶² na Casa de Contratación da Espanha, criada

61 KLEIN, Francis Bacon's scientia operativa, 2008; PÉREZ-RAMOS, Francis Bacon's idea of science and the maker's knowledge tradition, 1988.

62 ROSSI, Francis Bacon: da magia à ciência, [1957] 2006.

para regular o comércio com as colônias e depois tornada o maior instituto especializado em mapas e instrumentos para a navegação, num esforço conjunto de matemáticos, cartógrafos e capitães.⁶³ Se tudo isso é inegável, por outro lado, o desprezo de Bacon pela tradição dos ofícios não é substancialmente menor do que seu desprezo pelas tradições escolástica e humanista.⁶⁴ As invenções advindas da prática das artes mecânicas são, a seus olhos, casuais, superficiais e medíocres em comparação com o que uma verdadeira filosofia natural poderia realizar. “A impressão, invenção grosseira; a artilharia, coisa que já era prefigurada; a bússola, coisa até certo ponto conhecida antes [...]. E elas, repito, não foram senão encontradas por acaso”.⁶⁵ Trazer o conhecimento empírico das artes mecânicas para a filosofia é um objetivo de Bacon, mas ele não significa a ruptura da distância social entre artífices e doutores (a não ser quando se trata de pessoas que têm as duas formações). A filosofia natural se torna experimental sem deixar de funcionar de cima para baixo. Basta que os filósofos recolham os experimentos em toda parte, para então tabulá-los e sintetizá-los à sua maneira. Assim como Leibniz fará mais tarde com a ideia de uma *ars inveniendi* estruturada por uma língua universal e puramente lógica, Bacon está em busca de uma maneira de acelerar a arte das descobertas. Para isso, a prática dos artífices é antes um entrave do que um modelo.

Outra pergunta interessante é se o fato de escolásticos e humanistas não se intrometerem nos ofícios significa necessariamente que os desprezem, tal como Zilsel sugere. O pensador escolástico Hugo de São Vítor (ca. 1097–1141) é o primeiro a incluir as artes mecânicas na filosofia, talvez por escrever no período do chamado Renascimento do século XII, notadamente frutífero em inovações nessas artes. O sistema de estudos que Hugo apresenta no *Didascalicon* divide a filosofia em quatro grandes campos temáticos: filosofia teórica, prática, lógica e, como uma inovação de sistemas anteriores, a filosofia mecânica. O

63 BARRERA-OSORIO, *Experiencing nature: the Spanish American empire and the early Scientific Revolution*, 2006.

64 Havia, no entanto, também grupos de estudiosos eruditos que Bacon admirava, como o do projeto colaborativo sediado em Oxford para reunir os manuscritos dos Padres da Igreja ou o do projeto coordenado por Matthias Flacius no Institutum Historicum de Magdeburg para escrever uma história da Igreja (cf. GRAFTON, *Where was Salomon's house? Ecclesiastical history and the intellectual origins of Bacon's New Atlantis*, 2011).

65 BACON, *In praise of knowledge*, [ca. 1592] 1850, p. 80.

termo *mechanica* (sozinho) significa aí o conjunto das atividades em que se usam as mãos, e instrumentos e máquinas, isto é, o trabalho de execução material propriamente dito.⁶⁶ Esse trabalho é da ordem da *empeiria*, da experiência. *Scientia mechanica* ou *ars mechanica* (Hugo usa os dois termos como sinônimos) é o conhecimento operacional relacionado à *mechanica*. Ele também é empírico, da ordem da experiência. Já a teoria ou filosofia (da) mecânica é “a reflexão sobre o significado que o trabalho possui dentro do significado mais geral da existência humana e do mundo”.⁶⁷ Ela é da ordem do *otium*, da pausa, da meditação, da dedicação aos estudos e ao colóquio intelectual. Hugo eleva tanto a mecânica (a operação material) quanto a arte mecânica (o conhecimento operativo) a temas dignos da reflexão filosófica: ao lado da obra de Deus e da obra da natureza, a obra do artífice tem sentido e finalidade para além da mera necessidade. Mas pensar sobre esse sentido não significa nem realizar o trabalho material (nisso Hugo e Bacon estariam de acordo), nem interferir na maneira de ele ser realizado por outras pessoas (nisso Hugo e Bacon divergem). Uma passagem sobre a produção de roupas exemplifica essa concepção. Hugo diz que o homem nasce nu, sem proteção contra as intempéries, porque a natureza lhe reserva “uma maior oportunidade de experimentar, ao ter que encontrar para si com a razão aquilo que aos outros [seres vivos] é dado naturalmente. Muito mais brilha a razão do homem, inventando estas mesmas coisas, do que teria resplandecido se já as tivesse”.⁶⁸ É do filósofo tal interpretação das artes de fabricação de roupas, enquanto é do artífice a razão que “brilha” nas mil e uma invenções relacionadas a esses ofícios. Essa razão não depende de nenhum comando da reflexão filosófica. A ordem do *otium* não invade a ordem do *negotium*, mas tampouco a despreza.

Na utopia do humanista Thomas More, quase quatro séculos depois de Hugo de São Vítor, esse lugar social dos ofícios ainda é representado de uma maneira bem semelhante, isto é, separado da filosofia e respeitado por ela. Ofícios e estudos eruditos se equivalem socialmente em Utopia, sendo praticados pelas mesmas pessoas; mas ofícios e estudos

66 As artes mecânicas em Hugo são: *lanificium, armaturam, navigationem, agriculturam, venationem, medicinam, theatricam*; a produção de vestimentas, a produção de armas e construção, a navegação e o comércio, a agricultura, a caça e o preparo de alimentos, a medicina, e o teatro ou os jogos (HUGO, *Didascalicon ou da arte de ler*, [1127] 2001, pp. 110–111).

67 MARCHIONNI, *Trabalho e razão no Didascalicon de Hugo de São Vítor*, 1998, pp. 26–27.

68 HUGO, *Didascalicon ou da arte de ler*, [1127] 2001, p. 71.

se distinguem no conteúdo, sendo praticados em tempos diferentes, e eles se distinguem quanto às regras internas. Se os utopianos se aprofundam e avançam nos estudos de retórica, dialética, aritmética, geometria ou mesmo na observação da natureza, ainda assim sua filosofia não é destinada a se tornar operativa. A motivação é outra: “Quando perscrutam os segredos da natureza, não somente desfrutam de sensação gratificante, mas também conquistam as graças do Criador, que é o autor da natureza [...]. Ele deve dar preferência àquele que, com sensibilidade, é capaz de apreciar sua obra e não àquele que, como uma verdadeira besta, permanece estupidamente insensível diante de um espetáculo tão maravilhoso”.⁶⁹ Ao mesmo tempo, os utopianos organizam o trabalho material com inteligência: plantam árvores onde precisarão de madeira, fazem a manutenção regular das casas para não as terem que reconstruir e assim por diante. Os expedientes para isso provêm da experiência do trabalho, não do conhecimento teórico. E mesmo a agricultura, cujas primeiras noções são ensinadas nas escolas da ilha de Utopia (por sinal a única matéria escolar de caráter operativo), não depende do ensino formal, pois o revezamento dos trabalhadores rurais garante a transmissão da experiência. Quanto aos demais ofícios, dos quais todo utopiano domina pelo menos um, eles são transmitidos de mestre a aprendiz e nem sequer passam pela escola. O conhecimento que demandam se adquire pelo exercício concreto. Os praticantes têm o poder de utilizá-los e de modificá-los, se for o caso.

A filosofia natural de Bacon visa a mudar essas relações. Se até então os filósofos não estavam preocupados com os conhecimentos operativos, porque das obras cuidavam os artífices, Bacon quer sistematizar esse conhecimento. Mas, como já dito, isso não significa que a filosofia natural viria a se confundir com as artes mecânicas. Ela apenas se torna ‘experimental’. A meu ver, a estrutura da Casa de Salomão reflete exatamente essa concepção: a Casa não emprega nenhum artífice, apenas trinta e seis venerados intelectuais, seus alunos e os serventes que estripam galinhas e fazem outras tarefas sujas. Não existem pessoas na Casa que lidam com galinhas e formulam teorias *ao mesmo tempo*. Até os chamados *pioneiros* e *inoculadores*, que seriam os sábios salomônicos mais envolvidos com a execução de experimentos, provavelmente vestem avental e luvas brancas antes de pôr as mãos na matéria. Eles lidam com a natureza previamente sublimada por um método. Por outro lado,

69 MORE, *Utopia*, [1518] 2004, p. 90.

as artes mecânicas cujos conhecimentos são absorvidos e reinventados pela filosofia tendem a perder a autonomia que tinham. Cada vez mais artífices bensalenses serão substituídos por técnicos instruídos, bem ou mal, pela filosofia natural salomônica. Talvez as *artes* mecânicas venham a ser rebatizadas *ciências* mecânicas, porque ciência é o termo que pouco a pouco se instituirá para o conhecimento operativo fundado em teorias. Já aquelas artes mecânicas cujos conhecimentos (ainda) não foram absorvidos pela filosofia salomônica, porque ela não as compreende e não as explica, manterão alguma autonomia, mas serão continuamente assediadas pelos filósofos. A coleta de informações por *homens do mistério* nada mais é do que o esforço da Casa de Salomão para abocanhar os segredos dos ofícios ainda obscuros. Se ela faz isso com o objetivo deliberado de se intrometer na produção e tentar orquestrar seus procedimentos, não sabemos. A afirmação de que algumas das invenções da Casa de Salomão se popularizaram indica que sim, mas a vida cotidiana calma, casta e convencional de Bensalém indica que não. De qualquer modo, a relação dos artífices com a Casa de Salomão é tensa. A Casa não os emprega, mas ela os espiona.

Canteiro maniqueísta

Podemos imaginar um canteiro em Bensalém a partir dessa constelação. Parte das tarefas será executada por artífices experientes e por seus diversos aprendizes, em diferentes fases de formação e com diferentes graus de habilidade. Nessa forma de trabalho, há poucos discursos e documentos, e há muita familiaridade com as ferramentas e os materiais. A comunicação entre os trabalhadores se faz em conversas breves, alguns jargões, gestos e talvez cantos de trabalho. A interação é quase natural, sem necessidade de comando evidente, baseada na memória que cada um tem de processos construtivos anteriores ou na imitação do que os outros estão fazendo. Apenas de vez em quando há uma breve explicação, um debate sobre fazer isso ou aquilo, uma instrução explícita, uma expressão de reconhecimento ou reprovação. Os procedimentos usados nunca se renovam abruptamente, mas as coisas se movimentam pouco a pouco, de modo que a comparação entre construções feitas no intervalo de algumas décadas às vezes surpreende.

Outra parte das tarefas no nosso canteiro hipotético de Bensalém será executada por técnicos e pelos respectivos serventes (os aprendizes dos técnicos não estão no canteiro porque precisam ir à escola).

Nessa forma de trabalho, há muitos discursos e instruções e, principalmente, muitos documentos, tanto para definir aquilo que ainda será feito, como para registrar aquilo que já foi feito. Os técnicos se ocupam todo o tempo dessa documentação e nunca põem as mãos na massa. Assim, quando a massa não se comporta como os técnicos previram, eles precisam recorrer a tabelas e registros anteriores para decifrar o problema, encontrar a solução e então repassar novas instruções aos serventes. Esses, enquanto aguardam, observam o trabalho dos mestres, companheiros e aprendizes. Por essa observação e pela textura da massa que sentem nas mãos, aprendem logo que seria preciso acrescentar mais água, ou cal, ou areia, mas não se manifestam porque não saberiam explicar na linguagem dos técnicos as razões do que intuem. Nesse grupo há inovações frequentes, porque os técnicos sempre trazem novidades derivadas da filosofia natural que os instrui. Apenas as novidades se exaurem depressa e, passadas algumas décadas, costumam se repetir. De vez em quando, principalmente em momentos críticos, quando se tira um escoramento, se finaliza um encaixe complexo ou se aplica um revestimento de secagem rápida, aparece no canteiro um homem que não pertence a nenhum dos dois grupos. Ele observa por horas, calado, ou então enche os trabalhadores de perguntas e sempre faz muitas anotações. É o homem do mistério.

Mas talvez essa seja uma leitura pessimista demais. Imaginemos outro cenário para Bensalém, em que a interação entre filosofia natural e artes mecânicas da construção seja cooperativa. A Casa de Salomão simplesmente contribui com o conhecimento operativo sistematizado, fornecendo aos artífices todos os resultados que possam ser úteis e obtendo desses, como retribuição espontânea, todas as regras, gabaritos, truques e macetes ou, enfim, segredos de ofício. Ninguém esconde nada de ninguém. Os canteiros são uma festa permanente de interação de conhecimentos advindos de diferentes esferas e cada vez mais fundidos num corpo único e democrático. A diferença seria apenas que os filósofos se interessariam pelos segredos dos artífices, enquanto esses não estariam tão interessados nas suas explicações.

Engenharia militar e desenho no papel

Os grandes canteiros de obras no tempo de Bacon de fato se caracterizam por um embate entre o conhecimento dos ofícios e conhecimentos vindos de outras fontes, a que equivale um embate entre grupos e

classes sociais. O século que o separa de Thomas More é o período de introdução de dispositivos que paulatinamente retiram dos canteiros de maior porte o poder de decisão, e retiram dos ofícios a primazia em determinados campos, em particular o da geometria. Para terminar este capítulo, faço uma pequena passagem por esses dispositivos, tentando tornar mais evidente a complexidade das relações em jogo. Heteronomia surge por todos os lados.

Os procedimentos que Filarete idealizou para os canteiros da Itália já em meados do século XV começam a se difundir cem anos depois. Na Inglaterra, os primeiros desenhos de plantas exatas, abrangentes, em escala e sobre papel foram feitos por volta de 1540, no contexto da construção de fortificações por Henrique VIII, depois da separação da Igreja Anglicana e diante da ameaça de ataques pelo continente e pela Escócia. Gerbino e Johnston explicam essa mudança pelo fato de as fortificações exigirem, além de rapidez na execução, uma definição geométrica integral e precisamente calculada para o emprego de canhões (com cobertura plena da frente inimiga, sem pontos cegos etc.). Isso não estaria garantido pela prática tradicional de “mudanças improvisadas”, isto é, de decisões tomadas cumulativamente durante a construção e em grande parte pelos próprios artífices.⁷⁰ Os engenheiros militares de Henrique VIII, em particular Richard Lee e John Rogers, foram os primeiros “a planejar projetos em grande escala como entidades coerentes e com autoridade abrangente”.⁷¹ O desenho mais antigo desse tipo que se conhece na Inglaterra é o projeto do Forte de Hull, feito por John Rogers em 1541. Na mesma época, esses engenheiros também começaram a desenhar sobre papel mapas de cidades em projeção ortogonal, propiciando um novo instrumento de controle do território.

O uso de papel, pergaminho ou tecido como suporte de projetos arquitetônicos ou mapas e planos urbanos é sempre um indício de sua portabilidade, isto é, de que não são parte da operação material propriamente dita, à diferença dos gabaritos de madeira e dos riscos em escala real usados para auxiliar o talhe das pedras, ou mesmo das pranchas de madeira em que os arquitetos italianos do Quattrocento costumavam executar a maioria de seus desenhos.⁷² A portabilidade

70 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, cap. 2.

71 *Ibidem*, p. 31.

72 Cf. HUBERT, *In der Werkstatt Filaretos*, 2003.

vale para desenhos de apresentação e de contrato, submetidos à aprovação pelo respectivo patrono, e usados como referência das obrigações entre as partes. Filarete usava papel sobretudo quando precisava levar o desenho para a apreciação de seu príncipe. Mas a necessidade de transporte de um desenho também se impõe quando o produto final da obra é definido com precisão e em detalhe por agentes que não estarão presentes no canteiro. As duas coisas se aplicam às fortificações. Homens como Richard Lee e John Rogers eram considerados cavalheiros, *gentlemen*, que comandavam vários empreendimentos ao mesmo tempo sem supervisionarem nenhum deles diretamente.

Geometria construtiva, Tectonicon e o Libro Primo

Outra mudança relevante para os canteiros na Inglaterra ao longo do século XVI diz respeito ao uso da geometria. Mencionei no capítulo anterior que as operações geométricas nos canteiros medievais não se destinavam à geração de imagens, mas ao próprio processo de transformação material, integrando-se a uma tradição de transmissão oral de conhecimento, bem diferente da transmissão por imagens que passa a prevalecer depois do século XVI (conforme a elucidação de Mario Carpo). A comparação das imagens de Roriczer para o traçado de pináculos com as imagens do *Libro Quarto* de Serlio evidencia os diferentes propósitos do desenho: num caso ele é auxiliar das palavras e reproduz o procedimento do artífice para marcar o material; no outro, o desenho é um modelo para o qual as palavras são apenas acessórias e que antecipa o resultado (visual) do conjunto dos procedimentos de execução material. Não discuti naquele contexto — em que se tratava apenas de esclarecer por que “descrever a figura de uma cidade” não é a mesma coisa que “desenhar um plano” — as peculiaridades da geometria de Roriczer em relação a outros entendimentos e usos da geometria, a começar pela geometria escolástica.

Não por acaso, é Hugo de São Vítor o primeiro a sistematizar esse outro limite, distinguindo entre geometria teórica e prática: “Teórica é aquela que investiga espaço e distância de dimensões racionais apenas pelo raciocínio especulativo; prática é aquela que usa instrumentos e que faz julgamentos unindo proporcionalmente uma coisa a outra”.⁷³

73 HUGO, *Hygonis de Sancto Victore opera propaedeutica*, 1966, p. 16, apud SHELBY, *The geometrical knowledge of mediaeval master masons*, 1972, p. 401.

Hugo indica que o geômetra teórico é um erudito, que se ocupa de axiomas e demonstrações, enquanto o geômetra prático é um mensurador que manipula instrumentos e objetos. Uma referência mais especificamente relacionada aos canteiros se encontra no tratado *De divisione philosophiae*, escrito entre 1150 e 1160 pelo filósofo espanhol Dominicus Gundissalinus. Ele menciona artífices que usam a geometria para “operar nas artes construtivas ou mecânicas, como o carpinteiro na madeira, o ferreiro no ferro, o pedreiro na argila e na pedra”; eles traçam “linhas, superfícies, quadrados, círculos etc., em corpos materiais da maneira apropriada à sua arte”, usando “seus materiais e instrumentos próprios”.⁷⁴ Lon Shelby propôs para o conjunto dessas práticas medievais a expressão “geometria construtiva”, enfatizando que elas resolvem problemas pela manipulação física de compasso, régua e gabaritos, sem cálculo e demonstrações lógicas.⁷⁵ Grande parte dessa geometria construtiva se perdeu junto com a tradição oral, mas ficaram alguns resquícios: até hoje todo pedreiro no Brasil sabe que um triângulo na proporção três-quatro-cinco permite ‘esquadrear’ duas linhas de parede; ele aplica esse ‘macete’, mesmo que não use termos como *triângulo retângulo* nem conheça o teorema de Pitágoras. Os poucos documentos escritos que registram os procedimentos da geometria construtiva medieval, como aquele de Roriczer citado antes, seguem sempre a fórmula “se você quiser resolver este problema, então faça desta maneira”.⁷⁶ Noutro livrinho publicado por Roriczer, *Geometria Deutsch*, isso é ainda mais evidente. Ele fornece a solução passo a passo para nove problemas práticos, tais como construir um ângulo reto, encontrar o centro de um arco ou transformar um perímetro circular numa reta. O método que Roriczer indica para esse último caso, por exemplo, consiste em desenhar três círculos alinhados, dividir um deles em sete partes e prolongar a reta que alinha os círculos numa medida igual à sétima parte do diâmetro. O resultado para o diâmetro 1 seria 3,142857, o número encontrado por Arquimedes no século III a.C., próximo mas não idêntico a 3,141593 (π). A diferença, todavia, é irrelevante numa operação de canteiro, porque as imprecisões advindas de outros fatores (ferramenta de corte, posicionamento de uma peça, dilatação de um material) são certamente maiores. Seria incabível um procedimento mais

74 GUNDISSALINUS, *De divisione philosophiae*, [1160] 1903, pp. 108–109.

75 SHELBY, *The geometrical knowledge of mediaeval master masons*, 1972.

76 *Ibidem*, p. 414.

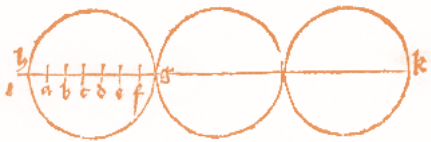
exato. De resto, nenhum filósofo escolástico se preocuparia em corrigir tal valor, mesmo que dispusesse de cálculos mais precisos. Há uma relativa autonomia dos ofícios nesse contexto. Nas palavras de Shelby:

A geometria construtiva dos pedreiros medievais era prescritiva por consistir em passos cuidadosamente prescritos que os pedreiros eram ensinados a seguir. Mas, uma vez que eles estavam pouco preocupados com a precisão ou correção matemática, esses passos poderiam ser alterados como quisessem. Isso quer dizer que não havia regras lógicas ou matemáticas que eram obrigados a seguir; eles eram limitados apenas pela sua própria habilidade e inventividade na manipulação de formas geométricas com os instrumentos à sua disposição, e pela sua vontade ou falta de vontade de mudar as prescrições que lhes foram passadas pela tradição do ofício.⁷⁷

Em 1556, no entanto, um dos *gentlemen* a serviço de Henrique VIII, Leonard Digges (1515–1559), publicou um manual intitulado *Tectonicon*, cujo anúncio de capa prometia ensinar a medição rápida e exata de terrenos, lotes, edificações e materiais de todo tipo, incluindo ainda instruções para a confecção de instrumentos de medida, tais como uma nova régua de carpinteiro (no título original: *A boke named Tectonicon, briefely shewyng the exacte measuryng, and speedy reckonyng all maner land, squared timber, stone, steaples, pyllers, globes, et c.*). Embora o livro se dirigisse a pedreiros e carpinteiros (além de agrimensores), Digges não mediu palavras para condenar seus procedimentos tradicionais, insistindo que deveriam “deixar de ser cabeça dura ou teimosos” (*heady or self willed*) e abandonar suas “regras corrompidas”; e ele prosseguia: “Os estudos e a experiência me mostram que os fundamentos que os melhores deles [os artífices] têm são falsos. Dizer por que e onde não é necessário nem pertence à instrução; deve bastar àqueles que apreciam a maneira verdadeira, que aqui ela lhes seja apontada”.⁷⁸ Ou seja, Digges queria que os artífices obedecessem à sua instrução, mas excluía de antemão a possibilidade de que compreendessem as razões disso. O raciocínio que fundamentava a exatidão do novo procedimento não deveria interessá-los. Como Digges supunha que eles não teriam disposição ou capacidade para a aritmética, ele

77 *Ibidem*, p. 420.

78 DIGGES, *A booke named Tectonicon, briefely shewyng the exacte measuryng, and speedy reckonyng all maner land, squared timber, stone, steaples, pyllers, globes, & c.*, [1556] 1605, p. 10.



Matthäus Roriczer, *Geometria Deutsch*, 1487.
O resultado dessa operação para o diâmetro 1
seria 3,1428 ($\pi = 3,1415$).

forneceu tabelas dos cálculos necessários, que, obviamente, levariam de novo a medidas apenas aproximadas, já que nenhuma dessas tabelas é exaustiva. A premissa era a de que o intelectual determina o que deve ou

não ensinar, tal como fazem os sábios da Casa de Salomão. “Como um reconhecido cavaleiro e matemático, Digges não estava meramente provendo suporte técnico, mas uma prescrição para uma nova relação, na qual o matemático instrui o artesão de cima para baixo”.⁷⁹ O livro foi um best-seller, mas não entre os artesãos. Vários protestaram contra a ingerência e a difamação do conhecimento da geometria, que era marca de identidade e distinção dos ofícios da construção.

No *Libro Primo* de Sebastiano Serlio, que trata da geometria para o desenho arquitetônico, encontra-se uma atitude bem semelhante à de Digges. O livro foi publicado em Paris em 1545, junto com o *Libro Secondo*, sobre o desenho em perspectiva, mas depois do *Libro Quarto*, sobre as ordens, e do *Libro Terzo*, sobre as construções da antiguidade. O próprio Serlio explica que a publicação nessa ordem se fez pelo receio de que os tratados de geometria e perspectiva espantassem o público, já que não continham “ilustrações deleitáveis” e eram “trabalhosos e difíceis de compreender”.⁸⁰ Serlio pretendia atingir mestres de obra e outros agentes comuns da construção, não os eruditos ou os artistas excepcionais, em posição social privilegiada. Ou seja, a estratégia editorial foi de conquistar adesões com um belo catálogo (o *Libro Quarto*), antes de tentar modificar (no *Libro Primo*) os procedimentos convencionais daqueles que faziam uso do novo repertório. Mas, uma vez garantida essa adesão inicial, Serlio foi ferrenho: ele não concedia aos mestres nem sequer uma geometria “corrompida”, simplesmente os dizia ignorantes, não merecedores do “nome de Arquitetos”, enquanto não dominassem a geometria nos termos e regras propostos. E, da mesma maneira que Digges, Serlio se eximiu de esclarecer os fundamentos dessa geometria.

79 GERBINO & JOHNSTON, *Compass and rule*, 2009, p. 46.

80 SERLIO, *Il Primo Libro*, 1545, s.p. [aviso ao leitor].

O quanto seja necessária a qualquer pessoa a mais correta arte da Geometria, disso podem dar testemunho todos aqueles que trabalharam por algum tempo sem ela e depois obtiveram algum conhecimento de tal arte; eles verdadeiramente admitirão que todas as coisas que pensaram e fizeram sem Geometria, fizeram sem arte nenhuma, mas segundo a sorte e ao acaso. Pois, sendo a profunda arte da Arquitetura abrangente de muitas artes nobres, primeiramente faz-se necessário que o Arquiteto, se não for dotado pelo destino, pelo menos tenha alguma compreensão dos princípios da Geometria, e que não seja como muitos consumidores de pedra, argamassa e mármore, que hoje em dia têm o nome de Arquitetos, os quais não sabem nem prestar contas do que seja ponto, linha, superfície, ou corpo, nem correspondência ou harmonia. Mas, guiados pela sua própria opinião e pela complacência do olho, seguindo as pistas de outros que o fizeram com pouca razão, vão trabalhando, e é disso que resulta a desproporção e a má correspondência que se vê em muitos edifícios, digo, na maior parte deles. E no entanto (como eu disse acima), o primeiro grau da boa arte é a Geometria, da qual pretendo tratar aqui. Para dar ao Arquiteto conhecimento suficiente para que de suas obras saiba prestar contas, guiado pela razão, eu não tratarei de especulações como o profundíssimo Euclides, mas de algumas flores colhidas no seu fértil jardim, e de outros autores, de algumas demonstrações, e várias interseções de linhas, que todo homem compreenderá por escrito e por desenho demonstrativo, pela via mais breve que me for possível.⁸¹

Popularização e distinção da arte arquitetônica

Ainda assim é preciso notar que, em última análise, Serlio e Digges são autores que pretendiam aperfeiçoar a prática dos artífices. Isso vale também para o primeiro tratado de arquitetura publicado na Inglaterra. De autoria do pintor John Shut, *The first and shief groundes of Architecture*, de 1563, seguiu o exemplo do *Libro Quarto* de Serlio, apresentando as ordens clássicas num catálogo de elementos padronizados que poderiam ser copiados com certa facilidade.⁸² Imaginando que o termo *Architecture* causaria estranhamento aos leitores, Shute explica que ele designa “a arte e o ofício de erguer e fazer excelentes edifícios e construções”.⁸³

81 Ibidem.

82 CARPO, *Architecture in the age of printing*, [1998] 2001, p. 103.

83 SHUTE, *The first and shief groundes of architecture*, 1563, s.p., Preface.

Poucas páginas depois, ele trata das tarefas e dos deveres daquele que quisesse se tornar um “*Perfecte Architecte or Master of buyldings*”, usando os termos arquiteto e mestre da construção como sinônimos.

Esses textos de popularização diferem dos textos dirigidos ao público privilegiado, tais como os tratados de Alberti e Filarete ou, ainda, o prefácio que o matemático e astrólogo John Dee (1527–1608) escreveu para a primeira tradução inglesa dos *Elementos* de Euclides, em 1570. Dee constata primeiro que muitos não consideravam a arquitetura entre as artes matemáticas pelo fato de ela lidar com “trabalhos grosseiros”. Mas, em seguida, ele defende que a arquitetura seria baseada em princípios da razão e em demonstrações lógicas, portanto merecedora de um lugar entre aquelas artes (matemáticas). Consequentemente, a caracterização do arquiteto por Dee segue de perto a visão de Alberti e de Filarete: “Porque não colocarei nessa posição [de arquiteto] um carpinteiro [...] a mão do carpinteiro é o instrumento do arquiteto. [...] o arquiteto é o mestre sobre todos que fazem algum trabalho. Donde ele não é nem ferreiro, nem construtor, nem nenhum artífice em particular, mas a cabeça, o líder, o diretor e juiz de todos os trabalhos e todos os artífices. Porque o verdadeiro arquiteto é capaz de ensinar, demonstrar, distribuir, descrever e julgar todos os trabalhos feitos. E apenas ele sabe discernir as causas e razões de todas as coisas feitas com artifício”.⁸⁴

Essa definição, como já dito, diverge das premissas de Serlio, Digges e Shute, mas ela ainda parte da concepção de um arquiteto que seria um entendido nas matérias da construção e estaria presente no canteiro, supervisionando os trabalhos. Na Inglaterra, a figura do arquiteto como artista apartado do canteiro por princípio, não apenas circunstancialmente, viria a se tornar familiar apenas décadas mais tarde, já no tempo de Bacon.

Quem a inaugura é Inigo Jones (1573–1653), cuja formação se deu em viagens à Itália. Jones era conhecedor do desenho, do repertório clássico, dos livros de arquitetura e do *habitus* dos novos artistas liberais. Sua biblioteca incluía, entre muitos outros tratados técnicos e teóricos, a edição italiana de Vitruvius publicada por Daniele Barbaro em 1567, com ilustrações de Palladio, além de *I quattro libri dell'architettura* do

próprio Palladio (1570).⁸⁵ Primeiro Jones usou o desenho apenas para criar os cenários das mascaradas da corte. Depois de 1615, quando foi nomeado Surveyor-General de James I (uma espécie de arquiteto chefe e secretário de obras), passou a empregar o desenho sistematicamente também no projeto de edificações permanentes, fazendo da arquitetura *all'antica* um meio de representação política da dinastia Stuart.

A maneira como Jones via os canteiros fica evidente num cenário para a mascarada *Albion's Triumph*, de 1632. Numa disputa de prestígio social com o poeta Ben Jonson (que não cabe detalhar aqui), Jones defendeu a posição do arquiteto como artista liberal que, à semelhança dos poetas, participa do mundo das ideias, da teoria, das grandes verdades.⁸⁶ As figuras alegóricas de *Theorica e Pratica*, nos pilares do proscênio de *Albion's Triumph*, representam a dimensão intelectual e a dimensão material da arquitetura. São duas mulheres providas de um compasso, isto é, de conhecimentos de geometria. Mas *Theorica* olha para o alto e opera o seu pequeno compasso apenas mentalmente, enquanto suas mãos estão livres e gesticulam com inspiração. *Pratica*, tristonha e cabisbaixa, manipula um grande compasso e uma régua, riscando formas no chão.

Esses diversos agentes dão pistas da complexidade das transformações em curso. Digges, um cavalheiro, matemático e agrimensor, queria tornar as práticas dos construtores mais exatas. Shute, um pintor e arquiteto, queria difundir entre eles um novo repertório formal. Dee, um matemático e místico com trânsito na corte, queria arquitetos que apenas pensassem, calculassem e comandassem. Jones, um arquiteto erudito formado na Itália, queria ser poeta da construção sem sujar as mãos.

Em meio a tudo isso, qual seria a perspectiva de Bacon acerca dos ofícios da construção? Há um pequeno ensaio, “Of building” (1625), em que se poderia esperar uma resposta. Ele é iniciado com uma frase de efeito: “Casas são construídas para se morar nelas, não para olhar para elas; portanto prefira o uso à forma regular (*uniformity*), exceto quando se pode ter ambos. Deixe o feitiço vistoso, apenas em prol da beleza, para os palácios dos poetas, que os constroem a baixos custos”.⁸⁷ Está claro, portanto, que não interessa a Bacon a arquitetura que Inigo

84 DEE, *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara*, 1570, s.p., The mathematicall praeface.

85 NEWMAN, Inigo Jones and the politics of architecture, 1994.

86 Cf. GORDON, Poet and architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones, 1949.

87 BACON, Of building, [1625] 1850, p. 49.



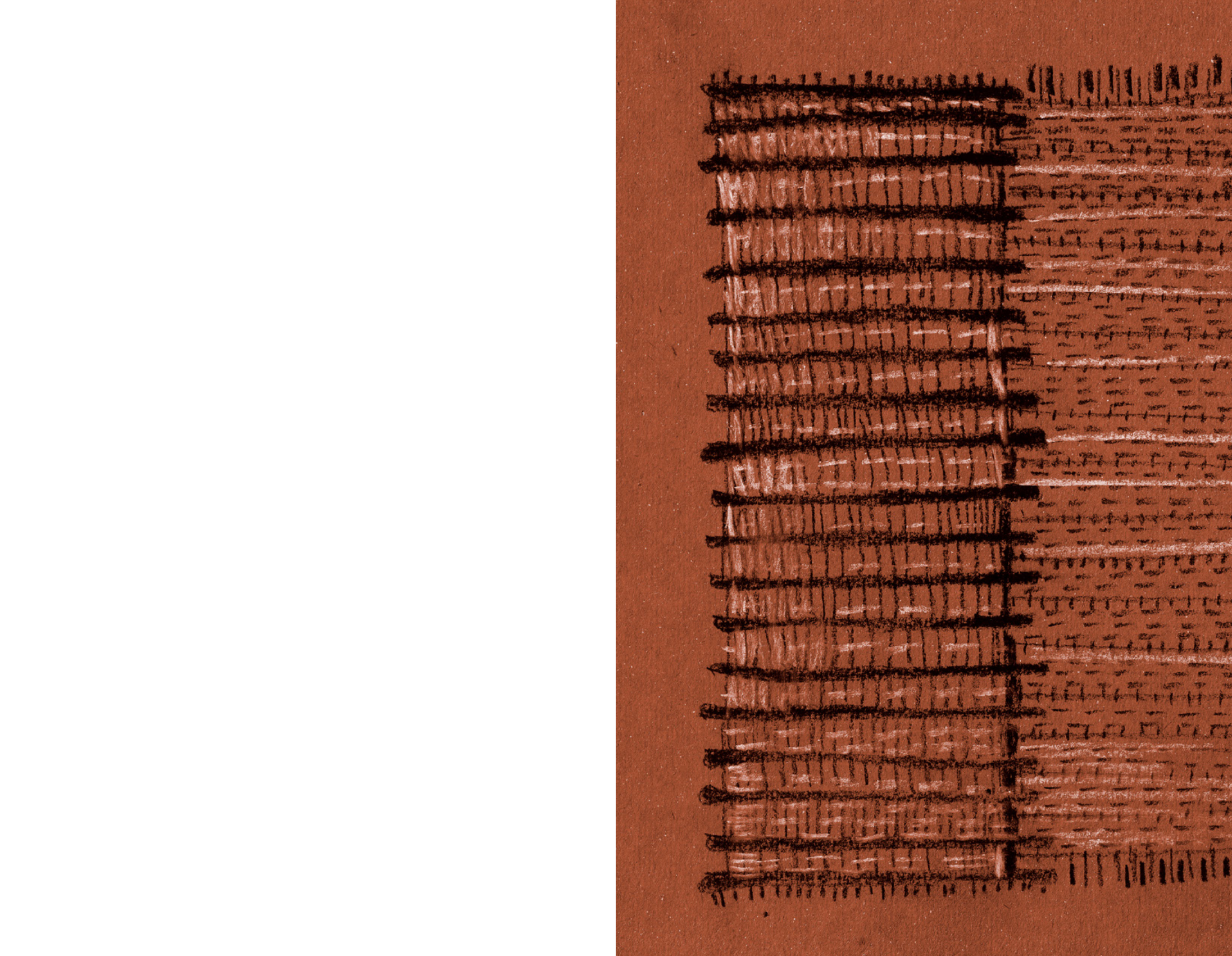
Inigo Jones, *Theorica e Pratica*, cenário para *Albion's Triumph*, 1632. Gordon (1949) explica que as fontes de Jones para essa alegoria são a *Iconologia* de Cesare Ripa (1599), na qual há semelhante representação de teoria e prática, assim como o frontispício de uma edição de 1615 do tratado de Vincenzo Scamozzi, que usa essa alegoria com os termos *Theorica* e *Experientia*. Nenhuma dessas fontes apresenta o contraste entre os semblantes das figuras de Jones.

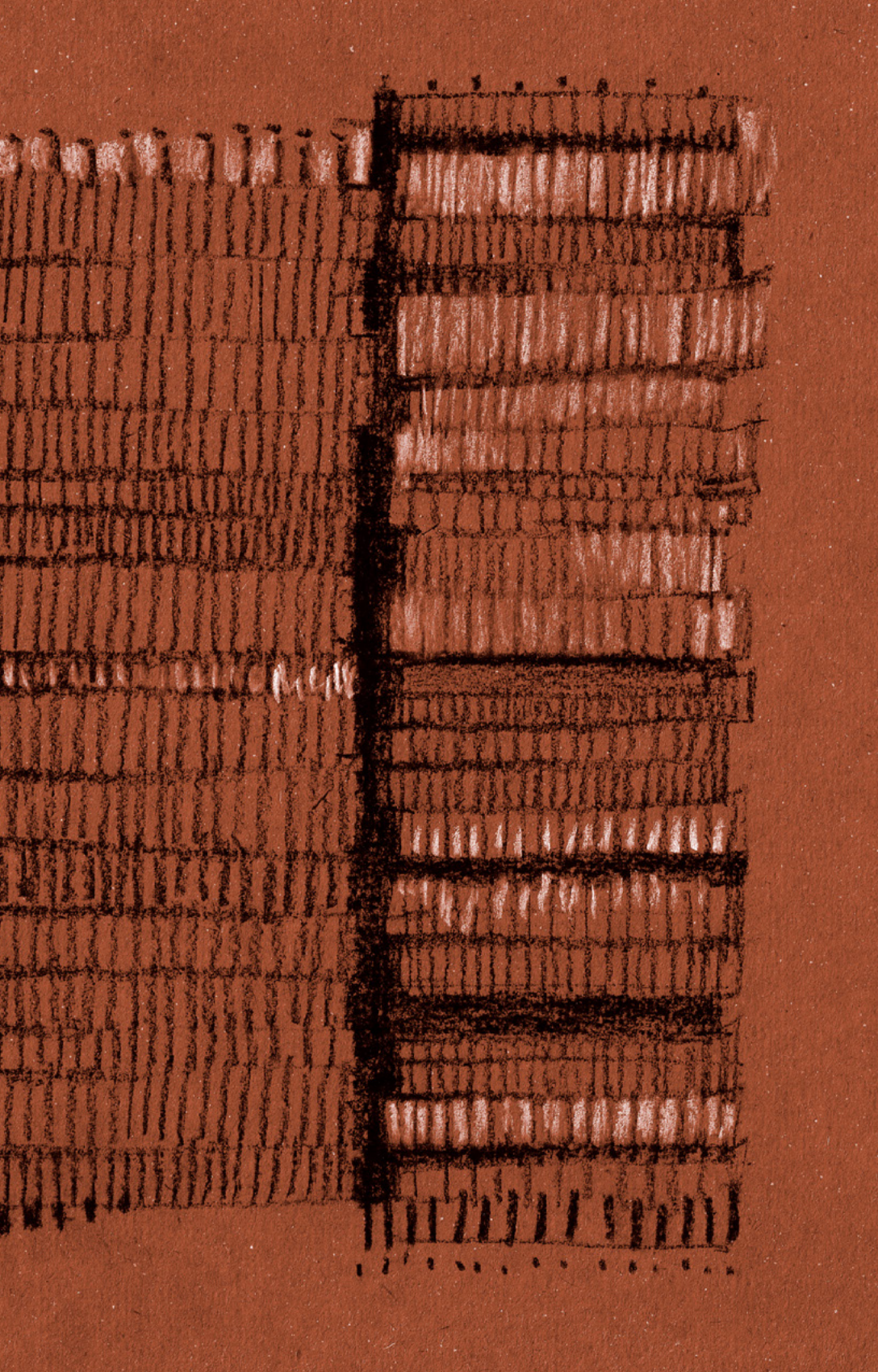
Jones preconiza, alinhada à tradição humanista. Sobre as “grandes construções que se vê agora na Europa, como o Vaticano e o Escorial”, Bacon diz ser estranho que não tenham um único cômodo adequado (*fair room*). Depois, como Vitrúvio e Alberti, ele aborda a boa escolha do sítio. O resto do ensaio se concentra nas comodidades cotidianas e nos itens de representação que um “grande palácio” deve ter (estátuas, fontes, vitrais). Ele cita Cícero, o Velho Testamento e Lucullus. Mas Bacon não se refere em nenhum momento, seja positiva ou negativamente, às teorias acerca da origem transcendente da beleza arquitetônica nem menciona a palavra *arquitetura*. Também não encontrei nenhum indício de que ele pensasse em mobilizar a filosofia natural e seus experimentos para a construção. Ainda assim, as interpretações de teóricos e historiadores da Arquitetura compreenderam a passagem

acima referida como prova do protofuncionalismo de Bacon, que teria introduzido a perspectiva científica moderna nessa disciplina.⁸⁸ Alguns dizem até que ele “desencantou” a arquitetura, ou que seria autor de uma “abordagem funcionalista extrema”.⁸⁹ Mas penso que essa leitura projeta em Bacon discussões que surgem muito mais tarde, enquanto sua visão da construção é bastante convencional: um nobre inglês que quer um palácio confortável, adornado com os itens que convêm à sua posição, e que descarta — ou simplesmente ignora — as elevadas pretensões da cultura arquitetônica proveniente da Itália. Sua posição sobre as artes mecânicas dos construtores, a geometria construtiva e suas virtudes ou deficiências, o desenho, a relação com as artes matemáticas, a possibilidade de realização de experimentos científicos nos canteiros — nada disso é tema em “Of building”. As únicas coisas que podemos inferir é que em Bensalém as construções seguiriam princípios de salubridade (a enfermaria da Casa de Estrangeiros deixa isso claro) e que não seriam desenhadas no estilo *all'antica*.

88 Cf. ZURKO, *Origins of functionalist theory*, 1957, pp. 62–69; KRUF, *História da teoria da arquitetura*, [1985] 2016, cap. 19.

89 RUHL, *Architekturtheorie (England)*, 2003, p. 408; LEFAIVRE & TZONIS, *The emergence of modern architecture*, 2004, p. 180.





Na Terra Austral Conhecida

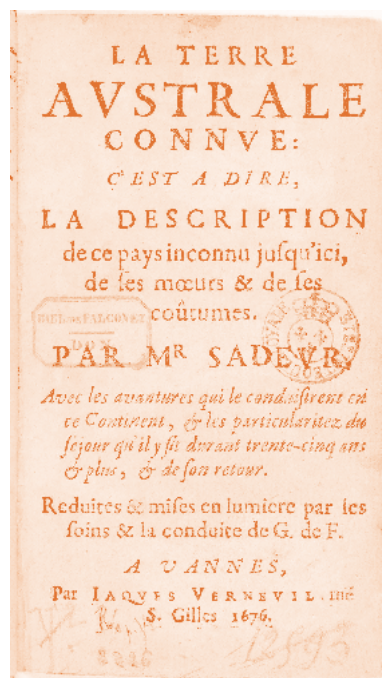
Utopia anarquista

A utopia de Gabriel de Foigny (1630–1692), escrita e publicada na década de 1670, se passa na imensa massa continental que, segundo especulações antigas e navegantes da época dos descobrimentos, se estenderia por todo o sul do globo até o círculo polar antártico. Foigny a imagina povoada por mais de cem milhões de habitantes. E enquanto a Europa se dividia em disputas territoriais e religiosas e as monarquias absolutas tentavam regrar as relações de classe e poder, a Terra Austral de Foigny é uma anarquia em que as pessoas são livres e absolutamente iguais. Os austrais de Foigny não conhecem Estado ou governo, nem mercado ou propriedade privada, nem mesmo diferenças de gênero ou de opinião: todos são hermafroditas e racionalistas radicais. Eu disse na introdução que o Jardim do Éden pode ser entendido como uma espécie de marco zero das contradições que os canteiros das diversas utopias sugerem ou manifestam. Pois seria difícil localizar a utopia de Foigny em relação a esse marco. Muitos de seus elementos são pré-adamíticos, como a ausência da divisão dos seres humanos por sexo. Outros são, por assim dizer, pós-apocalípticos, como a completa artificialidade da paisagem em que não resta intacto nenhum pedacinho de natureza. Foigny ensaia um mundo aparentemente sem pecado e sem paixões, inclusive no espaço e na sua produção material.

Foigny, censuras, edições

Se More e Bacon foram homens públicos cujas vidas estão bem documentadas, sobre Gabriel de Foigny sabe-se relativamente pouco. Ele nasceu por volta de 1630 na região de Reims, na França, foi educado em literatura clássica e teologia, e tornou-se frade franciscano do ramo dos observantes (*cordeliers de l'observance*). Os registros a seu respeito se limitam ao período que passou na Suíça, entre 1666 e 1684, porque nessas quase duas décadas nunca esteve livre de imbróglis com as autoridades

locais.¹ Ele chegou a Genebra depois de ter sido expulso da ordem franciscana por comportamento dito escandaloso. Ciente de que nenhuma ordem católica o aceitaria, ele se submeteu às exigências da Venerável Companhia, a congregação de ministros que encabeçava a igreja de Genebra desde a reforma por Calvino no século XVI. A Companhia recebeu Foigny com a condição de que se convertesse ao calvinismo, abjurasse publicamente à fé católica e aos “erros da igreja romana”, e conseguisse trabalho para se sustentar. Foigny fez a abjuração e a conversão — não era dogmático em matéria de fé — e decidiu se casar para garantir o direito de permanência. Porém, ainda no mesmo ano de 1666, antes de o casamento se realizar, acusações de promiscuidade, jogo e discursos imorais levaram a Venerável Companhia a exigir que ele deixasse a cidade. Foigny se mudou para Lausanne e em seguida para Berna e Morges. É como se passasse a vida correndo da própria (má) reputação. Em meio às turbulências, ele escreveu um tratado de teologia para provar sua vocação protestante e sair da precária situação financeira. Como nenhum editor privado imprimiria um manuscrito de sua autoria, ele o submeteu à igreja de Berna na esperança de que ela promovesse a publicação. A resposta dos teólogos foi negativa: o pequeno tratado seria edificante, mas sua impressão careceria de propósito. Em 1670 Foigny conseguiu, por influência de amigos laicos, o posto de diretor do Collège de Morges com um bom salário e outros privilégios. Novas acusações de promiscuidade e embriaguez levaram à sua exoneração. Mais uma vez, amigos se empenharam na sua defesa e ele pôde retornar a Genebra, onde publicou diversos escritos — entre eles, o tratado de teologia rejeitado pela igreja de Berna —, todos censurados e proibidos pela Venerável Companhia. Que ainda assim ele tenha conseguido permanecer na cidade se deveu a divergências dos poderes político e religioso de Genebra a seu respeito. Os conselhos



1 Cf. LACHÈVRE, *Les successeurs de Cyrano de Bergerac*, 1922.

seculares (em particular o Petit Conseil) foram contrários à sua condenação pelos ministros calvinistas. Apenas quando, em 1684, ele foi processado por seduzir uma jovem, obrigaram-no a deixar a cidade de uma vez por todas. Ele então se reconverteu ao catolicismo e passou os últimos anos num convento em Savoy.

Frédéric Lachèvre, que realizou a primeira pesquisa documental minuciosa sobre a passagem de Foigny pela Suíça, o descreve como um “completo desequilibrado”, iconoclasta, que procurava o escândalo para se afirmar e que era *libertino*, tanto no sentido mais estrito da sexualidade, como no sentido amplo de alguém com “espírito de independência e hostilidade em relação à tradição e de recusa da subordinação a crenças e práticas religiosas”.² Segundo essa leitura, sua utopia seria uma sátira atrevida. Outros interpretam a trajetória de Foigny com menos moralismo e mais ambiguidade e simpatia. J. Max Patrick entende que ele foi injustamente perseguido pelas autoridades religiosas da França e da Suíça, e que muitas das acusações levantadas contra ele não eram consistentes. A utopia da Terra Austral seria não uma sátira e um expediente para obter dinheiro e fama, mas uma expressão genuína de dilemas pessoais em relação à fé, aos costumes e à moral.³

La terre australe connue foi escrito em Genebra e publicado nessa mesma cidade em 1676.⁴ Foigny empregou alguns artifícios para escapar à censura. Apresentou o texto como se fosse a tradução de um manuscrito em latim, que lhe teria sido confiado quinze anos antes pelo autor e protagonista Nicholas Sadeur. “G. de F.” consta apenas como organizador. Além disso, o editor tomou o cuidado de indicar como local da publicação a cidade francesa de Vannes, em vez de Genebra. Mas tais precauções não convenceram a Venerável Companhia, que solicitou que Foigny apresentasse o original em latim para provar suas alegações. Como isso não era possível, a Companhia mandou prendê-lo e proibiu o livro. O caso acabou arquivado, talvez de novo por influência de amigos de Foigny.

2 Ibidem, pp. VI-VII.

3 PATRICK, A consideration of *La terre australe connue* by Gabriel de Foigny, 1946.

4 Além dessa primeira edição de 1676, cujo título completo é *La terre australe connue. C'est à dire, la description de ce pays inconnu jusqu'ici, de ses moeurs & de ses coutumes, par Mr. Sadeur* (A terra austral conhecida, isto é, a descrição daqueles países desconhecidos até agora, de seus hábitos e seus costumes, por senhor Sadeur), utilizo as traduções de David Faussett, para o inglês (*The southern land, known*, 1993), e de Ana Cláudia Romano Ribeiro, para o português (*A terra austral conhecida*, 2011).



Forlani-Duchetti, *Universale descrizione di tutta la Terra conosciuta Fin Qui*, 1570. Supõe-se o continente austral para equilibrar a Terra.

Também a história editorial posterior dessa utopia é conturbada. No ano da morte de Foigny, 1692, publicou-se uma nova versão intitulada *Les aventures de Jacques Sadeur et le voyage de la terre australe*, subtraindo os elementos mais polêmicos, como a relação com a natureza, o sexo, a religião, a política. Houve controvérsias sobre se o próprio Foigny teria feito essa versão para tentar mais uma vez a sorte como escritor de fama ou se — o que é mais provável — ela teria sido escrita pelo abade François Raguenet.⁵ De qualquer forma, as traduções para outras línguas europeias a partir de 1692 se basearam nessa segunda versão, mais afinada com os ideais do esclarecimento do século XVIII e muito menos radical.

Percurso de Sadeur até a Terra Austral

Foigny, aliás, G. de. F. introduz o livro com uma nota ao leitor sobre as circunstâncias em que, supostamente, obteve o manuscrito. Teria conhecido Nicholas Sadeur ao resgatá-lo de um afogamento banal no

porto de Livorno em 1661: Sadeur chegava de Madagascar tão fraco que escorregou ao desembarcar. Ele então teria contado um pouco de sua vida a G. de F. e, à beira da morte, teria deixado a seus cuidados o manuscrito latino com o relato completo de sua viagem à Terra Austral. Foigny apresenta Sadeur como o viajante que poderia enfim desmentir ou confirmar as muitas especulações sobre o continente do sul que circulavam desde os tempos de Marco Polo e se multiplicaram com as viagens de exploração. Àquela altura, na segunda metade do século XVII, os exploradores haviam tangenciado a Austrália sem a mapear. Ao mesmo tempo, florescia na Europa a literatura de viagens com relatos autênticos, ainda que exagerados e acrescidos de algumas invenções fantasiosas para atrair maior público. Foigny pôde contar com o fato de a curiosidade sobre as civilizações de outros continentes haver se popularizado. Portanto, a trama do manuscrito não é somente uma tentativa de contornar a censura. Ela também confere ao texto o ar de autenticidade necessário para despertar interesse. Os muitos detalhes com que a trajetória de Sadeur é descrita, passando por diversas partes do globo, pautam-se na forma e no conteúdo de narrativas que aos leitores das últimas décadas do século XVII terão parecido verídicas. As premissas de Foigny quanto à maneira de se dirigir aos leitores são, assim, muito diferentes das de More e de Bacon. More constrói uma trama cujo caráter fictício é evidente; Bacon nem sequer se dá ao trabalho de tal construção e passa logo a um programa filosófico. Já Foigny faz a ficção transbordar o texto.

A narrativa na voz de Sadeur se inicia pela descrição do estranho curso de sua vida até a chegada à Terra Austral; descrição essa que segue a premissa do realismo ainda nos acontecimentos mais improváveis. Sadeur nasce em alto mar, quando seus pais estão retornando da América para a França, depois de uma tentativa frustrada de recomeçar a vida no novo mundo. Uma tempestade atinge o navio e o casal morre ao salvar o filho. Daí em diante, a vida de Sadeur é uma sucessão de catástrofes: “tudo indicava que eu vivia apenas para causar a morte dos que mais se empenhavam em conservar a minha vida”.⁶ Depois de naufrágios, sequestros e outras desgraças — não repetirei todos os detalhes aqui —, ele termina com jesuítas portugueses, que o criam até os oito anos de idade. Então ele se torna valete do filho de uma condessa e passa a receber a mais refinada

5 Cf. FAUSSETT, Introduction, *The southern land, known*, 1993.

6 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 71; *La terre australe*, 1676, p. 10.

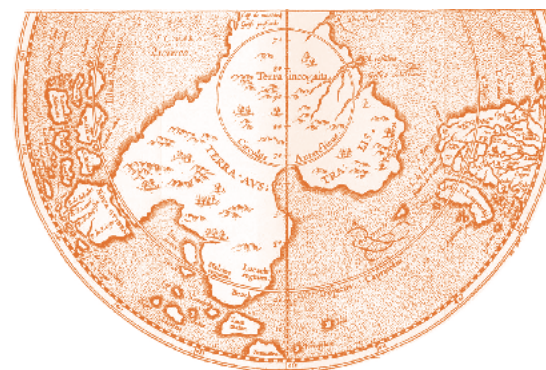
educação, com perspectiva de seguir a carreira de filósofo. Numa viagem a Coimbra, ele é novamente sequestrado e levado ao mar. Como que cumprindo a predestinação de Sadeur, uma tempestade afunda o navio dos sequestradores, mas ele consegue, literalmente, uma tábua de salvação. Agarrado à porta da cabine do capitão, ele tem a sorte de uma embarcação portuguesa encontrá-lo. Seguem até o Congo. Lá, Sadeur experimenta um primeiro tipo de paraíso terreno, que servirá como oposição diametral às condições que encontrará mais tarde na Terra Austral. A natureza no Congo oferece de tudo sem nenhum esforço: ninguém se preocupa em plantar ou construir coisa alguma. Por isso mesmo, os habitantes são apáticos, sonolentos, preguiçosos, estúpidos e incapazes de ação, a ponto de até a reprodução da população andar ameaçada. Sadeur parte com os portugueses depois de algumas semanas, constatando que “a perfeição [humana] demanda exercício, trabalho e fadiga” e que a felicidade não consiste na imediata satisfação de todos os desejos.⁷ Até o paraíso pode perder a graça. O navio contorna o Cabo da Boa Esperança, chega a avistar Madagascar, mas acaba arrastado numa violenta tempestade e racha ao meio na colisão com uma rocha. Como das outras vezes, todos morrem, exceto Sadeur, cujo currículo de naufrágios o tornara diligente para arranjar tábuas de salvação nos momentos críticos. Ele vaga pelo oceano até chegar a uma praia. Descansa, encontra alguma comida e aguarda uma morte lenta, quando aparecem dois pássaros monstruosos. Ele tenta fugir pelo mar, se enreda numa longa luta, se salva numa ilha que na realidade é o dorso de uma baleia, é atacado de novo pelas aves, carregado pelos ares, ferido em toda parte, até que consegue matá-las. Essa batalha final, uma espécie de renascimento, é sua porta de entrada para a Terra Austral.

Sadeur descobre mais tarde que os austrais apenas o resgatam do mar porque o viram lutar, e porque estava nu e é hermafrodita como eles. Em outras circunstâncias o teriam matado, pois são hostis a estrangeiros e não toleram *meios-homens*, isto é, pessoas não hermafroditas. Sadeur tem sorte nesse aspecto. Dão-lhe frutas revigorantes e cuidam de suas feridas. Em duas semanas ele se recupera e começa a conhecer o país, aprender sua língua e tentar compreender seu modo de vida. Ele permanecerá entre os austrais por mais de três décadas.

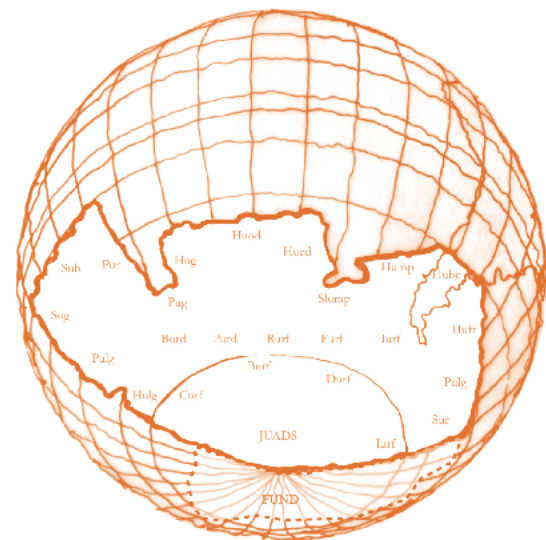
7 Ibidem, p. 81; p. 25.

Geografia austral

À diferença de Bacon, Foigny descreve a geografia de sua utopia em detalhes, começando pela localização. Com as coordenadas que ele indica, cheguei ao esboço de um mapa que de fato coincide com a extensão mencionada no texto: cento e cinquenta milhões de quilômetros quadrados. Todo esse território foi aplainado pelos austrais. Restaram apenas as montanhas próximas ao polo, denominadas Juads, que protegem e irrigam a grande planície artificial e que refletem a luz do sol nas regiões mais frias. Tal reflexo e a ausência de sombras na grande planície tornaram o clima igualmente ameno em todas as partes do país. Não existem florestas, brejos ou desertos. Nunca chove. Não há nem



Cornelius Wytfliet, Terra Australis-Antarktis, 1597 (detalhe).



Esboço do mapa da Terra Austral conforme as coordenadas de Sadeur. A região junto ao círculo polar antártico denominada Juads é montanhosa, todo o resto do território de 150 milhões de km² foi terraplenado. Em Fund, habitam os inimigos dos austrais. Parte das formas se parece com o mapa de Cornelius Wytfliet, que pode ter inspirado Foigny na escolha das coordenadas.

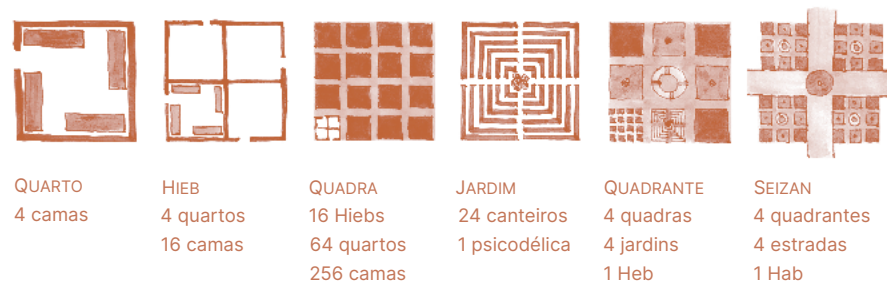
mesmo estações definidas, pois, como Sadeur explica, outros fatores podem neutralizar o efeito da variação da distância da Terra em relação ao sol ao longo do ano. Note-se, também, que os austrais fizeram a terraplenagem com uma pequena declividade em direção à costa, coisa de meio por cento. Exceto por alguns canais secretos, essa declividade se estende mar adentro. É preciso ir longe para atingir uma profundidade navegável. Assim não foi necessário construir fortificações para proteger o litoral de invasões inimigas pelos meios-homens da região de Fund (para além das montanhas Juads) ou por meios-homens de outras partes do mundo.

A população da Terra Austral compreende em torno de cento e quarenta milhões de pessoas. Embora seja grande se comparada à população da Europa, que em 1670 estava em torno de setenta milhões,⁸ ela é pequena em relação ao território: cerca de um habitante por quilômetro quadrado ou um terço da densidade populacional atual da Sibéria. Todos os habitantes da Terra Austral vivem em assentamentos urbanos, que são denominados *Seizains*. Existem quinze mil deles, idênticos em todo o país e uniformemente distribuídos pela grande planície. Considerando o tamanho do território e a uniformidade da ocupação, teremos dez mil quilômetros quadrados por Seizain e uma distância de cem quilômetros entre um Seizain e seus vizinhos mais próximos. Numa disposição geométrica com quatro estradas saindo de cada um deles, como sugere o texto, a malha viária da Terra Austral seria de três milhões de quilômetros. Se a disposição for menos regular, será ainda mais extensa. Se bem que uma perfeita planície nem precisaria de estradas...

Arquitetura dos Seizains

Os adultos moram em quartos compartilhados por quatro pessoas. Quatro quartos formam um *Hieb* ou casa; vinte e cinco casas formam uma quadra; quatro quadras e um *Heb* formam um quadrante; quatro quadrantes e um *Hab* formam um Seizain (ecoando *seize cents*, dezesseis centenas de quartos). Os Hebs são como colégios internos, onde vivem as crianças e os jovens até aos trinta e cinco anos de idade. Nos dois primeiros anos, a criança é acompanhada pela pessoa que a gerou e, depois, por diversos mestres também residentes do Heb. Além disso, o

Elementos de um Seizain da Terra Austral



Heb serve a reuniões regulares dos moradores do respectivo quadrante. Já o Hab é uma espécie de templo ou “casa de elevação” no centro do Seizain, usado para a meditação e para assembleias gerais. Ele tem quatro entradas, abertas para os dois eixos ou avenidas principais do Seizain. Por fim, um elemento definidor do ambiente urbano são os jardins. Seu desenho é rigorosamente geométrico como todo o resto, pelo menos na disposição geral. São quadrados, mais ou menos do mesmo tamanho de uma quadra, ordenados numa dúzia de bulevares concêntricos cujo perímetro diminui gradativamente.

As edificações em si, isto é, Habs, Hebs e Hiebs, seguem um padrão que simboliza as relações entre as atividades que abrigam. O material das paredes dos Hiebs, uma espécie de mármore branco, reveste o piso dos Hebs; o material das paredes do Heb, parecido com jaspe, reveste o piso do Hab. Os Hiebs ou casas são espartanos, mobiliados com nada mais do que um banco e duas cadeiras por pessoa. Quanto aos Hebs, Sadeur fornece medidas contraditórias e apenas sugere uma forma circular e uma divisão em quatro partes, correspondentes às quatro quadras a que atende. Já o Hab, o edifício mais nobre e importante de cada cidade, tem a forma de um cone escalonado, semelhante às pirâmides da América Central pré-espanhola (Foigny provavelmente conhecia a história dos Incas escrita por Garcilaso da Vega e publicada em 1609).⁹ Com um diâmetro de cento e oitenta metros na base, ele é todo feito de “pedras diáfanas e transparentes, que poderíamos comparar ao nosso mais fino cristal de rocha, desde que a ele acrescentemos certas inestimáveis figuras naturais em azul, vermelho, verde e amarelo dourado, que o perpassam numa mistura que forma desde pessoas humanas até paisagens; algumas vezes sóis

8 Cf. SÉGUY, *La population de la France de 1670 à 1829*, 2001.

9 Cf. FAUSETT, nota, *The southern land*, [1676] 1993, p. 64.

e outras vezes outras figuras de uma vivacidade que ninguém acreditaria mesmo que eu fosse capaz de explicá-las”.¹⁰ Não existe nenhum outro artifício ornamental nos Habs além dessa pedra, nem mesmo no interior, provido apenas de dezesseis mesas periféricas e uma mesa central para visitantes. Mais adiante, Sadeur menciona a pedra cristalina novamente, detalhando um pouco mais como os austrais a trabalham: “o que os europeus não podem ter sem trabalhos muito longos e muito penosos não custa mais do que uma produção momentânea nesse país. Não poderia deixar passar em silêncio a abundância de fino cristal que lá se encontra, que eles sabem talhar e assentar um sobre o outro com tanta propriedade e tanto artifício, que é difícil perceber as juntas, e que é tão transparente que não se distinguiriam as portas se as ricas figuras de diversas cores que a natureza nele entrelaçou não as tornassem evidentes”.¹¹

A uniformidade de construções, cidades e território em toda a Terra Austral se deve à “índole de todos os nativos, que nasceram inclinados a não querer absolutamente nada a mais que os outros”.¹² Sadeur a descreve nos mesmos termos de Thomas More: quem conhece uma região conhece todas. Entendo que, no contexto de Sadeur, aliás, Foigny, o significado dessa expressão seja mais literal e mais relacionado à imagem de uma geometria perfeita do que era para More. Ainda assim, a padronização das construções não é absoluta. Sadeur menciona um Hab na região de Huff, “que seguramente foi feito com uma só pedra” e que seria inacreditável de “tão rico e prodigioso”.¹³ Esse Hab impressiona pelo tamanho — maior do que outros —, pelo feito técnico que o corte de uma rocha gigantesca representa, e porque as figuras dentro da pedra são ainda mais nítidas do que de costume e passam todo o monolito sem nenhuma interrupção. Mas os habitantes do Seizain a que esse Hab pertence cogitam destruí-lo; não gostam do fato de ele os distinguir de outros grupos, atrair curiosos e os distrair da meditação. De qualquer modo, ele é um indício de que, em alguma fase da história da Terra Austral, houve procedimentos de construção particulares, já que ele não resulta da típica fabricação de blocos de cristal relativamente pequenos e do seu assentamento parte a parte.

10 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 81;* *La terre australe*, 1676, p. 65.

11 *Ibidem*, p. 193;* p. 197.

12 *Ibidem*, p. 105; pp. 63–64.

13 *Ibidem*, p. 193; p. 197.

Agricultura e paisagismo

Nos bulevares dos jardins urbanos, os austrais plantam três tipos de frutas: uma laranja gigante, uma fruta que contém um líquido fortificante e uma terceira, muito saborosa, que regula o sono. No centro de cada jardim, há ainda uma árvore frondosa de pequenas frutas psicodélicas, usadas para provocar alegria, canto e dança e, conforme a quantidade, também para o suicídio. A alimentação dos austrais é em parte composta dessas frutas dos jardins urbanos e em parte por cereais que plantam ao longo das estradas. Todos esses alimentos são nutritivos e de fácil digestão, consumidos sem cozimento ou processamento. O clima possibilita que amadureçam em qualquer época do ano. Como aranhas e outros bichos inconvenientes não existem — talvez tenham sido exterminados junto com os brejos e as florestas —, nenhuma praga ameaça as plantações. Estranha um pouco que, apesar da homogeneidade das cidades e da homogeneização da natureza, Sadeur afirme que a Terra Austral apresenta “todas as raridades e delicadezas imagináveis”.¹⁴ Parece que a graça está nos detalhes. Os jardins são plantados com muita habilidade, de modo que “à primeira vista, tudo parece semelhante, mas, quanto mais se olha, mais se encontra diversidade”; é uma “semelhança com contínuas diferenças”.¹⁵

Vale lembrar que o gosto por uma natureza desordenada, infinita, selvagem ou mesmo pitoresca surge apenas algum tempo depois da época de Sadeur e de Foigny. No final do século XVII, a tendência geral seria considerar as montanhas alpinas disformes, a imensidão do mar monótona e o desenho de um jardim inglês (se já existisse) desprovido de arte.¹⁶ As grandes obras nos jardins de Versalhes, que estavam em andamento na época em que Foigny escreveu *A terra austral conhecida*, evidenciam algumas dessas premissas estéticas. Luís XIV havia assumido pessoalmente as funções de governo da França em 1661 e estava decidido a transformar o pequeno castelo de caça de Versalhes em representação nacional e internacional da monarquia. Mas o terreno era pouco propício a isso, tanto que, ainda em meados da década de 1660, o ministro Colbert tentou dissuadi-lo numa carta, ponderando que o relevo acidentado, o pântano e o vilarejo nas imediações

14 *Ibidem*, p. 113; pp. 77–78.

15 *Ibidem*, p. 168; p. 159.

16 Cf. KAPP, *Non satis est: excessos e teorias estéticas do esclarecimento*, 2004.



Cidade de Genebra, Matthäus Merian,
Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae, 1654.

tornavam “impossível expandir essa propriedade”.¹⁷ Como se sabe, o rei não cedeu e iniciou, além da construção do palácio, uma empreitada de geometrização da natureza numa escala nunca vista. Foigny deve ter sabido disso. Pelo menos os laranjais nos jardins urbanos da Terra Austral fazem concorrência à Orangerie de Versalhes (laranjas eram uma iguaria rara na Europa). É verdade que o paisagismo de Versalhes tem um desenho hierárquico, tal como a sociedade e o cerimonial de corte que representa, ao passo que a geometrização da natureza na Terra Austral não é hierarquizada, exceto pela centralidade do Hab, dos Hebs e das árvores de frutas psicodélicas. Mas, *mutatis mutandis*, as duas situações se assemelham na escala e na radicalidade das intervenções. Num caso como noutro, executa-se uma concepção a priori que não considera particularidades preexistentes. Se nas malhas de Hipodamo e nas regras das cidades descritas pelo rei Utopos ainda havia possibilidade de adequação a cada sítio e canteiro concretos, em Versalhes e na Terra Austral isso não importa. A forma parece não depender da matéria. Ao mesmo tempo, essa abstração não prevalece na pequena escala. Quem caminha pelos jardins de Versalhes perde a noção da geometria e, assim como nos jardins dos Seizains, descobre tanto mais

17 Cf. BARIDON, *A history of the gardens of Versailles*, 2003, p. 38.

diversidade quanto mais olha de perto. O que rege o graúdo não rege o miúdo. Por isso é preciso ter cautela para ler as paisagens e o urbanismo de Foigny. As premissas que ele adota não são idênticas àquela abordagem modernista que também usa da geometria de maneira pouco hierárquica, mas ao mesmo tempo almeja padronizar e racionalizar o espaço em todas as escalas. Foigny não é um Hilberseimer do século XVII. Talvez o mais importante para a sua concepção espacial tenha sido o contraste com a cidade de Genebra, em meio aos Alpes, fortificada e de traçado medieval, além do fato de ele conhecer a doutrina racionalista de Descartes, mas não conhecer a maneira como ela foi destilada pelos teóricos da arquitetura dessa mesma época (voltarei a eles brevemente no final do capítulo).

Não divididos

Pouco tempo depois de chegar à Terra Austral e conseguir se comunicar com os nativos, Sadeur começa a entrar em conflitos. Ele pergunta demais, julga demais e tenta provocar reações emocionais e físicas das pessoas com quem convive. Só não é expulso ou morto porque, em consideração à sua valentia na luta com os pássaros carnívoros, um mestre do Heb em que está instalado o protege e decide instruí-lo. Em longas conversas com esse mestre, de nome Suains, Sadeur se familiariza um pouco mais com a concepção de mundo que subjaz ao comportamento dos austrais. Essa concepção também me parece imprescindível para imaginar como eles teriam realizado o imenso trabalho de construção e remodelagem da natureza que resultou nos espaços acima descritos.

Fisicamente, os austrais se distinguem dos típicos habitantes da Europa central pela altura (têm dois metros e meio em média), pela incrível força física, pelos seis dedos nas mãos e nos pés e, claro, pelo hermafroditismo. Os seis dedos não parecem ter maior relevância, pois o sistema numérico que utilizam é de base decimal; talvez Foigny nem tenha atentado para essa pequena incongruência. Já o hermafroditismo é determinante em muitos sentidos, porque ele significa a reprodução sem cópula. Suains diz que as crianças brotam nos ventres dos austrais como as frutas nas árvores e, segundo as observações de Sadeur, são paridas sem dor. Assim, o hermafroditismo — seria mais coerente chamá-lo de androgenia¹⁸ — fundamenta a completude e a

18 O mito do andrógino está no *Banquete* de Platão: para enfrequecê-los, Zeus parte

autossuficiência de cada ser humano da Terra Austral. Os austrais são *indivíduos* no sentido literal de *não divididos*: “podemos viver sós, pois nada nos falta [...] nosso amor nada tem de carnal”.¹⁹ E como os austrais não sentem desejo ou paixões animais uns pelos outros, todos se amam da mesma maneira, fraternalmente. Alma racional e corpo hermafrodita perfazem a unidade que os torna perfeitos e livres.

Entendendo que são livres, os austrais não admitem nenhuma forma de subordinação, privilégio ou desigualdade, como numa sociedade de dois gêneros ou numa sociedade de governados e governantes. A anarquia é a única forma de convívio concebível entre eles: “sujeitar um homem a outro homem significa sujeitá-lo à sua própria natureza e torná-lo escravo de si mesmo, o que implica uma contradição e uma extrema violência”.²⁰ Não há líderes, hierarquias ou mandamentos na Terra Austral. A capacidade dos austrais de agirem em conjunto decorre do fato de pensarem da mesma maneira e terem as mesmas vontades, ditadas pela razão. Meios-homens, diz o mestre Suains, criam polêmicas porque só conhecem meias verdades e agem cada um segundo o seu interesse particular. Já os austrais não têm ambição de domínio uns sobre os outros, “eles não sabem o que significa ‘meu’ e ‘teu’” e não guardam nem acumulam nada.²¹ Assim não há o que motive mentiras, gere opiniões diversas ou impeça alguém de reconhecer e aceitar um argumento racional. Na anarquia dos austrais, cada um faz o que quer, mas todos querem a mesma coisa. Pensamentos e vontades dos indivíduos são “iguais, sem diferença”.²²

ao meio os seres humanos que até então eram redondos e completos. O mito dos hermafroditas narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio representa, pelo contrário, a fusão violenta de dois gêneros, que os deuses realizam a pedido de uma ninfa que se apaixona pelo filho de Hermes e Afrodite e não é correspondida (cf. RIBEIRO, O andrógino, o hermafrodita, o canibal e o selvagem, 2006). O hermafroditismo não era um tema incomum na literatura do século XVII. Já no final do século XVI ele comparece em publicações sobre o novo mundo. Em 1605, Artus Thomas publica *Os hermafroditas*, uma sátira da corte de Henri III da França e dos seus modos ‘afeminados’. Outros associam o hermafroditismo à Reforma, como se fosse uma punição. Ao mesmo tempo, ele se torna um tema de interesse dos cirurgiões praticantes (diferentes dos médicos teóricos formados nas universidades, como já mencionado). Cf. LOUNG, *Hermaphrodites in Renaissance Europe*, 2006; RONZEAUD, *L’utopie hermaphrodite*, 1982.

19 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 123; *La terre australe*, 1676, p. 91.

20 Ibidem, p. 133; p. 107.

21 Ibidem, p. 115; p. 80.

22 Ibidem, p. 134; p. 108.

O racionalismo austral se funda na concepção de que a diferença entre humanos e animais não passa no interior dos próprios humanos. Todas as vezes que Sadeur tenta argumentar a partir de uma analogia homem-animal, Suains se irrita. Para ele, da mesma maneira que os humanos não pensam como animais e não procriam como animais, não comem, caminham ou morrem como animais (de fato, os austrais comem muito pouco e quase não produzem excrementos). A distinção é absoluta. Enfatizo isso porque, numa leitura ligeira, a tendência seria identificar o racionalismo dos austrais com um cartesianismo. Mas Descartes entende que animais e humanos são iguais quanto ao corpo. Seus corpos vivos funcionam como máquinas, com movimento e calor próprios, e até capazes de perceber estímulos e agir (caçar, se defender, reproduzir etc.). Só que os animais são pura matéria (*res extensa*), enquanto os homens são também alma pensante (*res cogitans*). A questão, para Descartes, é que, na interface entre corpo e alma, na glândula pineal, surgem perturbações ou *paixões da alma*. Os pensamentos são afetados pelos *espíritos*, que “são apenas corpos, e não têm outra propriedade além de serem corpos muito pequenos e que se movem muito depressa, assim como as partes da chama que sai de uma tocha”.²³ Almas fortes domesticam esses espíritos. Já almas fracas continuamente se deixam “arrebatar pelas paixões presentes”.²⁴ Nada disso faria sentido para os austrais. Eles são vegetarianos, entre outras coisas, porque consideram o corpo animal tão diverso que não poderia sequer nutrir um ser humano.²⁵ Muitos Seizains baniram animais domésticos porque os habitantes não toleram a convivência com o seu comportamento irracional e a sujeira que fazem.

A miséria maior na existência dos austrais é a consciência da morte. Ela contradiz sua perfeição e os torna indiferentes à vida. O raciocínio é mais ou menos o seguinte: se temos que viver sabendo que vamos morrer de qualquer maneira, é melhor morrer logo. Talvez a morte seja o seu único verdadeiro desejo. Um ou dois séculos antes de Sadeur chegar à Terra Austral essa convicção estava tão difundida que a população diminuiu drasticamente. Mas então tomaram providências porque, embora para um austral individual seja preferível morrer a viver, esse

23 DESCARTES, *As paixões da alma*, [1649] 1998, p. 34, art. 10.

24 Ibidem, p. 63, art. 48.

25 Foigny (*La terre australe*, 1676, pp. 187–188) insere argumentos deliberadamente contraditórios nessa caracterização da relação dos austrais com os animais, dizendo, por exemplo, que carne animal e carne humana se assemelham, ao mesmo tempo que são diversas em essência.

raciocínio não se estende do particular ao universal. Entendem que, como “um ornamento deste universo”, devem ao Ser Supremo (Haab) o sacrifício de continuarem povoando suas terras, que senão ficariam desperdiçadas.²⁶ Definiram, então, que cada indivíduo produziria de um a três descendentes, e mantiveram essa regra durante algum tempo. Na época em que Sadeur os conhece, a divisa é que cada um providencie para si um substituto e que ninguém cometa suicídio antes de completar cem anos de idade, a não ser que esteja seriamente ferido. Quanto à fé, que em última análise os motiva a viver por todos esses anos, nunca dizem nada. Sua religião é não falar de religião, mas apenas adorar o Haab, como fundamento racional do mundo, em silenciosas meditações. Não conhecem religião revelada nem pensam que o Haab interfere nos destinos individuais ou nos acontecimentos do dia a dia.

Linguagem e pensamento

O pensamento racional dos austrais é inseparável de sua língua. Falada, escrita ou comunicada por gestos, suas palavras são como fórmulas metafísicas das coisas designadas. As vogais correspondem aos cinco elementos (fogo, ar, água, sal, terra); as consoantes, a qualidades ou atributos.²⁷ Composições de vogais e consoantes formam os conceitos de entidades complexas. “A vantagem dessa maneira de falar é que uma pessoa se torna filósofa ao aprender os primeiros elementos, e que não se pode nomear nenhuma coisa nesse país sem ao mesmo tempo explicar sua natureza”.²⁸ A língua austral tem muito em comum com a *characteristica universalis* imaginada por Leibniz como base da *ars inveniendi*.²⁹ A linguagem é em si mesma uma enciclopédia; ela permite calcular com conceitos como se calcula com números; ela democratiza a comunicação e o conhecimento; ela apresenta isomorfismo perfeito entre coisas, palavras e sinais, de modo que a cada coisa corresponde

26 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 162; *La terre australe*, 1676, p. 151.

27 Coletando informações ao longo do texto, reuni um pequeno glossário: b significa claro; c, quente; d, desagradável; f, seco; g, mau; h, baixo; l, úmido; m, desejável; n, preto; p, gentil; q, agradável; r, amargo; s, branco; t, verde; x, frio; z, alto.

28 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 175;* *La terre australe*, 1676, p. 170.

29 Leibniz começa a discutir essa ideia na década de 1660, antes da redação da *Terra austral*. Mas o interesse geral pelo tema é bem anterior e, como a própria literatura utópica, está relacionado às viagens de descobrimento (cf. ROSSI, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, 1960; ARNDT, *Die Entwicklungsstufen von Leibniz' Begriff einer Lingua universalis*, 1967).

uma e apenas uma palavra, à qual por sua vez corresponde um e apenas um sinal, composto por elementos simples, segundo a mesma lógica que une vogais e consoantes (no caso austral, traços e pontos em diferentes posições). E as duas línguas, a de Leibniz e a dos austrais, se assemelham por serem usadas “apenas quando é necessário formular um discurso e elaborar uma longa sequência de proposições”.³⁰ Os austrais não conversam sobre trivialidades. Na verdade, a ausência de comando e de fofoca reduz substancialmente os motivos para o uso da fala.

Não sei se os austrais planejaram ou projetaram suas construções ou se elas decorreram como que naturalmente de seus pensamentos racionais. Mas, se tiverem operado com uma concepção prévia e se a representaram de alguma maneira, a estrutura da língua que usam para a filosofia implicaria uma forma de representação espacial bem diferente dos desenhos em projeções planas e perspectivas que costumamos utilizar e que, mesmo no tempo de Foigny, já haviam se tornado relativamente comuns. Em vez de representações que figuram o produto final, seja de modo esquemático ou fotográfico, a representação austral seria uma concatenação lógica de formas, qualidades espaciais e expedientes construtivos. Por exemplo: na língua austral *sol* se verte por *aab*, composto de um duplo *a* (fogo) e da consoante *b* (claro); *estrela* é *aeb*, fogo-ar-claro. Analogamente — e aqui passo a especular, porque Sadeur não diz nada disso — a sequência *uab*, terra-fogo-claro, poderia significar vidro, e *uabz*, terra-fogo-claro-alto, um teto de vidro. Tudo isso seria representado por traços e pontos cujas posições relativas tornariam as operações construtivas e materiais evidentes de imediato, à semelhança de uma geometria construtiva. A conjunção de terra-fogo seria entendida não apenas pelo seu efeito, mas pela operação necessária para obtê-lo: é preciso levar a terra ao fogo para produzir o vidro. Acrescentando-se o signo para *alto*, estaria evidente a operação de erguer e estruturar aquele material num vão livre.

Organização do tempo

Dada a uniformidade de pensamento e linguagem, o ritmo dos austrais é bastante regrado. É como se as regras fossem produzidas e reproduzidas a cada momento pela razão de cada indivíduo particular. Eles dividem o ano em quatro meses definidos por solstícios e equinócios. A

30 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 174; *La terre australe*, 1676, p. 168.

isso se sobrepõem as chamadas *semanas*, que equivalem aos ciclos lunares. Porém não existe nada parecido com o nosso fim de semana, isto é, um dia em que se interrompem as atividades. Isso acontece apenas à noite, quando todos dormem por exatas nove horas, garantidas pelo consumo de certa quantidade das frutas soníferas. O tempo em que ficam acordados se compõe de três turnos de cinco horas. Num deles cultivam a mente e o conhecimento teórico, noutro cultivam o corpo e o conhecimento prático-técnico e, no terceiro, cultivam os alimentos, mas não necessariamente nesta ordem.

O agrupamento das pessoas nas atividades puramente mentais segue a composição das quadras urbanas, de modo que haverá em geral quatrocentos adultos fazendo isso juntos. Segundo um complexo esquema de revezamento, cada grupo ocupa o Hab por um turno a cada cinco dias. Ficam ali em horas de meditação silenciosa, lado a lado, sem interagirem. Nos outros dias vão ao Heb, onde propõem problemas filosóficos e argumentam racionalmente, com muito método no desenvolvimento de perguntas e respostas. Ao final escrevem as conclusões num livro público. Parece que também é nesses encontros que se tomam decisões coletivas, nos raros casos em que são necessárias. Se, em algum momento da história da Terra Austral, houve uma deliberação sobre a ocupação e a remodelagem do território ou sobre a construção dos edifícios, deve ter sido nessas assembleias. Note-se que a congregação regular e as atividades conjuntas são lógica e historicamente anteriores às edificações, tanto que os austrais as realizam mesmo quando estão fora do seu território e não dispõem de instalações específicas para isso.

Quanto ao cultivo das coisas práticas, ele se faz mediante “exercícios públicos”. Às vezes são militares, para que cada indivíduo mantenha a destreza com as armas. Outras vezes são jogos esportivos, que, além dos jogadores, divertem também a plateia. Por fim, há exercícios que nós nem denominaríamos assim: são demonstrações de invenções, descobertas e experimentos, novos ou renovados, bastante semelhantes àqueles realizados na Casa de Salomão em Nova Atlantis, apenas com a diferença de que não são secretos e qualquer pessoa pode fazê-los. Sadeur descreve algumas das mais de cinco mil espantosas demonstrações que viu ao longo dos anos. São como mágica ou alquimia, produzindo animais e vegetais vivos, e também artefatos (garrafas de cristal, papel, tecido, um moto perpétuo) e substâncias químicas de efeitos interessantes (um combustível para a iluminação, um líquido

que amolece madeiras duras e depois as endurece novamente, um elixir para deixar a pessoa invisível por algumas horas). Os austrais não usam tais coisas todos os dias nem as comercializam, mas se entretêm com elas. A ausência de desejos e necessidades os leva a tratar objetos utilitários como nós tratamos as obras de arte que estão nos museus. Aos inventores cabe a honra de um registro no chamado “livro público das curiosidades”. Esses exercícios inventivos também podem ter sido a origem dos materiais utilizados nas construções, como o cristal das paredes do Hab, que Sadeur supõe ser de origem natural. Além disso, podem ter criado animais para facilitar determinadas operações. Os austrais são bastante engenhosos, ainda que apenas algumas poucas de suas invenções tenham migrado para a esfera do uso cotidiano ou para o emprego nos combates contra seus inimigos.

O tempo dedicado ao cultivo dos alimentos, o terceiro dos três turnos do dia austral, é o tempo de trabalho propriamente dito. Sadeur só menciona nesse contexto os já descritos jardins urbanos, mas suponho que as plantações ao longo das estradas também estejam incluídas, bem como serviços de construção ou manutenção das edificações e da infraestrutura. De qualquer forma, importa que todos os austrais façam as mesmas coisas. Não parece haver nenhuma divisão do trabalho em caráter permanente, assim como não há diferenças na educação. A grande diversidade que caracteriza os jardins urbanos na pequena escala parece decorrer da possibilidade de muitas ações criativas individuais. Sadeur diz que nesses jardins “sua arte modela a natureza para com ela compor um grande número de quadros [*portraits*], tão vivos que superam as ideias dos nossos melhores pintores”.³¹ Isso, assim como alguns dos experimentos que inventam, indica que os austrais não agem em relação à natureza material apenas mecanicamente. Da mesma maneira que seus corpos não são autômatos como o corpo de Descartes, sua manipulação da natureza não é apenas mecânica, nem sua concepção espacial é apenas geométrica. Nos jardins, eles se comportam como artífices.

Roupas e casas

Roupas são uma classe de objetos a que os austrais têm verdadeira aversão. Mencionei, antes, que Hugo de São Vítor pensava que os homens nascem nus, sem a proteção de que precisam para sobreviver,

31 FOIGNY, *A terra austral*, [1676] 2011, p. 168; *La terre australe*, 1676, p. 159.

porque isso lhes dá a oportunidade de criar e fazer sua razão brilhar. Pois Suains argumenta no sentido oposto: roupas são irracionais porque, além de aumentarem a sensibilidade ao frio, sugerem que haveria no corpo algo de sujo ou nojento a esconder. Os austrais, pelo contrário, têm um orgulho inocente do próprio corpo, como as crianças. “Observando essa gente, diríamos facilmente que Adão não pecou, pois são o que nós teríamos sido sem aquela fatídica queda”, diz Sadeur, constatando que ele também se tornou indiferente à nudez alheia depois de pouco tempo de convívio.³² Apenas fiquei me perguntando por que os austrais constroem casas, se a proteção contra as mudanças de temperatura é desnecessária, se na Terra Austral nunca chove e não existem insetos, se não cozinham, não guardam ou acumulam objetos, se não criam as crianças em casa e até gostam de se deitar no chão. Não seria mais racional que dormissem ao relento? A ideia da casa de Adão no paraíso é estranha, aqui como em outros casos. Mas há uma explicação relevante, que aparece já no final da narrativa de Sadeur, quando o caráter paradisíaco da Terra Austral esfarela pouco a pouco: são os ataques repentinos dos pássaros carnívoros que tornam as casas indispensáveis. Em determinada época do ano, eles são tão frequentes e agressivos que os austrais não saem de casa senão em grupos e protegidos por escudos especiais, muito resistentes.

Estratégias de guerra

A parte final da história de Sadeur de fato revela que a Terra Austral não é um paraíso. Regularmente há combates com os pássaros, guerras contra os fundinos — aqueles inimigos da região de Fund, para além das montanhas do polo — e extermínios dos meios-homens vindos de outras partes do mundo. Se a política dos bensalenses de Bacon era tratar tão bem os estrangeiros que não quisessem deixar a ilha, os austrais simplesmente matam quem se aproxima, e matam com aquela fúria que costumamos chamar de *animal*. Todo o respeito que demonstram entre si reverte em pura agressividade e sanguinolência quando se trata de outros povos ou espécies. Mantêm um exército constantemente alerta e um sistema muitíssimo eficiente de comunicação por sinais sonoros que vão sendo transmitidos de um Seizain ao próximo, de modo que em pouco tempo conseguem reunir centenas de milhares de homens

32 Ibidem, p. 131; pp. 103–104.

no local de um ataque. Nenhum deles tem medo da morte em defesa do território. O fim da temporada de Sadeur na Terra Austral, sua fuga depois de uma condenação à morte e suas muitas desventuras até chegar ao porto de Livorno, onde G. de F. o encontra, tudo isso acontece a partir do momento que ele demonstra um pouquinho de compaixão com o inimigo. Não vou recontar esse desfecho, porque ele não faz diferença para os canteiros, mas Sadeur escapa nas costas de um pássaro carnívoro porque, ao contrário dos austrais, tem a paciência e a empatia para domesticá-lo.

O que realmente me interessa nas guerras dos austrais é a maneira como suas táticas e estratégias são executadas. Sadeur diz ser admirável ver como, “sem nenhum guia, sem ordens e mesmo sem se falarem, eles sabem se posicionar com tanta exatidão e destreza que nunca houve soldado, por mais bem comandado e conduzido que fosse, mais preciso e melhor adestrado do que eles”.³³ É como se tivessem a inteligência coletiva de cardumes ou enxames. A participação nessas ações militares é voluntária, como tudo o mais, mas não há dificuldade para reunir pessoas em número suficiente. Também é notável como abastecem as frentes de batalha, seguindo a lógica do já mencionado sistema de comunicação: a comida “é providenciada para cada austral pela região de onde ele vem [...]. Os irmãos a levam em seu Hab de manhã, os irmãos do Hab vizinho a transportam para o seu, e assim sucessivamente até o local onde estão os soldados a quem as frutas são destinadas. Caso a distância entre os locais cause alguma alteração nas frutas, providencia-se sua substituições por outras, frescas”.³⁴

Entre ataques e defesas militares, Sadeur presencia várias empreitadas massivas de transformação da natureza, semelhantes às que devem ter dado origem à grande planície austral. Numa ocasião, os austrais cavam imensas valas em torno de fortificações que os fundinos haviam erguido numa ilha — e que por sinal se parecem com as que existiram em Genebra até o século XIX — até causarem um terremoto que faz tudo desabar. Embora empreguem máquinas nas guerras, essa escavação se faz apenas com pessoas, pela força da multidão organizada automaticamente para a cooperação. Depois de vencerem os fundinos, os austrais resolvem desmanchar a própria ilha, para evitar novas ocupações: “toda essa prodigiosa massa de terra foi destruída e coberta de

33 Ibidem, p. 197;* p. 202.

34 Ibidem, p. 201; p. 208.

água em dez meses austrais [dois anos e meio], obra que os europeus não conseguiriam realizar em dez anos, além de inconcebível e espantosa”.³⁵ Noutra ocasião, os austrais destroem ilhas onde os pássaros carnívoros se reproduziam. Sadeur menciona que levam “máquinas barulhentas”, mas não diz quais são e como funcionam.

Cooperação simples

Não há indicações na utopia de Foigny sobre a terraplenagem que teria originado a configuração da Terra Austral — quando foi feita, por quanto tempo e de que maneira. Mas os episódios acima são aludidos por Sadeur como uma prova de que os austrais foram capazes disso. O segredo de suas grandes obras — assim como no corte do istmo de Utopia — é a cooperação que gera uma potência muito maior do que a soma das potências individuais. Marx, entre outros autores, também descreve esse tipo de processo produtivo a partir da analogia com as operações militares:

Assim como o poder ofensivo de um esquadrão de cavalaria ou o poder defensivo de um regimento de infantaria são essencialmente diferentes dos poderes ofensivos e defensivos de cada um dos cavaleiros ou soldados de infantaria tomados individualmente, também a soma total das forças mecânicas exercidas por trabalhadores isolados difere da força social gerada quando muitas mãos atuam simultaneamente na mesma operação indivisa, por exemplo, quando se trata de erguer um fardo pesado, girar uma manivela ou remover um obstáculo.³⁶

Particularmente impressionante é a força da cooperação quando um grupo grande se põe a desmanchar alguma coisa ou quando se formam fileiras de mãos para movimentar objetos de um ponto a outro, tal como é comum nas construções sem equipamentos sofisticados. Dá para imaginar como milhões de austrais cortaram as montanhas e depois formaram uma corrente humana mar adentro, passando balaios de mão em mão, desaterrando de um lado e aterrando de outro. O desmanche deve ter sido como o de Serra Pelada no Brasil do final do século XX, mas o transporte do material foi bem mais eficiente do que aquela

35 Ibidem, p. 208; p. 219.

36 MARX, *O capital*, [1867] 2017, p. 400.

fila de formigas humanas carregando cada uma a própria porção, com esperança de encontrar ouro e resolver sua situação econômica pessoal. Devem ter começado pelas pequenas colinas e pelas águas rasas próximas à praia. Mas depois as filas foram crescendo terra adentro e mar adentro, até se estenderem por milhares de quilômetros. No final, devem ter se formado filas de seis mil quilômetros, com dois milhões de pessoas em cada uma. O já referido conceito de trabalho — transferência de energia de um corpo a outro mediante a aplicação de uma força ao longo de uma distância — adquire aqui uma nova dimensão. Também vale enfatizar a diferença entre a cooperação dos austrais e a cooperação que talvez tenha existido nas obras da ilha de Utopia e, mais ainda, nas obras de Sforzinda. Nessas últimas havia o comando de um arquiteto que desenhou não apenas o produto, mas também o próprio processo, prevendo o posicionamento de cada mestre pedreiro e providenciando uma turma de supervisores para garantir a separação e a coordenação entre eles. Na Terra Austral não existe hierarquia desse tipo. Seus mutirões são coreografados somente pela conjunção das vontades individuais, não impostos por escravidão, servidão, assalariamento ou pelo ritmo de uma máquina. É pena que a animação que acompanha esses eventos quando eles ocorrem espontaneamente entre meios-homens (e meias-mulheres) não deve ter surgido entre os austrais, já que eles não têm corpos animais cuja atividade ou cuja reação à presença de outros corpos lhes provoque paixões da alma. Um evento dessa espécie com os participantes funcionando apenas racionalmente não tem a mesma graça. Seja como for, podemos inferir que muitas das tarefas pesadas de destruição e construção são realizadas pelos austrais mediante a chamada cooperação simples, em que todos fazem mais ou menos a mesma coisa.

Comparadas às longas descrições de operações militares, a menção que Sadeur faz a máquinas parece irrelevante. Mesmo assim é uma possibilidade não negligenciável, considerando que os austrais são engenhosos nas invenções e até conseguiram produzir um moto perpétuo. Parece-me apenas que as máquinas não estão muito difundidas entre eles porque na maior parte dos casos o trabalho de fabricá-las não compensaria o trabalho que elas poupam. Coisa semelhante vale para os animais que poderiam ajudar nas tarefas pesadas. Sadeur descreve um tipo de porco que chafurda em linhas retas e às vezes é usado para arar a terra, bem como um animal parecido com um camelo, tão grande e forte que carregaria uma dúzia de europeus.

Ambas as espécies foram banidas de diversos Seizains porque ninguém queria cuidar de porcos e camelos. Isso significa que os austrais consideram o trabalho de cuidar de animais pior do que o trabalho mecânico. O problema é o nojo, a repugnância, não o desgaste físico puro e simples. Como não existem subordinados a quem delegar tarefas consideradas nojentas, animais são usados apenas em casos excepcionais. Já aqueles animais que os austrais mesmos inventam em experimentos (al)químicos são convenientes para trabalhos pesados esporádicos, porque, não tendo “fundamento”, não comem, não fazem sujeira e vivem pouco.

Obras sem ralé

A história escrita dos austrais remonta a oito mil anos, sendo assim anterior à data que os cálculos europeus do século XVII atribuíam à criação do universo e do planeta Terra. O espaço que Sadeur encontra na Terra Austral pode ter sido produzido muito tempo antes e muito lentamente. Com uma racionalidade tão certa como a que rege esse país, é possível que nunca tenha havido necessidade de readequar nada a novos usos ou novas formas de produção. Poderíamos concluir, então, que, em séculos ou milênios mais recentes, os austrais não tiveram trabalho com construções. Mas um episódio chama a atenção: na época em que, por desgosto com a condição da mortalidade, os suicídios foram comuns e a população diminuiu demais, muitas casas e Seizains devem ter ficado vazios, tal como ocorreu nas cidades europeias na época da peste negra. Na Europa houve lugares em que a população foi reduzida a um terço e levou mais de um século para se recuperar, enquanto casas, oficinas e igrejas desocupadas caíam aos pedaços. Supondo-se que algo semelhante tenha ocorrido na Terra Austral, então o trabalho de reconstituir os jardins e reparar as construções deve ter se realizado no século imediatamente anterior a Sadeur. De resto, se o espaço fosse imutável, ninguém cogitaria destruir um Hab, como sabemos que fazem os habitantes da região de Huff, responsáveis por aquele Hab monolítico de veios contínuos. Portanto, existe produção construtiva e existem canteiros na Terra Austral. A utopia de Foigny não cria um mundo em que tudo está pronto de uma vez por todas.

As tarefas que tais construções ou renovações envolvem nunca são executadas por uma classe ou um gênero subordinado, porque

isso não existe na Terra Austral. Ali também não se fazem escravos ou servos, nem mesmo em se tratando de meios-homens. Os austrais não querem ninguém vivendo entre eles em condição subalterna. Preferem matar os inimigos a escravizá-los, e repelem, indignados, essa sugestão quando Sadeur a faz para interromper uma chacina. Seus canteiros não admitirão tarefas que contradigam a humanidade, e isso tem consequências diretas para as técnicas empregadas. Sem a rotina de subordinar e instrumentalizar pessoas, nenhuma técnica de construção que implique ações individuais duras e arriscadas terá sido levada adiante na Terra Austral. Se, por exemplo, os austrais tiverem cogitado furar tubulões, não pensaram em nenhum momento que um trabalhador ficaria cavando sozinho num buraco de dez ou vinte metros de profundidade, sem luz e tão apertado que não se consegue abrir os braços. Em vez disso devem ter raciocinado desde o início com uma escavação feita por uma máquina ou por um animal do tipo tatu, criado para essa finalidade. Ou então simplesmente abandonaram a ideia e se dedicaram ao desenvolvimento inteligente de fundações rasas, do tipo *radier* ou outras soluções razoáveis. Observe-se a diferença entre furar um tubulão e fazer um imenso aterro ou uma vala numa frente de batalha: ora o risco é individual e corriqueiro, ora o engajamento é coletivo e excepcional. A simples premissa de que toda operação da construção precisa condizer com a dignidade de todos os humanos — oposta à premissa de que haverá uma ralé a serviço da construção — terá gerado técnicas construtivas inteiramente diferentes daquelas que conhecemos.

Cooperação complexa

O trabalho nos canteiros austrais é *voluntário* como todo o resto. Lembrando que voluntário vem de *voluntas*, vontade ou livre arbítrio, e que a vontade de todos os austrais é determinada pela razão, isso significa que cada canteiro será precedido por motivos racionais, claros e distintos, compartilhados por todos. Talvez esses motivos sejam debatidos nas assembleias em alguns casos, mas imagino que em muitos outros estarão evidentes por si mesmos, por exemplo, quando o aumento de população torna necessária a construção de um novo Seizain ou a renovação de um Seizain antigo que estava abandonado. Como o trabalho na agricultura continua enquanto tais canteiros estão em andamento, também é provável que se instaure uma divisão circunstancial

de tarefas, semelhante àquela praticada em tempos de guerra, isto é, que se definam grupos ou formas de revezamento de quem trabalha nos jardins e de quem trabalha nos canteiros. E essa divisão pode até mesmo se estender canteiro adentro, para as operações não executadas em mutirão. De um modo ou de outro, ninguém trabalhará por mais do que cinco horas diárias. Com poucas palavras, o agrupamento de voluntários estará acordado.

Provavelmente, a inteligência coletiva desenvolvida pelos austrais nas guerras de ataque e defesa também se aplica a operações produtivas mais complexas, que não podem ser feitas em mutirão. Mas suspeito que, nesses casos, eles preferam a transformação química à mecânica. Tomem-se os blocos de cristal das paredes dos Habs. Em vez de cortados mecanicamente numa rocha natural, é plausível que tenham sido compostos e moldados mediante processos de fusão (lembrando aquele líquido que amolece e endurece a madeira). Isso também permitiria criar quimicamente as já citadas figuras de paisagens, pessoas e corpos celestes. Pela maneira como Sadeur se refere a esses ornamentos, não parecem apenas justapostos, como uma colcha de retalhos, nem apenas decorrentes de raciocínios lógicos. Teríamos então um processo em que, além da moldagem dos blocos, que pode até se dar de modo relativamente homogêneo, haveria a execução dessas imagens exímias, individuais e ao mesmo tempo coordenadas entre si. Eis as relações a que me refiro como cooperação mais complexa. Naquele Hab construído a partir de um único bloco em que os veios são contínuos, esse processo terá atingido o nível mais alto de sofisticação, se as imagens no cristal não forem naturais, mas artificiais.

O que intriga nisso é a conjunção da homogeneidade de pensamento com a inventividade sugerida pelos detalhes dos jardins e, hipoteticamente, pelas imagens no cristal. De onde os austrais tiram ideias diversas, se todos pensam a mesma coisa e se a diversidade da natureza também foi eliminada? Quem calcula com conceitos como se calcula com números pode gerar surpresas? Tenho três hipóteses para isso. Uma é que os austrais dispõem de uma arte da descoberta semelhante à *ars inveniendi* de Leibniz, que consiste num método de análise, síntese e avaliação para gerar novos experimentos. A ferramenta para isso é a linguagem em que todas as coisas estão representadas pelas suas essências, tal como na língua austral e na *characteristica universalis* de Leibniz. A análise minuciosa dos termos de uma coisa investigada leva ao conhecimento de seus requisitos

simples e gerais, que depois são recombinações de todas as maneiras possíveis. Quanto mais detalhada a análise, mais inventiva será essa síntese. A invenção, portanto, não proviria de um ensejo repentino, mas de uma combinatória exaustiva.³⁷ A segunda hipótese seria que os austrais ingerem aquelas frutas psicodélicas antes de trabalharem nos jardins ou nos desenhos em cristal. As propriedades alucinógenas provocariam a combinatória de noções e imagens como que de imediato, sem o esforço de um longo raciocínio de análises e sínteses. Por último, pode-se interpretar a inventividade dos austrais como um indício de que seu racionalismo não é absoluto e de que, da mesma maneira que são tomados por uma fúria animal diante de seus inimigos, pequenas paixões da alma se manifestariam quando operam as trocas materiais com a natureza de que necessitam para sobreviver. A Terra Austral é, literalmente, terra arrasada, mas esse seu caráter distópico, que fica mais do que evidente na descrição das guerras, teria uma pequena possibilidade de reversão. Apenas não sabemos se tal concessão às paixões da alma não desmantelaria todo o fundamento de uma anarquia racionalista.

Seja como for, vale atentar para o lugar social que a produção dos ornamentos nos jardins e nos Habs ocupa na utopia de Foigny. Os ornamentos dessa sociedade baseada na razão e na absoluta igualdade, que rejeita qualquer subordinação, nunca são produzidos por uma classe específica de pessoas, tampouco em operações socialmente apartadas do trabalho tido por necessário. No caso dos jardins, os ornamentos são parte da agricultura de subsistência. E, no caso dos Habs, os ornamentos estão *dentro* das paredes. Na sociedade racional radical, não se fazem construções em camadas, com uma parte bruta invisível e uma parte refinada visível.

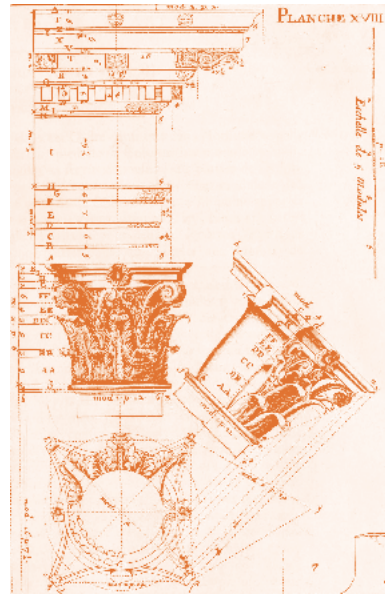
Contas, ordens, ornamentos

Já mencionei que, enquanto Foigny escrevia *A terra austral conhecida*, Luís XIV construía Versalhes. Vale a pena comparar o contexto desse e de outros dos seus grandes canteiros com a construção austral, pois a comparação evidencia que *razão* pode significar muitas coisas em matéria de arquitetura. Foigny não se importava com teorias arquitetônicas e provavelmente nem as conhecia. Mas suas concepções do

37 Cf. KAPP, *Ars inveniendi*, 2004.

espaço sugerem que um racionalismo radical do espaço não era inimaginável naquela época. Pois no campo arquitetônico a razão tomou outros rumos, concernentes à administração dos canteiros e — ainda que pareça paradoxal — à doutrina das ordens e da ornamentação. Interessa notar aí também o desenvolvimento daquele embate entre artífices e doutos que a utopia de Bacon indica.

Graças ao sistema de contabilidade criado pelo ministro Colbert, conhecemos as despesas de Luís XIV com construções. Entre 1664 e 1680, a fase de contas mais controladas, elas somaram setenta e quatro milhões de *livres*, distribuídos entre oito palácios e diversas outras obras, em particular as ampliações do palácio do Louvre.³⁸ Essas contas mostram que alguns serviços da construção já estavam bem organizados como manufaturas capitalistas desde o início dos registros. Em 1664, André Mazière e Antoine Bergeron, “empreiteiros da nova construção do Louvre”, receberam 504.500 *livres* por alvenarias desse palácio, além de faturamentos menores em outros canteiros.³⁹ Nos meses de jornadas mais longas, um mestre pedreiro em Paris ganhava em torno de dois *livres* diários.⁴⁰ Isso dá uma noção da escala da empresa de Mazière e Bergeron: eles devem ter empregado centenas de mestres e talvez milhares de serventes para chegarem a esse montante. Uma escala apenas um pouco mais modesta se deduz das contas de carpintaria, coberturas e instalações hidráulicas (*plomberie*). Por outro lado, serviços classificados como “pintura, escultura e ornamentos” geram



Blondel, *Cours d'architecture*, 1675–1683, detalhe da prancha XVIII; definição geométrica e medidas exatas ainda dos menores ornamentos.

38 GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, 1881, p. 1393. A *livre tournois* era uma moeda de contabilidade cujo valor nominal entre 1664 e 1680 manteve-se em 0,619 gramas de ouro. 74 milhões de livres seriam 45,8 toneladas de ouro.

39 Ibidem, p. 11.

40 BAULANT, *Le salaire des ouvriers du bâtiment à Paris, de 1400 à 1726*, 1971.

longas listas de contas miúdas, sugerindo uma estrutura de ofício mais tradicional, de um mestre com apenas alguns companheiros e aprendizes. Mas os fornecedores de produtos de luxo, inclusive os relacionados à construção, se transformaram nesse período, passando a funcionar cada vez mais como empresas lucrativas, com gerência apartada da execução.⁴¹

Colbert teve alguns problemas na administração desses canteiros que, na sua visão, estavam sujeitos a abusos de empreiteiros e fornecedores, nos quais até um arquiteto de posição privilegiada como Louis Le Vau estaria envolvido em razão de seus laços familiares com os construtores. Colbert providenciou então, em 1671, a fundação da Académie Royale d'Architecture, com a incumbência de assessorar a coroa nos empreendimentos construtivos e elaborar uma doutrina oficial da arquitetura francesa. Tratava-se de moralizar o ramo: “a meta da Academia era criar um grupo de arquitetos fiéis ao rei [...] uma alternativa à corporação, uma ‘guilda’ ou um corpo de ofício dependente diretamente da coroa”.⁴² Inversamente, a nova instituição teria a função de “representar a profissão do arquiteto e defendê-la contra as pretensões dos empreiteiros”, criando “a figura do arquiteto liberal moderno, detentor de uma cultura específica que o distingue do mundo da produção e em nome da qual ele procura reger esse último”.⁴³ Tanto para a coroa quanto para os arquitetos, os inimigos eram os *ouvriers*, os operários da construção propriamente dita (sem uma distinção entre aqueles que a organizam e aqueles que a realizam).

François Blondel, primeiro diretor da Academia, consta nas contas públicas a partir de 1672 com a — relativamente modesta — gratificação anual de dois mil e setecentos *livres* pelas conferências e “em consideração ao seu perfeito conhecimento das matemáticas”.⁴⁴ Sua diligência resultou na sistematização da requerida doutrina em cinco tomos intitulados *Cours d'architecture* (1675–1683). Mas, paralelamente, Colbert encomendou a Claude Perrault, médico e membro da Académie Royale des Sciences, uma nova tradução de Vitruvius, como que assegurando de antemão que a autoridade sobre o assunto não seria monopolizada pela Académie d'Architecture. A Perrault, a coroa se sentiu

41 SOMBART, *Luxus und Kapitalismus*, 1913, pp. 196–198.

42 GERBINO, *Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie royale d'architecture*, 2011.

43 PICON, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique 1613–1688*, 1989.

44 GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du Roi*, 1881, pp. 649 et passim.

grata pelos conhecimentos de medicina e física, pagando-lhe dois mil livres anuais a partir de 1668.⁴⁵

A disputa entre Blondel e Perrault que se desenvolveu nesse contexto é lendária na história do campo arquitetônico, embora seja difícil diferenciar as posições e suas implicações numa perspectiva atual. A polêmica maior girou em torno do caráter absoluto ou contingente da beleza das construções, isto é, sua fundamentação universal, eterna, imutável (Blondel) ou sua sedimentação em hábitos e costumes (Perrault). Mais interessantes do que os detalhes de cada argumento são as premissas comuns: tanto Blondel quanto Perrault pleiteiam para si a posição da razão e da ciência; ambos recorrem à geometria e à matemática (Blondel escreveu um tratado de balística, Perrault projetou máquinas); e ambos consideram que a teoria da Arquitetura deve se dedicar a temas como ordens clássicas, proporção, decoração, ornamentação. Perrault assume o lado que tendemos a considerar mais moderno, porque ele separa as questões do gosto da esfera da razão, e não tem receio em simplificar as regras do jogo matemático quando se trata de aplicá-lo às ordens clássicas. Já Blondel entende o belo como negociação matemático-geométrica entre a razão universal e a percepção do público, sempre sujeita a distorções. De qualquer maneira, nenhum deles imagina uma arquitetura racional como aquela de Foigny: limpa, geometricamente regular, sem ordens clássicas, feita em “produção momentânea” e mediante o aproveitamento do que a natureza oferece (isso se as figuras dos cristais forem mesmo naturais, como diz Sadeur).

Françoise Choay interpretou esse debate na Academia como sintoma de que, depois do Renascimento, os arquitetos perderam a perspectiva de organizadores do espaço social, restringindo-se cada vez mais a aspectos visuais. Da tríade vitruviana restara aos especialistas do desenho como competência exclusiva apenas a *venustas*. As necessidades do uso e a construção material, resume Choay, “são considerados não-merecedores de que neles se detenha o teórico: dependem da trivialidade do cotidiano, funcionam por si sós, de algum modo”.⁴⁶ Choay discute, sobretudo, a negligência do uso (*utilitas* em Vitrúvio) por entender que ele implica a dimensão política da ordem urbana e social. O arquiteto empregado por um aparelho

45 Ibidem, pp. 565 et passim.

46 CHOAY, *A regra e o modelo*, [1980] 1985, p. 209.

de Estado, sem interlocução direta com seu príncipe, deixa de ser demiurgo para se tornar poeta: “a criatividade do arquiteto doravante se encastela numa poética [...] o único poder que lhe resta é o poder de expressão”.⁴⁷ Alberto Pérez-Gómez, pelo contrário, interpretou esse mesmo debate na Academia como o início de funcionalismo, pragmatismo e cientificismo na Arquitetura, em detrimento de sua poética.⁴⁸ Perrault teria feito uma teoria que, em vez de “elucidação significativa da prática”, oferecia apenas um “método racional de produção”.⁴⁹ Em suma, Choay e Pérez-Gómez concordam que a profissão dos arquitetos perdia algo de essencial e discordam acerca da natureza (política ou poética) dessa perda.

A mim parece mais significativo o fato de a construção (*firmitas* em Vitrúvio) desaparecer dessas teorias arquitetônicas. O “método racional de produção” formulado por Perrault concerne à produção do desenho, não à construção em si. Quando Perrault o sintetiza em *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), não perde uma palavra com o canteiro, exceto para comentar seus supostos equívocos. E Blondel primeiro define a Arquitetura como “a arte de bem construir”, para em seguida concentrar-se apenas na parte “mais nobre e mais considerável” dessa arte, que consistiria em “embelezar as fachadas das construções por ornamentos apropriados, dispor adequadamente suas portas, janelas e todas as outras partes, de sorte que pelo seu arranjo ela possa agradar [*plaire*] e dar satisfação aos olhos daqueles que a virem”.⁵⁰ O anúncio nas primeiras páginas do *Cours*, de que irá tratar da construção, nunca se cumpre. Mal se fala da construção ou fala-se mal da construção, mas ainda é ela que se trata de controlar.

Ora, se a questão é dominar o canteiro, que diferença faz que esse domínio se exerça em nome do belo ou em nome do útil? Negar ao canteiro a competência para assegurar a beleza ou negar-lhe a competência para assegurar a utilidade parece não alterar muita coisa do ponto de vista do canteiro, já que de um modo ou de outro o resultado da produção será determinado heteronomamente. Pois não é bem assim. A tão discutida poética da arquitetura serve a uma constelação

47 Ibidem, p. 211.

48 PERÉZ-GOMÉZ, *Architecture and the crisis of modern science*, 1983.

49 Ibidem, 1993, p. 3.

50 BLONDEL, *Cours d'architecture*, 1675–1683, Livre premier, p. 1.

histórica da produção construtiva — pelo menos aquela de caráter extraordinário — que vai do Renascimento até o século XIX. Esse é o período das ordens clássicas, cujos elementos ainda são executados manualmente, um a um, como esculturas. Sérgio Ferro constata que, já desde Brunelleschi, “nada, mas nada mesmo, legitima o renascimento do antigo — exceto a necessidade de submeter o trabalho à exploração do capital, a necessidade de instaurar a manufatura no lugar da cooperação simples”.⁵¹ Cooperação simples significa hierarquias tênues e circunstanciais; manufatura significa hierarquias estruturais. As ordens clássicas permitem instituir uma hierarquia estrutural no canteiro porque sobrepõem à lógica construtiva — que continua idêntica e para a qual não há substituto em vista — um sistema de desenho totalizante que os trabalhadores não podem controlar ou fazer por si mesmos. A vantagem, para quem investe capital na construção, é a desvalorização moral e econômica do saber-fazer que mantém as coisas de pé. Artífices de habilidade reconhecida podem ser empregados exclusivamente no trabalho de ornamentação, aproveitando-se cada minuto de sua jornada para agregar valor máximo ao produto. O risco, porém, é a valorização demasiada desse trabalho e a dissolução de seu limite em relação à escultura entendida como arte liberal. Nas contas das construções de Luís XIV entre 1664 e 1680, estão registrados os nomes de mais de cento e trinta *sculpteurs* de decoração arquitetônica.⁵² A produção dos ornamentos perpetua em menor escala a queda de braço entre artífices-executores, arquitetos-deseñistas, empreiteiros e contratantes, depois de as hierarquias terem se estabelecido quanto a outras tarefas. O desenho cada vez mais detalhado dos ornamentos, seja justificado por uma matemática complexa ou pelo misterioso bom gosto dos arquitetos, é conveniente para subordinar também essa parte do trabalho de execução à medida que aumenta o potencial de lucro e organização empresarial da camada decorativa das construções.

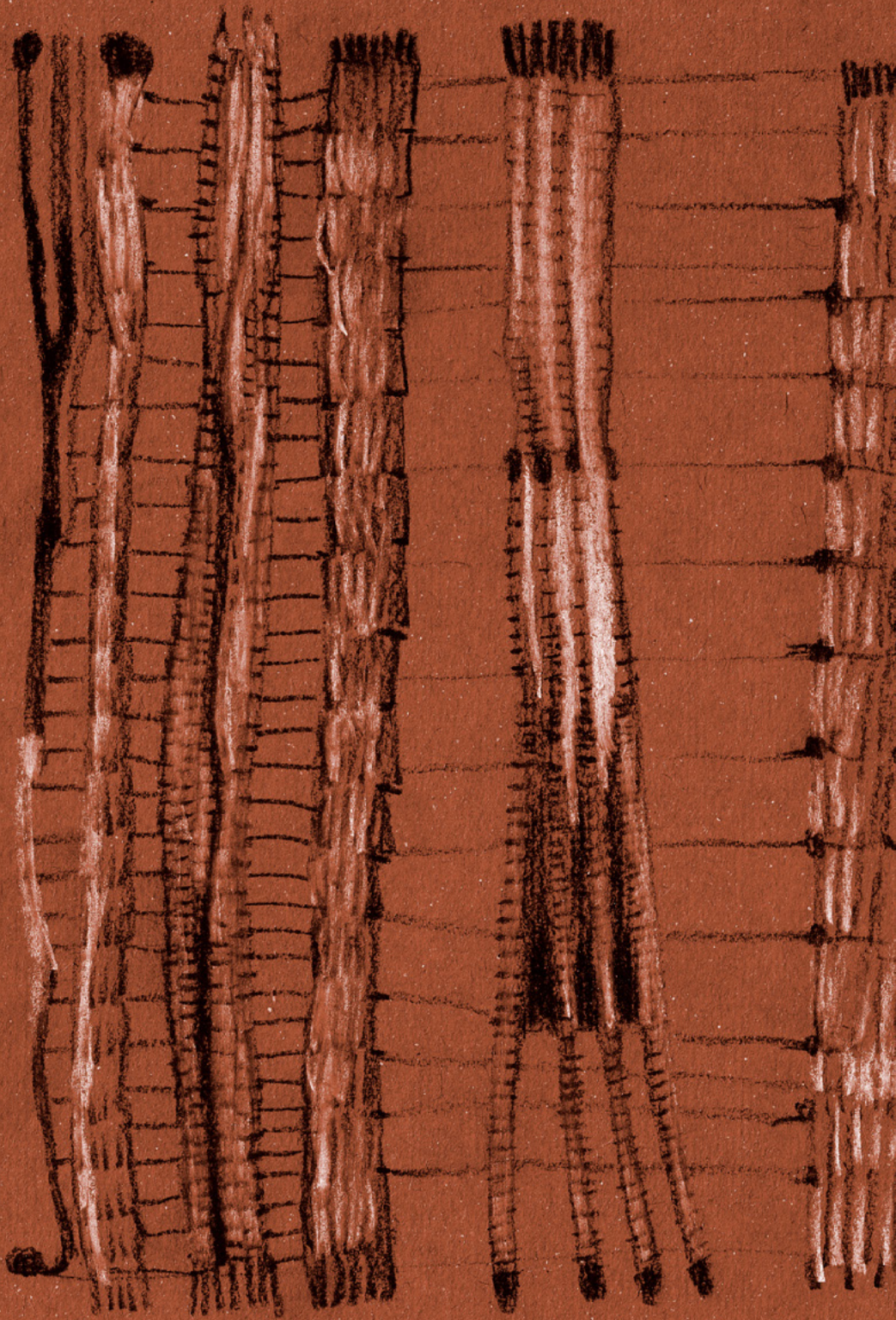
Isso não quer dizer que os ofícios menos ‘aparecidos’ não continuassem disputados e que não persistissem os esforços para trazer seus saberes para o universo dos doutos. Por volta de 1690, Leibniz expõe com toda clareza que seria urgente um patrocínio real para

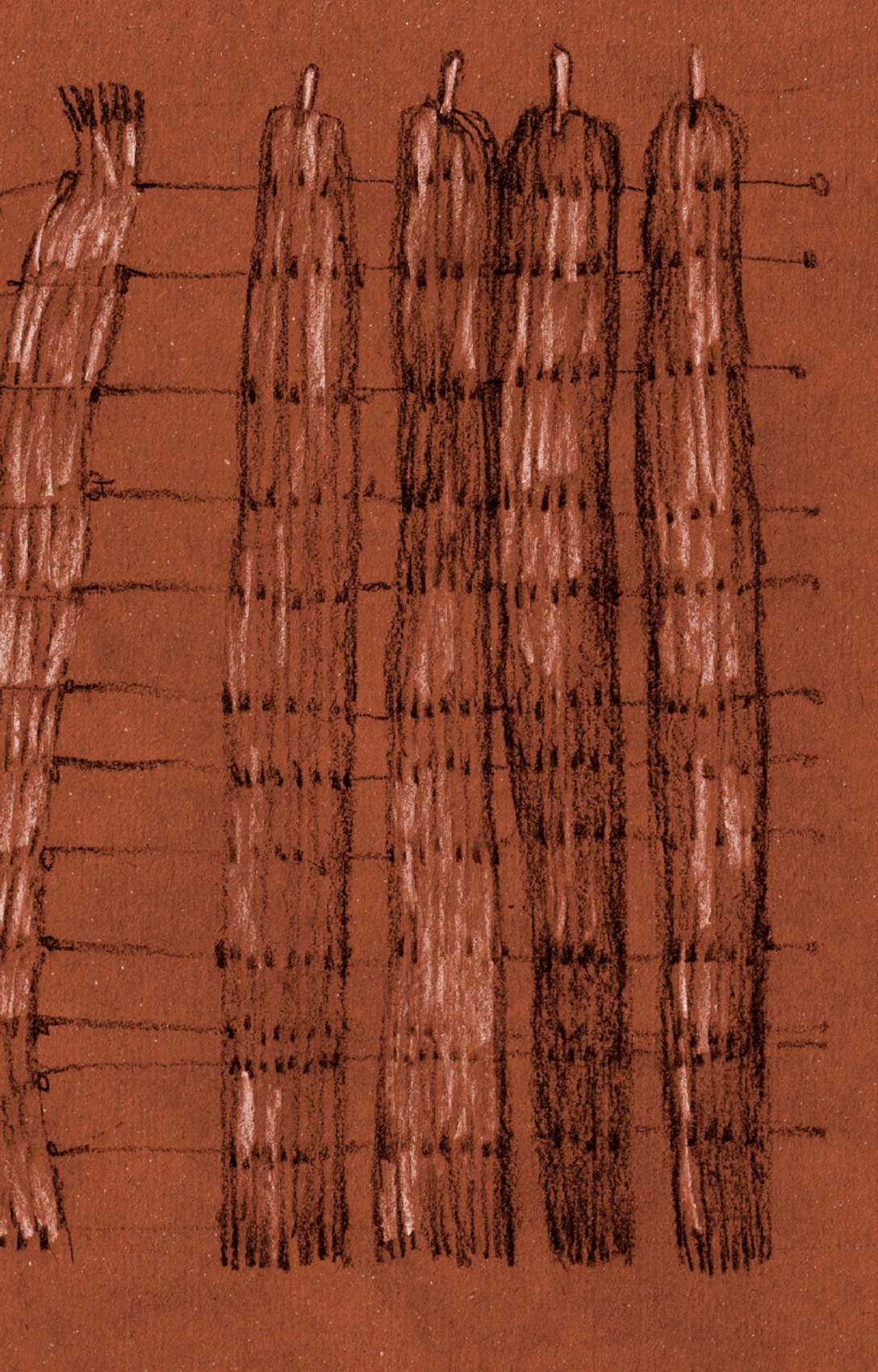
51 FERRO, Sobre ‘O canteiro e o desenho’ [2003], *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, p. 339.

52 GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du Roi*, 1881, p. 1396.

inventariar “a infinidade de belos pensamentos e observações úteis [...] que se acham dispersos entre os homens na prática de cada profissão”, e que essa seria uma tarefa para os homens de letras porque “os trabalhadores, além de em sua maior parte não terem disposição (*humeur*) para ensinar senão a seus aprendizes, não são pessoas que se explicam inteligivelmente por escrito”.⁵³ A questão é que os arquitetos da Académie não se ocupam disso, talvez por representarem um grupo social ainda neófito naquele universo dos doutos.

53 LEIBNIZ, Discours touchant la méthode de la certitude et de l’art d’inventer pour finir les disputes et pour faire en peu de temps de grands progrès, [ca. 1690] 1885. Cf. ROSSI, *Clavis universalis*, 1960, p. 39.





Na Harmonia Ascendente

Utopia como projeto

Charles Marie François Fourier (1772–1837) se recusaria a classificar qualquer um de seus escritos como utopia ou “sonho de harmonia social num país fabuloso”.¹ Ele anuncia, em vez disso, uma ciência social tão exata quanto a física newtoniana, da qual fazem parte planos concretos para transformar a sociedade e descrições dos estados a que ela poderia chegar. De fato houve uma guinada no significado da utopia desde os tempos de Foigny. Louis Sébastien Mercier publicara, em 1771, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, a primeira utopia literária que se passa num tempo futuro, não num lugar distante.² Depois, as narrativas ficcionais tenderam a ser substituídas por projetos de progresso social, chamados de utopias pelos céticos, não pelos autores. Se antes uma utopia era eventualmente elevada à categoria de projeto (como a Royal Society fez com a Casa de Salomão de *Nova Atlantis*), depois esses projetos passaram a ser desqualificados como utopias.

O contexto dessa guinada é a “era das revoluções”, para usar a expressão de Hobsbawm: Revolução Francesa (1789–1799), guerras napoleônicas (1800–1815), três grandes ondas revolucionárias (1820–1824, 1829–1834, 1848–1849) e, como motor de tudo isso, a revolução industrial. Quando apenas se enumeram as transformações que essas seis décadas produziram e que deram origem à moderna sociedade burguesa — capitalista, urbana, industrial, global —, elas não impressionam porque já tivemos tempo de nos acostumar a todas elas e porque as expressões que as sintetizam foram desgastadas pelas cartilhas escolares. Mas vale lembrar o que Marx e Engels escreveram sobre isso em 1848, no calor dos acontecimentos: “Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas. [...] as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e

1 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, p. 343.

2 Cf. KOSELLECK, *A temporalização da utopia*, [1982] 2014.

estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens”.³ A burguesia criou nesse período não apenas “forças produtivas mais colossais do que todas as gerações passadas em seu conjunto”, meios de comunicação e transporte antes impensáveis, novos regimes de propriedade da terra, Estados nacionais e constituições, cidades imensas e construções que superam “as pirâmides egípcias, os aquedutos romanos, as catedrais góticas” — mais do que isso, ela transformou o cotidiano e a vida psíquica subjetiva, desmanchou sentimentalismos e “relações feudais, patriarcais, idílicas”, substituiu a “exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas” pela exploração aberta e impassível, pautada no cálculo racional do valor.⁴ Se os elementos indispensáveis à sociedade burguesa — esclarecimento, ideário liberal, organização manufatureira da produção, avanço no domínio material da natureza etc. — são anteriores, pertence à era das revoluções o triunfo sobre estruturas tradicionais e sua incorporação no grande empreendimento chamado *progresso*.⁵

Também pertence a essa era a constituição da nova classe trabalhadora, o proletariado. Um representante típico dos cerca de cento e oitenta milhões de europeus existentes na década de 1780 seria uma pessoa camponesa e analfabeta, que nasceria e morreria num raio de poucos quilômetros, estaria submetida à servidão por um proprietário rural nobre, seguiria crenças e rotinas existentes por gerações, conheceria no máximo uma cidade provinciana de alguns mil habitantes e receberia a notícia da queda da Bastilha meses depois, sem entender exatamente o que significava.⁶ Não que essa condição estivesse extinta em meados do século XIX, mas, dependendo da região, contingentes populacionais inteiros perdem qualquer acesso à terra e se tornam assalariados, seja

3 MARX & ENGELS, *Manifesto comunista*, [1848] 2005, p. 43. Cf. BERMAN, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, [1982] 1986.

4 MARX & ENGELS, *Manifesto comunista*, [1848] 2005, pp. 44, 43, 42.

5 Depois da publicação do livro de Hobsbawm (*The age of revolution*, [1962] 1996), houve uma corrente forte de estudos históricos nas áreas de economia, demografia e sociologia que interpretou esse período no registro da continuidade em vez da revolução, baseando-se sobretudo em dados quantitativos. No entanto, a percepção dos contemporâneos, com inúmeras expressões do sentimento de uma transformação radical são insofismáveis, enquanto os dados utilizados nessas novas leituras merecem algum questionamento, como mostraram Berg e Hudson (*Rehabilitating the Industrial Revolution*, 1992).

6 Cf. HOBBSAWM, *A era das revoluções*, [1962] 2015, pp. 46–67; ENGELS, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, [1845] 2010.

na própria agricultura ou na indústria urbana. Processos em curso na Inglaterra desde os tempos de Thomas More agora se generalizam em toda a Europa. As populações de Londres e Paris mais do que duplicam entre 1800 e 1850; a população de Manchester se multiplica por dez; muitos antigos vilarejos alcançam a marca de cem mil habitantes. Para os camponeses arrancados “do idiotismo da vida rural”,⁷ as condições em ambientes urbanos pobres, insalubres e humilhantes são quase sempre piores do que as antigas, contrariando as promessas da teoria econômica liberal. Aos que ficam no campo como mão de obra livre são interditados os usuais expedientes de sobrevivência, tais como as florestas e pastagens que ainda eram de propriedade comum ou a assistência que, bem ou mal, os antigos senhores acabavam fornecendo. Alcoolismo, doenças mentais, infanticídio e suicídio são frequentes nos dois casos. E a precariedade urbana e rural, em vez de diminuir, aumenta a cada nova crise do capital. A partir de 1820, a mecanização se amplia e toma o lugar de muitas oficinas artesanais, absorvendo, cada vez mais, também os trabalhadores qualificados. Esses, que passam de uma produção com certa autonomia para atividades no chão de fábrica, serão a principal força política da nova classe. Hobsbawm considera que, “na primeira metade do século XIX, nada era tão inevitável quanto o aparecimento dos movimentos trabalhista e socialista, assim como o levante revolucionário das massas”.⁸

De Besançon a Paris

Fourier elabora a sua teoria social quando nada disso está evidente e a nova classe trabalhadora ainda está em formação. Assim como More estava a meio caminho da Idade Moderna, e Bacon, a meio caminho da chamada revolução científica, Fourier está a meio caminho da revolução industrial. Ele nasce em 1772 em Besançon, na província de Franche-Comté, a cem quilômetros de Genebra. Como muitas outras cidades que foram livres durante a Idade Média e são engolidas pelos Estados nacionais na passagem para a Idade Moderna, Besançon havia sido tomada e anexada à França por Luís XIV na década de 1670 (na época em que Foigny escrevia *A terra austral conhecida*). Luís XIV também

7 MARX & ENGELS, *Manifesto comunista*, [1848] 2005, p. 44; * Manifest der kommunistischen Partei, [1848] 1972, p. 466.

8 HOBBSAWM, *The age of revolution*, [1962] 1996, p. 204.



Galerie de bois, Theodor Josef Hubert Hoffbauer, *Paris à travers les âges*, 1885.

mandara fortificá-la e reformá-la radicalmente, como se seguisse aquela recomendação maquiavélica de não deixar pedra sobre pedra e apagar qualquer lembrança de liberdade. Besançon entrara em decadência política e econômica no século XVIII, restando-lhe apenas o papel de bastião da Contrarreforma na região. O maior proprietário e empregador era a igreja católica. Apesar de Fourier nunca ter tido especial apreço por essa cidade, permito-me especular que sua história urbana tenha deixado vestígios na estrutura territorial que ele imagina mais tarde para as versões mais ambiciosas de seus planos de transformação social.⁹ Pelo menos o cantão (o equivalente francês do município no Brasil) será sua unidade básica, com autonomia tanto nos assuntos internos quanto nas relações com outros cantões, sem constrangimento por nenhuma instância centralizadora. Estados, reinos ou impérios ainda existem, mas apenas como

9 Para a relação entre a teoria e a biografia de Fourier, me apoio na interpretação e na minuciosa pesquisa documental de Beecher (*Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990), que incorpora e às vezes corrige as informações do seu primeiro biógrafo, o discípulo e admirador Charles Pellarin (*Charles Fourier: sa vie et sa théorie*, 1843). De resto, vale lembrar que o anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865) e o escritor Vitor Hugo (1802–1885) também são naturais de Besançon, uma cidade que, em 1800, tinha pouco mais de trinta mil habitantes.

instâncias administrativas de uma grande federação que não deve fazer outra coisa senão garantir a paz mundial.¹⁰

A família de Fourier pertence a uma burguesia abastada, católica, com influência na política local e com pretensões à nobreza. Ele tem quatro irmãs mais velhas e nenhum irmão. Está definido de antemão que deve assumir os negócios familiares no comércio de tecidos, não importando os seus talentos em letras, música, desenho e matemática, que se manifestam bem antes de ele ir à escola — o Collège de Besançon — em 1781. Episódios contados pelo próprio Fourier mais tarde ilustram sua percepção do autoritarismo e da hipocrisia de parentes, padres e professores. Ele relata, por exemplo, como jurou “ódio ao comércio” ainda garotinho, quando levou uma surra por tentar explicar aos clientes da loja paterna que estavam sendo enganados.¹¹ O pai morre quando ele tem nove anos de idade e deixa uma herança que seria suficiente para sustentá-lo por décadas, mas o testamento determina que só a receba aos vinte e um anos e se, de fato, entrar para o comércio. Suas tímidas tentativas de estudar em Paris são mitigadas pela família, e a escola de engenharia militar de Mézière lhe é interdita pela falta de um título de nobreza. Assim, Fourier se torna aprendiz de um comerciante em Rouen no final de 1789.

Entre Besançon e Rouen, ele passa alguns dias em Paris. Os parques, bulevares, construções e, sobretudo, o Palais-Royal, ancestral de todos os shopping centers, o impressionam. “A utopia fourierista, positiva e concreta, nasceu no Palais-Royal”, diz Henri Lefebvre.¹² O edifício havia sido construído por Luís XIV para o cardeal Richelieu — ele é uma das muitas obras registradas nas contas que mencionei antes — e depois servira como residência a diversos membros da família real francesa. Em 1780, Luís Filipe II, primo do rei Luís XVI, assumiu a propriedade e, motivado por um incêndio e pela perspectiva de solucionar seus problemas financeiros, empreendeu ali uma grande operação imobiliária. Em três lados do jardim foram construídas galerias comerciais no térreo e residências nos andares superiores. Para a construção no último lado, onde o jardim margeava o palácio, faltaram recursos e fez-se uma estrutura de madeira com cobertura translúcida: a Galerie de Bois, que é considerada a primeira das passagens de Paris. O Palais-Royal tornou-se

10 Cf. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 304–305.

11 FOURIER, *Analyse de le mécanisme de l'agiotage*, 1848, p. 10.

12 LEFEBVRE, *Actualité de Fourier*, 1975, p. 14.

o lugar da moda, com mais de uma centena de lojas de comida, bebida, livros, artigos e serviços de luxo, além de museus, salões de encontro, dois teatros (um deles, a Comédie-Française), jogo, prostituição, intrigas políticas.¹³ O complexo era aberto a qualquer pessoa, mas, como propriedade particular de um nobre, estava resguardado da intromissão da polícia. Fourier parece ter experimentado ali deleites que na provinciana Besançon nem sequer imaginou que existissem. As galerias iluminadas e o tumulto de relações humanas e prazeres ressurgirão nas suas descrições concretas da utopia. De maneira mais abstrata, elas transparecem na teoria da “atração passional” e na composição heterogênea dos grupos ou “séries passionais” que constituirão a fórmula de harmonia da sua teoria social.

Lyon e os canuts

Em comparação com Paris, as indústrias e os casebres de Rouen pareceram a Fourier a coisa mais detestável do mundo. Ele se demitiu ainda em 1790 e seguiu para Lyon, então a segunda maior cidade da França, com cento e cinquenta mil habitantes e uma burguesia comercial próspera. Lyon reunia os dois padrões urbanos contrastantes. Em torno da imensa Place Bellecourt, havia uma região nobre, regular, ajardinada; em torno da Place de Terraux estavam os estabelecimentos comerciais, a Bolsa e ruas irregulares, adensadas, mal ventiladas e sem qualquer vegetação. Ao norte e a oeste dessa região também moravam e trabalhavam as famílias dos tecelões de seda (*canuts*), que sustentavam a economia da cidade. Desde o século XVI, Lyon havia se estabelecido como importante centro de produção nesse sentido. Mercadores já então introduziram o sistema *putting-out*, baseado no trabalho doméstico dos mestres tecelões, de suas famílias e de aprendizes e companheiros assalariados. No século XVII, esse arranjo desembocou num monopólio. “Cerca de quatrocentos *marchands-fabricants* muito ricos subordinaram os artífices antes independentes, que se tornaram assalariados, pagos por peça pelos *marchands*. Eles trabalhavam em casa com seus próprios teares, e os *marchands* os supriam de seda crua”.¹⁴ Os *canuts* se rebelaram contra o monopólio dos mercadores várias vezes. Em 1786,



Cidade de Lyon em 1780. O cais em primeiro plano pertence a Saint Jean, um bairro de tecelões. Ao fundo à esquerda, vê-se a região da Place des Terreaux; à direita, a região da Place Bellecourt (na época, Place de Louis Le Grand).

poucos anos antes de Fourier chegar à cidade, uma greve por salários, que durou várias semanas, acabou em prisões e enforcamentos. E em 1831 farão a histórica revolta dos *canuts*, seguida de outros levantes em 1834 e 1848. Apesar disso, o capital continuou operando em Lyon pelo sistema *putting-out* monopolizado (sem reunir os trabalhadores em fábricas) até a segunda metade do século XIX, bem depois da introdução do tear mecânico de Jacquard.

Dado esse contexto de Lyon, compreende-se que Fourier atribuirá ao comércio (à esfera da distribuição) todos os males econômicos da sociedade burguesa e não chegará a uma análise crítica da esfera da produção propriamente dita. Também se tornam mais claras expressões como “indústria fragmentada” ou “gestão fragmentada”, que são recorrentes nos seus textos. Elas não dizem respeito ao parcelamento das tarefas dentro de uma fábrica, mas à fragmentação da produção entre pequenas oficinas familiares. Fourier concebe a unidade doméstica como unidade de produção, não apenas como unidade de reprodução ou consumo. Por isso ele diz, por exemplo, que “a indústria fragmentada ou o agregado familiar é apenas um labirinto de miséria, injustiça

13 VATOUT, *Histoire du Palais-Royal*, 1830; ENGEL, *Das Palais-Royal in der Französischen Revolution*, 2004.

14 BEREND, *Case studies on modern European economy*, 2013, p. 180.

e falsidade”.¹⁵ Ademais, cabe notar que o termo francês *industrie*, ou *industriel*, assim como o inglês *industry*, ainda têm para Fourier e seus contemporâneos o significado de industriiosidade, diligência, produtividade, sem a associação automática à grande fábrica mecanizada.¹⁶ Indústria é antônimo de inércia. A própria revolução *industrial* designa, antes de tudo, um aumento exponencial da quantidade de trabalho realizado e da quantidade de mercadorias produzidas, ao passo que provém da segunda metade do século XIX ou da chamada segunda revolução industrial aquela imagem do galpão cheio de fumaça, barulho, calor e máquinas que costumamos identificar com a revolução industrial.

Revolução e falência

Em missões comerciais ao longo da década de 1790, Fourier conhece diversas cidades europeias, bem como o porto de Marselha, por onde passa grande parte da matéria-prima e dos produtos de Lyon. Impressionam-no ali os enormes lucros de operações especulativas, tanto com mercadorias de luxo quanto com mercadorias de primeira necessidade. Em muitos textos ele denunciaria a prática da destruição de toneladas de alimentos com o objetivo de forçar a alta dos preços. Ainda assim, quando Fourier recebe sua herança aos vinte e um anos de idade — algo reduzida pelas falcatruas de um tio, mas ainda considerável —, ele inicia uma carreira de comerciante independente. Sua primeira operação é a aquisição de cargas de açúcar, arroz, café e algodão de Marselha. Mas a chegada da carga a Lyon coincide com a insurreição contrarrevolucionária da cidade, que àquela altura havia se tornado um dos principais pontos de resistência de monarquistas e girondistas à Convenção Nacional (o governo jacobino liderado por Robespierre entre 1792 e 1795). Lyon é sitiada pelo exército revolucionário durante mais de dois meses e depois destruída em boa parte. Nesse ínterim, os contrarrevolucionários confiscam as mercadorias de Fourier para o consumo de seus soldados, o que não o impede de se juntar a eles. Quando a cidade é tomada e quase dois mil habitantes são condenados e executados, ele também vai preso várias vezes até conseguir fugir para Besançon. Lá é preso novamente e condenado à morte. Escapa por influência de um cunhado que havia se alinhado

15 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 6.

16 Cf. WILLIAMS, *Keywords: a vocabulary of culture and society*, [1976] 1985, pp. 165–168.

aos jacobinos. Pouco depois, Fourier é obrigado a se alistar no exército revolucionário. Ao retornar a Lyon, em 1796, ele tenta dar continuidade aos negócios e também passa alguns meses em Paris, mas nesse período perde o restante do seu capital. Em 1800 acaba tendo que se empregar novamente com o antigo patrão.

Desclassificado pela falta de capital, a função que Fourier passa a desempenhar é a de um corretor. Ele sabe como funcionam o capital mercantil, a especulação, as fraudes, as proteções, os monopólios. A manufatura de seda em Lyon quase estanca nos anos da Revolução e os trabalhadores passam fome. Mas, como já dito, a crítica de Fourier em relação a essa condição se faz sempre a partir da familiaridade com os expedientes comerciais, sem recorrer a análises sistemáticas da produção ou mesmo aos fundamentos da economia política, como o conceito de valor. Ele escreverá, por exemplo, uma “hierarquia da bancarrota” estruturada segundo o caráter dos respectivos agentes, desde os bem intencionados, que perdem tudo porque são honestos e cumprem seus compromissos (subentende-se que aqui ele inclui a si mesmo), até os patológicos, que fazem do crime econômico uma arte de direito próprio.¹⁷ Já a organização capitalista da produção não é, para Fourier, um problema econômico. Sua produtividade até lhe serve de modelo. O que ele abomina é a condição de trabalho a que as pessoas são submetidas e o fato de a fartura gerada para alguns poucos tornar todo o resto cada vez mais pobre. Sua utopia reflete isso diretamente. Embora ele estabeleça uma condição em que o consumo seria farto para todos e a mediação dos comerciantes seria eliminada, ele não extingue nem a propriedade privada, nem o dinheiro, nem a distinção de classes econômicas.

Há mais uma curiosidade relacionada à posição de Fourier como corretor, que depois se reflete nas suas teorizações. Em 1801 Napoleão restaura alguns dos monopólios extintos em 1791, quando a Revolução abolira todas as organizações de ofício. Entre os monopólios restaurados está a corporação dos corretores (os *coutiers*). Como Fourier não pertence a tal corporação, seu status profissional é o de um dos chamados *marrons*, corretores não licenciados, que são vistos com desdém e tolerados apenas porque prestam serviços indispensáveis aos comerciantes menores. Os *coutiers*, por sua vez, limitam cautelosamente o número de membros e negociam entre si os sucessores, de modo que o

17 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, 1822.

acesso legítimo à profissão é quase impossível para os *marrons*. Fourier toma a iniciativa de uma oposição organizada à corporação — e essa deve ter sido a única ação política direta em que se envolveu —, mas não encontra adesões porque a perspectiva dos outros *marrons* é subir às posições de privilégio, não as extinguir.¹⁸ Ainda assim, ele se resigna ao trabalho como auxiliar menor do comércio, que o sustentará pelo resto da vida, excetuados alguns curtos períodos. Ele nunca se filiou a nenhum partido ou organização, nunca frequentou uma universidade, nunca se casou. Também passou a rejeitar qualquer intento revolucionário como violência de pouco ou nenhum ganho. Seu esforço para mudar o mundo foi de outra natureza.

Socialismo crítico-utópico

Seu primeiro livro, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales: prospectus et annonce de la découverte* (Teoria dos quatro movimentos e das destinações gerais: prospecto e anúncio da descoberta), de 1808, sistematiza ideias e observações reunidas nas experiências da década da Revolução Francesa. As publicações subsequentes serão variações e aprofundamentos dessa sistematização, quase que imunes aos acontecimentos à sua volta, incluindo as transformações na classe trabalhadora. Quando Marx e Engels passam em revista as propostas socialistas formuladas até 1848, subsumindo Fourier, Saint-Simon, Robert Owen e Etienne Cabet na categoria dos “socialistas crítico-utópicos”, constatam exatamente isso: eles ignoram antagonismos de classe, a “luta entre proletariado e burguesia”, e, por isso, buscam uma ciência social que permita inventar, planejar, propagandear e implantar, isoladamente, a reorganização da sociedade.¹⁹ Segundo a interpretação do *Manifesto comunista*, isso só faz sentido quando de fato ainda não há consciência política entre os trabalhadores, nem há aquelas condições materiais (o desenvolvimento da indústria) que em 1848 parecem tornar a revolução proletária plausível. Mas Marx e Engels reconhecem a contribuição dos socialistas crítico-utópicos para o esclarecimento dos trabalhadores. Eles teriam mostrado que família, propriedade privada, assalariamento, poder do Estado ou a oposição cidade e campo

18 BEECHER, Charles *Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, pp. 90–93.

19 MARX & ENGELS, *Manifesto comunista*, [1848] 2005, pp. 65–68, O socialismo e o comunismo crítico-utópicos.

não são inquestionáveis e podem mudar. O problema seriam os seus seguidores tardios, que não percebem que “a importância do socialismo e do comunismo crítico-utópicos está na razão inversa do seu desenvolvimento histórico” e que continuam tentando “abrir um caminho ao novo evangelho social pela força do exemplo, com experiências em pequena escala e que naturalmente sempre fracassam”.²⁰

Sabemos que, ao fim e ao cabo, as revoluções de 1848 e 1849 na Europa também não foram proletárias. Em vez do comunismo, desembocaram no imperialismo, em vez de unir os proletários de todos os países, consolidaram os Estados nacionais e arrefeceram os movimentos populares. Também conhecemos a ortodoxia e os resultados reais do chamado socialismo científico, que principalmente Engels contrapôs ao socialismo utópico.²¹ Ainda assim, a interpretação do *Manifesto* não deixa de ser pertinente. A teoria social de Fourier tem algo da maquinação de quem assume uma posição externa à sociedade, supostamente neutra ou acima de qualquer classe, para então imaginar um arranjo lógico em que todos ficariam bem e que todo ser humano reconheceria pronta e pacificamente. “Antes mesmo de a minha teoria ser publicada, talvez tenha mais prosélitos a moderar do que céticos a convencer”, diz Fourier no seu primeiro livro.²² Ele vê essa teoria como descoberta do grande segredo das associações humanas, comparável às descobertas da lei da gravidade, das Américas ou, ainda melhor, da bússola. Mais do que desvendar o movimento da matéria ou abrir novos territórios, ela seria a “bússola social” que possibilitaria a reconciliação da humanidade.²³ “Eu sozinho irei desmentir vinte séculos de imbecilidade política e é somente a mim que as gerações presentes e futuras deverão a iniciativa de sua imensa felicidade”.²⁴ Não que Fourier se considere particularmente sábio. Ele diz que filósofos, teólogos e moralistas anteriores poderiam ter feito as suas descobertas se não estivessem constrangidos pela obrigação de legitimar a própria posição social e, com ela, a sociedade existente. Em outra passagem, Fourier compara a sua teoria ao estribo: retrospectivamente, sua inexistência parece uma estupidez, porque

20 Ibidem, p. 67.

21 Cf. ENGELS, *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, [1880] 1984.

22 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 137.

23 Ibidem, p. 143.

24 Ibidem, p. 268.

os cavaleiros antigos passaram por imensos incômodos, quando o remédio era “uma invenção tão simples que qualquer criança poderia ter feito”.²⁵ De modo análogo, ele acredita que serão constituídas em poucos meses as primeiras associações baseadas nos seus teoremas, com benefícios tão evidentes que não tardarão a ser imitadas em toda parte. Essa atitude, como que acima da sociedade real, persiste mesmo depois que a *Teoria dos quatro movimentos* não tem o eco esperado (na verdade, mal é notada). A única prática que importa a Fourier passa a ser a implantação de um piloto para comprovar, cientificamente, a sua descoberta das leis da associação humana.

Talvez seja o alheamento do mundo que leva Fourier a prometer “uma felicidade infinitamente superior a todos os vossos desejos”²⁶ — uma sociedade reconciliada com as paixões humanas, que as cultivaria em vez de apenas tolerá-las e que multiplicaria os prazeres em vez de apenas extinguir a miséria. Tal perspectiva fez dele um dos autores mais estimados pela esquerda não ortodoxa. William Morris, August Bebel, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, André Breton, Henri Lefebvre, Guy Debord, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Octavio Paz, Roland Barthes, Frederic Jameson e muitos outros se referem a Fourier com apreço e discutem suas ideias em algum momento. Adorno observa que ninguém se arriscou tanto quanto Fourier na imaginação de estados futuros, mas que o oposto, a proibição de pensar a utopia, de preenchê-la de conteúdos, fez o socialismo estagnar justamente naquelas relações que deveria ultrapassar.²⁷

Textos utópicos e reformistas

Uma das peculiaridades dessa utopia não literária, proveniente de uma teoria social e destinada à realização, é a extensão. Os teoremas e planos de Fourier estão em milhares de páginas publicadas na forma de livros durante a sua vida, a que se somam inúmeros artigos,

25 Ibidem, p. 404.

26 Ibidem, p. 236.

27 Adorno é editor da versão alemã da *Théorie des quatre mouvements*, para a qual escreve um prefácio, incluindo essa observação (em: FOURIER, *Theorie der vier Bewegungen*, 1966, p. 6). Quanto aos outros autores, discussões relacionadas ao espaço da cidade e à arquitetura aparecem sobretudo no ‘fichário’ que Benjamin dedica a Fourier nas *Passagens* ([1927–1940] 2006) e, depois do renascimento do interesse por Fourier em 1968, na publicação resultante do colóquio para o bicentenário de Fourier organizada por Lefebvre (*Actualité de Fourier*, 1975).

panfletos e brochuras, além de publicações póstumas e noventa e oito cadernos de manuscritos, quase todos inéditos. E Fourier não é apenas prolífico, ele é prolixo. Seus textos são como cebolas, com muitas camadas de casca e um miolo mínimo, que seria irrelevante sem aquela casca. Como diz Benjamin, ele adora “*pré-ambules, cis-ambules, trans-ambules, post-ambules, intro-ductions, extro-ductions, prologues, interludes, post-ludes, cis-médiantes, médiantes, trans-médiantes, intermèdes, notes, appendices*”.²⁸ Além disso, há muitos textos que foram reeditados por ele ou pelos seus discípulos, com alterações terminológicas, cortes e acréscimos, condicionados pelo público que se esperava atingir a cada momento. Tudo isso torna morosa e sempre incerta a tentativa de sistematizar suas proposições e reunir seus comentários sobre determinado tema para depois inferir processos que ele não detalha, mas que pertenceriam à sociedade que imagina, como é o caso dos canteiros ou, de maneira mais geral, da produção do espaço. Fourier faz muitas indicações sobre a organização espacial dessa sociedade e a sua arquitetura, e ele discute extensamente a questão do trabalho. No entanto, isso não significa que os canteiros, que seriam a conexão entre uma coisa e outra, estejam explicitados. Não estão.

Outra peculiaridade de Fourier é a concepção de história, porque ela implica várias versões de transformação social, que vão de mero reformismo até uma utopia de verdade. Seus panoramas históricos se leem como uma paródia das ciências exatas, inclusive com guarnições matemáticas. Fourier afirma, sem explicação sobre como chegou a tais certezas, que a humanidade existirá no planeta Terra por oitenta milênios, divididos em quatro “fases” (cujos nomes são doravante grafados em itálico para que não se confundam com os “períodos”). No início estaria a fase infeliz do *Caos Ascendente*, caracterizada por “injustiça, constrangimento, pobreza, revoluções e fraqueza corporal”.²⁹ Nela, Fourier situa o seu tempo e, presumo, situaria também o nosso. A estimativa é que ela perdure por cinco milênios, mas a humanidade pode ficar paralisada nessa fase por mais tempo, como também pode superá-la repentinamente. Depois viriam as fases de *Harmonia Ascendente* e *Harmonia Descendente*, que significam, cada uma, trinta e cinco mil anos de felicidade. No final, o *Caos Descendente* encerraria o ciclo com outros cinco milênios infelizes. Traçado esse quadro geral,

28 BENJAMIN, *Passagen-Werk*, [1927–1940] 1982, p. 789.

29 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 54–59.

Fourier detalha os períodos em que as fases se dividem, sobretudo os do *Caos Ascendente*, porque é ele que se trata de superar (os sete períodos desta fase importam aqui pelo fato de serem referências constantes em todos os argumentos de Fourier, mesmo nos textos tardios).

A história humana teria começado com o Éden Primitivo, em que havia sombras de felicidade porque os homens ainda seguiam a natureza sem se tolherem pela razão e por conceitos falsos. Os cinco períodos seguintes, Selvageria, Patriarcado, Barbárie, Civilização e Garantismo são, na concepção de Fourier, diferentes formas de organização social fundadas na família e na dominação masculina. Eles se sucedem logicamente, mas podem coexistir historicamente. Assim, Fourier identifica a Civilização com a sociedade europeia de seu tempo, enquanto vê Selvageria, Patriarcado e Barbárie em outras partes do mundo, entre os povos colonizados pela Europa ou entre nações que, no início do século XIX, ainda confrontavam os europeus em pé de igualdade, como a Turquia ou a China. Essas formações sociais também seriam infelizes, mas sob alguns aspectos significariam menos sofrimento e desprazer do que a Civilização, o período mais contraditório de todos, mais distante de agrupamentos sociais harmônicos. Fourier diz, por exemplo, que “nossos trabalhadores [civilizados] são mais infelizes do que o selvagem que vive despreocupado, em liberdade e às vezes em abundância, quando a caça ou a pesca são bem sucedidas”.³⁰ O sexto período ou Garantismo cumpre as promessas que a própria Civilização criou, como a promessa dos direitos humanos, mas ele não vai além disso. Em muitos aspectos lembra um Estado de bem-estar social dentro do capitalismo. Trata-se de garantir a todos aquilo que a Civilização garante apenas aos mais ricos, mediante aparatos como polícia, exércitos e tribunais. Haveria no Garantismo alguma cooperação e menos sofrimento, mas estruturas centrais como a família, a competição comercial e a indústria fragmentada continuariam existindo. O sétimo período ou Serialismo, esperado apenas séculos depois de o Garantismo ter se difundido, encerraria a fase do *Caos Ascendente* com vislumbres de felicidade e prazer e uma organização já associativa, mas ainda incompleta; daí também as denominações Seriosofonia ou Séries Incompletas. Finalmente, talvez em milhares de anos, chegaríamos ao oitavo período, das Séries Compostas ou Ordem Combinada, que inaugura a fase feliz

30 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 16.

da *Harmonia Ascendente* (Fourier não descreve os outros períodos desta fase, cujas delícias seriam incompreensíveis para nós).

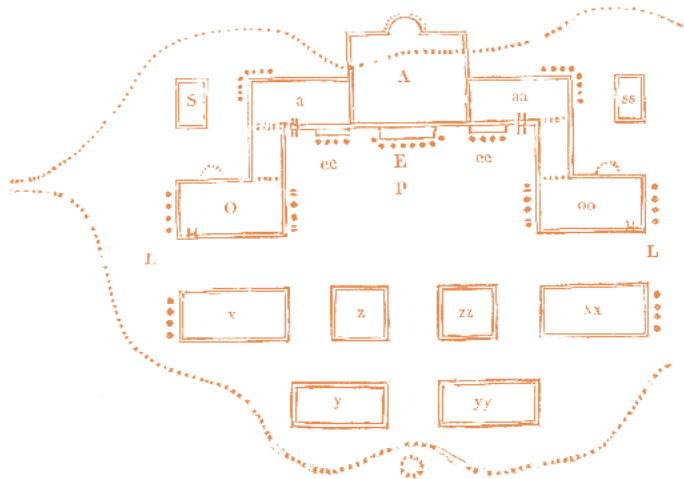
A hipótese mais importante de Fourier é que podemos atalhar toda essa penúria. É aí que se inscrevem os seus projetos: o mais ambicioso — e, em minha opinião, o único utópico de fato — representa um salto direto da Civilização (quinto período) para o início da *Harmonia Ascendente*, isto é, a Ordem Combinada (oitavo período); os mais modestos e mais pragmáticos representam um avanço para o Garantismo (sexto período), com a perspectiva de chegarmos paulatinamente ao Serialismo (sétimo período). Os livros que Fourier publica durante a vida são bem diversos nesse aspecto, cada vez menos utópicos e mais reformistas. A já mencionada *Teoria dos quatro movimentos* (1808) é o que vai mais longe nas descrições de uma sociedade do oitavo período e o que menos se ocupa do caminho que levaria até lá. Fourier ainda está otimista em relação à possibilidade de poupar “vinte revoluções” e “vinte séculos” de derramamento de sangue, e insiste que se recusem “pensamentos medíocres e desejos moderados”: “O que nos importam as melhorias do sexto e do sétimo período, se podemos saltá-los ambos e passar imediatamente ao oitavo, que é o único a merecer nosso interesse?”³¹ Mais tarde ele se distancia desse livro, evitando mencioná-lo e se opondo a uma reedição, que de fato será feita apenas depois da sua morte, nas *Oeuvres complètes* de 1841–1845. No prefácio, os editores advertem que o texto seria “uma primeira explosão do gênio, que projeta para todos os lados ondas de poesia, entusiasmo e ciência”, mas que, do ponto de vista metodológico, deveria ser lido por último.³²

O livro seguinte, de 1822, intitula-se *Traité de l'association domestique-agricole, ou, Attraction industrielle* (Tratado da associação doméstico-agrícola, ou atração industrial).³³ Ele é o mais extenso e o que melhor detalha as providências para difundir o Garantismo (sexto período), incluindo os princípios gerais do respectivo espaço: o “plano de uma cidade do sexto período”. Mas, principalmente, o *Tratado* explica como realizar, a título de experimento, uma associação do tipo que caracterizaria a organização da sociedade do sétimo período. A essa associação doméstico-agrícola

31 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 255, 383.

32 Em: FOURIER, *Oeuvres complètes*, Tome Premier, 1841, p. iii.

33 Desde a edição das obras completas de Fourier, em 1841, o *Traité de l'association domestique-agricole* passou a ser intitulado *Théorie de l'unité universelle* (Teoria da unidade universal).



Plan d'un Phalanstère (Planta de um falanstério), desenho de Charles Fourier (*Le nouveau monde industriel*, 1829, p. 146).



L'Avenir. Perspective d'un Phalanstère ou Palais sociétaire dédié à l'humanité (O futuro, perspectiva de um falanstério ou palácio societário dedicado à humanidade), litografia de J. Hervé encomendada por Victor Considerant (ca. 1840).

Fourier denomina *phalange*. O espaço a ser providenciado para tal “falange de ensaio” é o *phalanstère* (pela primeira vez com esse nome).

Sete anos depois e ainda sem resultados práticos, Fourier adota uma estratégia mais agressiva para conquistar investidores. Para isso escreve *Le nouveau monde industriel et sociétaire ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées* (O novo mundo industrial e societário ou invenção do procedimento da indústria atraente e natural distribuída em séries passionais, 1829). Os livros anteriores também visavam à captação de patrocínio e em parte se parecem com peças publicitárias, mas *O novo mundo industrial* não só promete fama, glória e um “vasto império” a quem financiar o empreendimento da falange de ensaio ou iniciar uma sociedade anônima com esse fim, como enuncia os preparativos numa linguagem

direta, suprimindo algumas proposições tidas por fantasiosas. É nesse livro, duas décadas depois da *Teoria dos quatro movimentos*, que Fourier publica uma planta esquemática de um falanstério, a partir da qual seu discípulo, o economista politécnico Victor Considerant, encomendará mais tarde a perspectiva suntuosa que completa o conjunto de imagens automaticamente associadas a Fourier até hoje. Com alusões ao palácio de Versalhes, essas imagens se impõem e seduzem, como todo desenho arquitetônico tende a fazer, mas elas são banais em comparação com os espaços a que os textos de Fourier aludem.

Seu último livro, *La Fausse industrie morcelée, répugnante, mensongère, et l'antidote: l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit* (A falsa indústria fragmentada, repugnante, mentirosa, e o antídoto: a indústria natural, combinada, atraente, verídica, gerando produção quadruplicada), é feroz e ao mesmo tempo resignado, como o próprio título sugere. Os três volumes são publicados de 1833 a 1836, depois do fracasso do empreendimento de uma falange em Condé-sur-Vesgre, o único do qual Fourier participou diretamente.

Espaços utópicos e reformistas

Para o espaço e sua produção, há diferenças relevantes entre a utopia do oitavo período e as propostas reformistas. A utopia significaria um processo contínuo e radical de transformação de toda a superfície da Terra, decorrente de ações humanas diretas e do fato de tais ações, por sua vez, darem início a mudanças espontâneas na natureza, como o derretimento da calota polar boreal e o surgimento de um ácido cítrico nos oceanos que facilitaria a dessalinização da água (daí o célebre sabor de limonada). Em comparação com isso, os espaços das propostas reformistas são medíocres. Uma possibilidade é a já citada “cidade do sexto período”, com novas regras de ocupação e com associações de consumo, mas não de produção. Outra é o falanstério experimental destinado a uma associação de consumo e produção (a falange) que pertenceria ao sétimo período. A organização espacial comum na Civilização não atenderia aos requisitos funcionais de uma falange, mas Fourier não é categórico a respeito da necessidade de uma construção nova e admite que a falange de ensaio tire partido de “um desses vastos palácios que abundam em torno de Paris”.³⁴ Se, no entanto, houvesse uma construção

34 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 139.

O (quase) falanstério de

Condé-sur-Vesgres

A única falange de ensaio em cujo planejamento Fourier participou foi empreendida entre 1832 e 1833 em Condé-sur-Vesgres, perto de Paris. Ele e seus discípulos lançaram a ideia, prevendo a criação de uma sociedade anônima com um capital inicial de quatro milhões de francos, a ser auferido na venda de ações. Por questões orçamentárias, planejaram uma edificação menos luxuosa do que nos desenhos de *O novo mundo industrial*, mas mantiveram a premissa de implantar a falange nas proximidades de Paris, porque os visitantes constituiriam uma importante fonte de renda nos primeiros anos, antes de ela começar a ser imitada em toda parte. Passaram-se meses sem que aparecessem investidores, até que, finalmente, o médico e deputado Alexandre-François Baudet-Dulary e o agrônomo Joseph-Antoine Devay se interessaram. Esse último tinha uma propriedade rural, não ideal, mas bem localizada, e aceitou trocá-la por ações do empreendimento. Para atrair mais investidores, o grupo de sócios substituiu o nome *falanstério* por *colônia societária*. O capital foi reajustado para 2,5 milhões e depois para 1,2 milhão. A previsão do número de colonos foi reduzida para seiscentos.

O primeiro grupo de colonos deveria morar em construções já existentes no terreno de Devay. Para o projeto das moradias do segundo grupo e das demais instalações, Baudet-Dulary e Devay contrataram um arquiteto do seu círculo de amizades, Charles Antoine Colomb Gengembre, cujo currículo incluía um segundo lugar no Prix de Rome, viagens de estudos à Itália e uma série de obras públicas importantes. O programa indicava construções simples, de madeira e tijolo, inclusive para o falanstério propriamente dito. Também contrataram trabalhadores diaristas de um vilarejo próximo para limpar o terreno, plantar árvores, abrir canais de irrigação e executar as primeiras construções.

Àquela altura, apenas dez mil francos haviam sido captados e Baudet-Dulary pagava aos trabalhadores do próprio bolso. A autorização oficial para a fundação da sociedade anônima ainda não havia sido concedida. Mudaram então a figura jurídica para uma *société em commandite*, fazendo de Baudet-Dulary o diretor e responsável financeiro. A colônia finalmente foi inaugurada com sessenta trabalhadores residentes.

Fourier, que discordou das adaptações desde o início, concentrou sua fúria no arquiteto e nos seus padrões 'civilizados'. Esse, por sua vez, parece ter recusado as intromissões de Fourier nos seus projetos. Primeiro insistiu que a madeira de toda a obra fosse adquirida de uma vez, o que consumiria em torno de vinte mil francos. Depois não concordou com as ruas-galeria que Fourier considerava a inovação arquitetônica mais importante para atrair

investidores e curiosos e para promover as relações entre os membros da colônia. Fourier ficou particularmente indignado com o projeto de um chiqueiro com paredes de pedra de dezoito polegadas e sem portões (os porcos teriam que ser içados para entrar e sair), enquanto as moradias estavam sendo feitas com paredes de barro de seis polegadas. Depois de muitas controvérsias e revisões, Fourier teve certeza de que o arquiteto estava ali apenas para sabotar o empreendimento. Escreveu a um discípulo que estariam muito melhores "se o arquiteto não tivesse tornado tudo tão demorado, na tentativa de nos fazer adotar, por exaustão, os planos que ele insistiu em nos impor, que agora ele admite serem ridículos. Mas ele estava tomado pelo orgulho. Ele é um resmungão que quer as coisas redondas se você as quer quadradas, ou quadradas se você as quer redondas. Fiz todos saberem que devemos despedi-lo e contratar um mestre de obras, que faria um serviço perfeitamente satisfatório, construindo o tipo de edificações rústicas que queremos" (apud BEECHER, *Charles Fourier*, 1986, p. 466). O arquiteto deixou o projeto em julho de 1833. Fourier passou então a ver na "ditadura" do diretor e investidor Baudet-Dulary o principal motivo do fracasso da colônia, cada vez mais evidente. Em setembro do mesmo ano, Fourier se afastou definitivamente do empreendimento. Baudet-Dulary foi morar na colônia com sua família no ano seguinte e, apesar de a sociedade original ter sido desfeita em 1836, continuou tentando implementar um projeto fourierista até as revoluções de 1848.

nova, ela não começaria pelo grande falanstério representado nas plantas esquemáticas ou nas perspectivas de Considerant e outros discípulos. Pelo contrário, Fourier afirma que construir provisoriamente, com “materiais de pouco valor”, é uma “precaução necessária porque a falange de ensaio, sem nenhuma experiência, certamente cometerá erros nas dimensões convenientes do edifício”.³⁵

Entre arquitetos e teóricos da arquitetura que se ocupam de utopias, a recepção de Fourier se concentrou nos supramencionados desenhos e nas descrições arquitetônicas do falanstério ou nas descrições urbanísticas da “cidade do sexto período”. Tony Garnier bebeu nessa fonte para projetar sua *Cité industrielle*, assim como Le Corbusier para projetar a *Unité d’habitation* de Marselha. Anthony Vidler e Philippe Roger mostram que essa influência de Fourier no campo arquitetônico é tão ampla quanto distorcida, pelo menos no que diz respeito ao papel dos arquitetos.³⁶ Fourier é invocado sempre que se trata de legitimar a arquitetura como ferramenta para implementar de cima para baixo relações sociais imaginadas por alguém, que não os habitantes e construtores. Até Henri Lefebvre se encantou com essa possibilidade: “a ideia central de Fourier, escondida sob suas outras ideias, é que cada grupo humano teve, e tem, uma relação com o espaço — não tem consistência senão no espaço — e que inventar um grupo e uma relação humana (social) significa inventar um espaço”.³⁷ Apenas com boa vontade lê-se essa formulação de Lefebvre, *inventar um grupo* e *inventar um espaço*, sem supor um inventor atrás da invenção, isto é, um arquiteto, um sociólogo, uma equipe administrativa. Mas Fourier seria crítico desse tipo de expediente. À diferença de Claude Nicolas Ledoux ou Jeremy Bentham, ele não pensa em transformar a sociedade mediante o seu enquadramento num modelo arquitetônico ou urbano. Pelo contrário, ele se opõe a construções definitivas que antecipem um futuro cujas características específicas só seriam conhecidas a partir da sociedade transformada e num processo que, mesmo depois do chamado oitavo período, ainda teria muitos milênios a percorrer. (Aliás, não sendo o oitavo período o fim da história, mas apenas o início de uma fase longa e cada vez mais excitante e satisfatória, é preciso reconhecer que há abertura nessa utopia, e que

35 FOURIER, *Traité de l’association domestique-agricole*, Tome II, 1822, p. 15.

36 VIDLER & ROGER, *Fourier l’architecte*, 2015.

37 LEFEBVRE, *Actualité de Fourier*, 1975, p. 14.

Fourier não tem a pretensão de determinar sozinho o futuro. Fica aí uma pequena dúvida sobre a diferença entre socialismo utópico e socialismo científico.)

Cidade do Garantismo

O que Fourier faz de fato e o que em parte justifica esse tipo de interpretação são propostas de reforma urbana que concretizariam desenvolvimentos já anunciados em determinado contexto social. Ele raciocina que Deus teria dado “a cada sociedade as faculdades necessárias para se elevar à sociedade seguinte”.³⁸ Se o Garantismo é a sociedade que logicamente sucede a Civilização, isso significa que a Civilização dispõe dos meios e anseios para engendrar o Garantismo. Para Fourier, a declaração dos direitos humanos, de 1789, demonstra que os ideólogos da Civilização têm inquietudes a respeito da miséria alheia e procuram um “avanço no mecanismo social”; preocupações essas completamente estranhas a seus colegas das sociedades bárbaras. O avanço que os civilizados almejam, diz Fourier, apenas não é posto em prática porque eles não sabem como universalizar as garantias que oferecem aos privilegiados sem que esses percam seus privilégios. A solução que Fourier vê para isso está em “garantias de bem-estar e alegrias [*jouissances*] proporcionais para as castas pobres”, à maneira do Estado de bem-estar social do século XX.³⁹ O Garantismo ou sexto período daria a todos o direito ao prazer, com mais moderação ou mais luxo conforme a classe. Os pobres se beneficiariam porque seriam um pouco menos pobres e poderiam cultivar sementes de associativismo. Os ricos se beneficiariam porque manteriam suas propriedades e regalias, sem ter que conviver com sofrimento, cidades feias e risco de revolução (vê-se que a alternativa entre arquitetura ou revolução tem uma longa história). Mas tudo isso, repito, são paliativos ainda bem distantes da utopia ou da fase da *Harmonia Ascendente*.

Fourier formula propostas de reforma urbana pela primeira vez em 1796, numa carta à prefeitura de Bordeaux em que sugere a construção de uma cidade modelo, que deveria inspirar os arquitetos a melhorar o padrão das cidades que estavam fundando em todo o mundo. Nessa cidade modelo haveria regras para combater a monotonia, o

38 FOURIER, *Cités ouvrières*, [1822] 1849, p. 12.

39 Ibidem, p. 13.

Fundamento da cidade do sexto período é o “princípio da propriedade composta, ou posse individual subordinada ao interesse coletivo”, diz Fourier em *Cités ouvrières* (1849), o panfleto que reproduz parte do *Tratado da associação doméstico-agrícola*. Ele se estende no argumento — nada evidente no século XIX — de que é legítimo obrigar o proprietário particular de um terreno a seguir regras gerais em vez de construir (ou demolir) apenas conforme a sua vantagem individual momentânea. As regras a seguir abrangem desde a conservação dos jardins, as formas de ocupação e os “ornamentos coletivos”, visíveis no espaço público, até o interior das edificações.

O plano de Fourier divide a cidade em quatro regiões concêntricas, sendo a região 1 seu centro ou “pivô”. Densidade e luxo visual aumentam da periferia ao centro, tornando gradual a transição entre cidade e campo (ao contrário do que ocorre na maioria das cidades do início do século XIX, por vezes ainda circundadas por muralhas). Na região 1, cada edifício terá pátios e jardins do mesmo tamanho do terreno que ele ocupa; na região 2, serão o dobro; na região 3, o triplo; na região 4, o quádruplo.

A disposição permitirá aos habitantes da cidade belas visadas para o campo e vice-versa. Em bordas, coroamentos e outros pontos importantes, haverá elementos para o prazer visual (por exemplo, no alto de uma colina). Os proprietários desses terrenos serão obrigados a construir coisas belas ali, mas um fundo comum irá indenizá-los pelos gastos adicionais relacionados a essa exigência. Nenhuma rua terminará num muro.

A monotonia, a morte do prazer visual, será evitada sempre. Não haverá sucessão de edifícios iguais. “A regularidade é admissível para um grande e suntuoso edifício como a galeria do Louvre [...], mas ela é detestável numa massa de casas contíguas, e uma das leis do ornamento deve ser que uma casa não seja semelhante à sua vizinha”. Também não haverá apenas ruas retas ou apenas ruas flanqueadas por construções. Boa parte será de “ruas inversas”, em que os jardins estão na frente e as construções ao fundo, dando à cidade “os charmes do campo”. “Deve-se, enfim, variar em todos os sentidos e tomar por regra que nenhuma rua, nenhum ponto da cidade, apresente uma visada semelhante à de outros pontos, e que se proscrevam severamente os tabuleiros, como Filadélfia, Londres, Amsterdã, assim como todas as monotonias das construções civilizadas”.

As ruas terão no mínimo dezoito metros (nove *toises*) de largura, com duas calçadas de três metros, duas sarjetas de dois metros e passagem de veículos de oito metros. Os afastamentos mínimos laterais e de fundos serão de seis metros e aumentarão na proporção da altura da construção adjacente. O afastamento frontal é dispensável para alturas inferiores à

largura da rua, mas para as superiores aumentará num ângulo de quarenta e cinco graus. Apenas as “torres ornadas” que configurarão os marcos visuais da cidade fogem a essa regra. Muros junto à rua serão sempre baixos, para que não se caminhe entre paredes cegas como nas cidades civilizadas. As classes pobres e médias, para as quais será impossível construir casas pequenas cumprindo as exigências de espaço livre em cada terreno, morarão em casas de vários domicílios, formando associações chamadas de “clãs simples”. Cada uma se comporá de cerca de trinta famílias ou cento e cinquenta pessoas. Tarefas domésticas serão compartilhadas em cozinhas, cantinas, lavanderias e creches comuns, gerando economia de escala e possibilidades de socialização. Haverá famílias de diferentes fortunas num mesmo clã simples, exceto pelos mais ricos, que manterão suas casas e domicílios individuais.

Casas unifamiliares de ricos e casas multifamiliares de médios e pobres estarão em todas as partes da cidade, de modo que a presença dos pobres despertará a afeição espiritual dos ricos e, inversamente, os pobres refinarão seus hábitos.

Em vez de se adotar um plano de autoria de um único arquiteto, a cidade será objeto de um “concurso composto”. “Frequentemente um arquiteto tem apenas uma [única] boa ideia”, mas, se forem consultados vinte arquitetos, talvez se consigam vinte boas ideias que poderão ser compostas num todo muito mais diverso, belo, agradável e útil.

adensamento excessivo e a insalubridade, e até uma “comissão de arquitetura” para fiscalizar tudo isso.

Toda casa deve estar circundada por uma porção de espaço aberto pelo menos equivalente à área de sua superfície. Esse espaço aberto deve formar um pátio ou jardim. [...] A menor separação entre duas construções deve ser de seis *toises* [12m]. [...] Esse espaço aumentará na proporção do tamanho da construção. [...] O afastamento deve ser pelo menos igual à metade da altura da fachada em frente à qual está situado. Na fachada da rua, as construções podem subir a uma altura igual à largura da rua.⁴⁰

Já nessa proposta de 1796, Fourier está ciente de que apenas proprietários muito ricos poderiam se dar o luxo de terrenos com tanto espaço livre. Por isso ele sugere acomodar as classes pobres e médias em “casas” com vários domicílios reunidos, como num prédio de apartamentos. Ele imagina que parte do serviço doméstico poderia ser comum, poupando espaço e trabalho, sobretudo no preparo de alimentos. Em Lyon já existiam nessa época formas rudimentares de cooperativas de consumo organizadas pelos *canuts*, que compravam mercadorias em quantidade e a preços mais baixos. Fourier incorpora essa prática à sua cidade modelo, propondo que as associações de domicílios constituíssem também cooperativas de consumo. Beecher interpreta que, a partir desse raciocínio, “foi apenas um pequeno passo para que suas reflexões sobre a associação passassem da esfera do consumo e da distribuição para a esfera da produção”, isto é, para a chamada associação doméstico-agrícola. A busca por uma maneira de conciliar interesses e paixões individuais nessa coletividade teria levado Fourier à proposição mais ampla da harmonia social, elucubrada nos anos seguintes e publicada pela primeira vez na *Teoria dos quatro movimentos*.⁴¹ Esse livro não aborda reformas urbanas porque é escrito com a ambição de um salto imediato da Civilização para o sétimo ou oitavo período, sem passar pelo chamado Garantismo. Mas, depois de sua frustrante recepção, quando Fourier já está menos confiante e mais reformista, ele retoma a discussão sobre as cidades iniciada em 1796, incorporando-a ao seu esquema histórico. No *Tratado da associação doméstico-agrícola*, ele observa que, “nos edifícios como nas sociedades, os

40 Apud BEECHER, *Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, p. 61.

41 BEECHER, *Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, p. 64.

métodos são adaptados a cada período social”.⁴² Assim, as cidades da Barbárie (quarto período) se caracterizariam por “distribuição bárbara, modo confuso [...], ruas estreitas, casas amontoadas, sem correntes de ar nem luz suficientes, disparate geral sem nenhuma ordem”; as cidades da Civilização (quinto período) seriam de “distribuição civilizada, modo simplista no método, apenas regularizando o exterior onde arranjam certos alinhamentos e embelezamentos do conjunto” com o vício dos “tristes tabuleiros de xadrez”; e as cidades do Garantismo (sexto período) poderiam vir a ser de “distribuição garantista, modo composto”, obrigando que “o interior como o exterior dos edifícios se submeta a um plano geral de salubridade e de embelezamento, mediante garantias de uma estrutura coordenada para o bem de todos e o deleite de todos”.⁴³ Em tese, a construção de uma cidade com tais características provocaria um “aperfeiçoamento social de consequências e extensão inacreditáveis”, justamente porque ela tornaria reais algumas aspirações que já existem na Civilização.

Se um arquiteto tivesse imaginado um plano de cidade com as conveniências que estipularei, se esse arquiteto tivesse conseguido que o seu plano fosse adotado por um dos príncipes que têm construído novas cidades, mesmo pequenas como Carlsruhe [sic], o mundo social teria se elevado do quinto período, Civilização, ao sexto período, Garantismo, somente pela influência dos edifícios da unidade composta e sua aptidão para provocar gradualmente os laços societários.

Assim, um arquiteto que tivesse sabido especular sobre o modo composto, teria conseguido, *sem suspeitar e sem querer*, tornar-se o salvador do mundo social; fazer somente por si aquilo que todas as águias da política não souberam fazer [...].

Infelizmente, entre tantos artistas dotados de um gosto muito delicado, encontram-se apenas SIMPLISTAS, inábeis para conceber um plano de conveniências gerais [...].⁴⁴

Tais observações sobre a incompetência dos arquitetos e o “plano de uma cidade para o sexto período” que elas introduzem serão republicados com acréscimos e modificações no panfleto intitulado *Cités*

42 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, p. 562.

43 Ibidem, pp. 562–563.

44 Ibidem, p. 563.

Ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes (cidades operárias: sobre modificações a introduzir na arquitetura das cidades), de 1849.⁴⁵ Nesse formato fizeram história como inspiração para legislações urbanas modernas e como desafio aos arquitetos interessados no papel de salvadores do mundo social. Também provém daí a ideia da *arquitetura unitária*, não simplista, que atenderia ao mesmo tempo os prazeres de todos os sentidos e cumpriria as funções utilitárias de uma sociedade de garantias sem utopias.

Teoria dos quatro movimentos

Para as indagações que faço aqui, acerca dos canteiros, interessa a utopia de verdade ou a *Harmonia Ascendente*, que começa no oitavo período, enquanto podemos deixar de lado as cidades reformadas e os falanstérios projetados por Fourier ou construídos por outras pessoas depois, com referências mais ou menos fragmentárias à sua teoria.⁴⁶ Os canteiros urbanos do Garantismo seriam convencionais, já que ali apenas muda o padrão de consumo, não a produção. Quanto às falanges de ensaio, também teríamos canteiros convencionais. Os planos de ação que Fourier elabora para potenciais investidores deixam bem evidente que o experimento deve começar depois que equipes contratadas “a baixo salário” tiverem preparado o terreno e as construções.⁴⁷ Um investidor ou uma sociedade anônima que realizasse o falanstério simplesmente contrataria o projeto e a execução, da mesma maneira que faria em se tratando de uma fábrica ou de um equipamento utilitário qualquer (foi o que ocorreu no empreendimento de Condés-sur-Vesgre). Na melhor das hipóteses, os espaços viriam a ser funcionalmente adequados à falange, sem que o processo de sua produção material fosse determinado, ele mesmo, por relações associativas de produção. Descobrir como seriam os canteiros na nova sociedade e não apenas para ela, exige analisar as propostas da utopia plena. Somente elas permitem fazer as perguntas sobre a coerência entre a produção do espaço utópico e a sociedade utópica, incluindo suas instituições

45 FOURIER, *Cités ouvrières*, [1822] 1849.

46 Com referência explícita a Fourier e ao movimento fourierista foram fundadas pelo menos trinta falanges nos EUA na década de 1840. No Brasil, houve a experiência do Falanstério do Saí em Santa Catarina (cf. QUEIROZ, Fourier e o Brasil, 1990; THIAGO, Fourier: Utopia e esperança na Península do Saí, 1995).

47 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, p. 3.

políticas, suas soluções para o trabalho material, suas artes e técnicas, seu cotidiano. Desnecessário dizer que não consegui reunir sistematicamente todas as observações de Fourier sobre o oitavo período, espalhadas nos textos publicados e inéditos. Dei prioridade à *Teoria dos quatro movimentos*.

A parte teórica ou abstrata desse livro, para leitores tenazes, contém a já mencionada concepção de história, além de axiomas não menos estranhos sobre o “movimento universal” e as paixões humanas. Depois, seguem-se uma parte de descrição da nova ordem social, para leitores hedonistas, e uma parte de crítica da Civilização, para leitores céticos. Fourier não fundamenta nem demonstra a sua teoria, embora prometa fazer as duas coisas. Ele apenas afirma ter seguido o “método” do “distanciamento absoluto” e da “dúvida absoluta”, que significam, grosso modo, imparcialidade e radicalização da dúvida cartesiana (“Descartes teve essa ideia”, mas só levantou “dúvidas ridículas” como aquela sobre a própria existência).⁴⁸ O fundamento implícito de todos os raciocínios de Fourier é a certeza de um Deus racional, que criou um (ou vários) universo(s) com coerência, consistência e finalidade. Fourier rejeita o cristianismo por tolher as paixões e legitimar a miséria da Civilização, mas também rejeita o ateísmo e a ideia de a natureza e os homens serem meros frutos do acaso.⁴⁹ Pode-se entender a sua teoria “das destinações gerais” como nada menos do que a descoberta da vontade de Deus e da finalidade do universo. E essa finalidade consistiria, em última análise, na felicidade humana. Ora, se Deus não é uma hipótese desnecessária no universo de Fourier, como é no universo do seu contemporâneo Laplace, ele também não concebe o “movimento universal” como mero movimento material. Há outros três movimentos: o social, o animal e o orgânico. A descoberta que Fourier diz ter feito consiste nas leis do movimento social, que seriam as mais importantes para o curso da humanidade (Fourier deixa o movimento orgânico e o movimento animal para cientistas que vierem depois). E assim como a força do movimento material é a gravidade, a força do movimento social são as paixões humanas. Dito de outro modo, a “atração passional” harmonizará o movimento social da mesma maneira que a atração gravitacional harmoniza o movimento material.

48 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 5–10.

49 Cf. CHLADA & GWISDALLA, *Charles Fourier: eine Einführung in sein Denken*, 2014, pp. 32–35.

Segredos das associações

Fourier assegura, então, que as paixões que movem (motivam) os seres humanos são treze. Há cinco paixões *sensitivas*, correspondentes aos prazeres dos cinco sentidos, que se refletem nos gostos e refinamentos do sexo, da comida e da bebida, de perfumes, música, imagens e paisagens etc. Há as quatro paixões *afetivas* da honra, da amizade, do amor e do parentesco. E há, ainda, as paixões *distributivas*, das quais pouco sabemos porque quase não existem na Civilização, mas que são a base da sociedade harmônica: a paixão *cabalista* das intrigas e manipulações, a paixão *compósita* do entusiasmo por uma causa e da adesão a um grupo, e a paixão de *borboletear* ou variar entre atividades e preferências. A última, que sintetiza as outras doze, é a paixão pela harmonia ou o *unitarismo*.⁵⁰ Se deixarmos essas paixões livres, se não as interditaríamos com moralismos e outras censuras, todos terão uma existência rica, variada, múltipla, inventiva, repleta de prazeres. Portanto, um dos segredos para que a interação entre os seres humanos funcione é, segundo Fourier, a realização de interesses, impulsos e vontades individuais, inclusive daqueles considerados maléficos ou perversos pela Civilização. Teríamos, por assim dizer, um mercado livre das paixões, naturalmente equilibrado. Se isso parece fantasioso, é bom lembrar que não está tão distante da lendária mão invisível atribuída a Adam Smith ou da astúcia da razão concebida por Hegel. Mas Fourier tem a garantia de que atrás do equilíbrio das paixões está a vontade de Deus. “A volúpia é a única arma de que Deus pode fazer uso para nos comandar e nos levar à execução de suas vontades; ele rege o universo *por atração e não por coerção*; os prazeres [*jouissances*] das criaturas são o objeto mais importante do cálculo de Deus”.⁵¹

Além da liberação total das paixões, o outro segredo para que as associações humanas funcionem é sua composição, a começar pelo tamanho. Fourier bem sabe que agrupamentos com um número pequeno de membros tendem a se dissolver porque os conflitos pontuais os polarizam

50 Alguns dos termos que mais tarde se consolidam nos textos de Fourier e entre os fourieristas ainda não estão estabelecidos na primeira edição da *Teoria dos quatro movimentos*, de 1808, mas são alterados na segunda edição, de 1841. As palavras que ele usa em 1808 às vezes mostram a gênese das suas ideias mais claramente. *Séries*, por exemplo, são denominadas *seitas*, o oitavo período chama-se *Ordem Combinada*, a paixão cabalista chama-se *desintegradora*, e a compósita, *integradora*. Uso a terminologia consolidada para não complicar a leitura ainda mais.

51 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 221.

e os paralisam. Por outro lado, há um limite superior, que decorre da premissa da variedade. Para que as paixões entrem em equilíbrio, cada grupo ou subgrupo deve conter em si a maior variedade possível, formando o que Fourier chama de *série passional*: “Uma série passional se compõe de pessoas desiguais em todos os sentidos, em idade, fortuna, caráter, intelecto etc. Os membros devem ser escolhidos de maneira a formar um contraste e uma gradação de desigualdades, do rico ao pobre, do sábio ao ignorante etc.”.⁵² Assim como a harmonia musical consiste num equilíbrio dinâmico de elementos diversos, as séries passionais nunca reúnem os indivíduos por mera semelhança. Fourier parece pensar quaisquer tipos de conjunto segundo a mesma fórmula básica: um eixo ou pivô e duas alas, simétricas, mas não idênticas, cujas pontas são atípicas; algo como uma curva de Gauss (aliás, Johann Carl Friedrich Gauss também é seu contemporâneo). Isso se aplica, de modo mais ou menos imaginativo, à composição ideal dos grupos sociais, à história humana no planeta, à “hierarquia da bancarrota” e a muitas coisas mais. Numa tal série não existem duas posições iguais, mas tampouco existem abismos. “A ordenação [das séries passionais] é em todos os pontos análoga àquela das séries geométricas, das quais têm todas as propriedades, como o equilíbrio de rivalidades entre os grupos extremos e os grupos centrais da série”.⁵³ A exatidão do número de membros indicado para a falange de ensaio, que tantas vezes foi motivo de piada, decorre das paixões humanas que Fourier supõe e dos tipos de caráter que resultam de suas combinações: 810 (número que prevalece na *Teoria dos quatro movimentos*) significa uma pessoa de cada tipo; 1.620, um homem e uma mulher de cada tipo. Fourier afirma que esses números seriam ideais para uma falange ou para formar a “associação natural ou atraente”, que é “uma sociedade onde os membros serão estimulados ao trabalho por emulação, amor próprio e outros meios compatíveis com o seu interesse”.⁵⁴ Contudo, talvez por nunca ter apresentado a prometida demonstração matemática, ele não é inflexível nesse ponto. Ele apenas adverte que, nas associações de menos de quatrocentos membros, as séries apresentariam lacunas demais, ao passo que, com mais de dois mil membros, haveria mais indivíduos semelhantes do que é desejável. As duas coisas reduzem a atração que a associação produz e que a mantém coesa.

52 Ibidem, p. 404.

53 Ibidem, p. 15.

54 FOURIER, *Oeuvres complètes*, Tome premier, [1808] 1841, p. 10.

Uma associação deve formar em si mesma uma grande série passional, mas ela se estrutura internamente numa multiplicidade de séries ou grupos menores, constituídos para todas as atividades, do cultivo e preparo de alimentos a espetáculos teatrais e relações amorosas. As séries e os grupos ou subséries disputam entre si, fazem intrigas, competem. Não se cristalizam pertencimentos e lealdades exclusivas em relação a esse ou aquele grupo, porque cada indivíduo participa de muitas séries diferentes. No caso da falange de oitocentas pessoas, há entre cem e duzentas séries, e cada um se engaja em pelo menos trinta delas.⁵⁵ O rival numa atividade pode ser o aliado em outra. É como se as milhares de trocas em todas as direções tecessem uma rede cada vez mais complexa e mais intrigante entre os membros da associação, em vez de dividi-los em partidos, empresas, clubes, famílias. E, na medida do possível, essas séries menores são homólogas à série maior no que diz respeito à variedade.

Da política dos grupos

Independentemente da numerologia de Fourier, cabe atentar para as implicações políticas dessa abordagem.⁵⁶ A teoria política costuma se ocupar do Estado e de sua relação com os indivíduos, considerados isoladamente ou em grupos de semelhança (por renda, idade, gênero, partido, vulnerabilidade etc.). Nesse último caso obtém-se uma economia de escala útil aos administradores (em vez de dar assistência a uma adolescente grávida pobre, faz-se logo um programa para milhares delas), mas que do ponto de vista político não significa muita coisa (as adolescentes grávidas pobres não agem em conjunto nem adquirem força política). Já Fourier parte da premissa de que a igualdade é “um veneno político para a associação”,⁵⁷ e se ocupa da formação e da dinâmica dos grupos sociais diversificados, que na prática são mais decisivos para uma democracia do que a igualdade formal que o Estado pode garantir. A desigualdade que ele propõe é um antídoto

55 No *Tratado da associação doméstico-agrícola*, Fourier explicará que as possibilidades de constituição de séries aumentam exponencialmente com o número de pessoas: uma associação de quatrocentas pessoas gera cinquenta séries, mas uma associação quatro vezes maior — de mil e seiscentas pessoas — já chega a um número oito vezes maior de séries, isto é, quatrocentas séries (FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, pp. 19–20).

56 Cf. JAMESON, *Archaeologies of the future*, 2005.

57 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, p. 5.

contra autoritarismo e privilégio, porque não existe a possibilidade de se cristalizarem grupos dominados e dominantes onde todos são desiguais e as afinidades e adesões mudam a cada momento.

Por trás dessa questão e da forma de associação que Fourier defende está a disputa histórica pela liberdade de associação, coalizão ou reunião, que foi central no período em que a sociedade burguesa se constituiu como tal. No século XVIII e no início do século XIX, essa disputa nunca esteve apartada do combate às organizações de ofício, promovido tanto por motivos econômicos quanto por motivos políticos, às vezes em frentes até contraditórias entre si. De um lado, há aqueles que argumentam contra as organizações de ofício numa linha estritamente política, como Jean-Jacques Rousseau em *Du contrat social* (1762): para que a *volonté générale* se estabeleça sem distorções e para o bem comum, o ideal é que “não haja no Estado sociedade parcial e que cada cidadão opine apenas por si”.⁵⁸ Está em jogo a relação entre Estado e sociedade. Por outro lado, os defensores da livre concorrência atacam as organizações de ofício como obstáculos à difusão de conhecimentos e habilidades, isto é, à ampliação da mão de obra disponível e à redução de seu preço. Adam Smith argumenta em *A riqueza das nações* (1776) que “o espírito de corporação, o ciúme em relação aos estranhos, a aversão a admitirem aprendizes ou a transmitirem o segredo da profissão” prevalece entre os artífices urbanos, que podem “elevar o preço de seu trabalho [*labour*] muito acima do que é devido à natureza de sua obra [*work*]”, além de escravizarem os trabalhadores que deles dependem.⁵⁹ Diderot e D’Alambert editam a *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780) com o intuito explícito já no título de tornarem públicos os conhecimentos guardados pelos ofícios. A transposição que no discurso de Leibniz ainda aparece apenas como desinteressada coleta de “belos pensamentos e observações úteis [...] que se acham dispersos entre os homens na prática de cada profissão” agora mostra a que veio.⁶⁰ Está em jogo a relação entre capital e trabalho. É nesse contexto que, na França, surge o nome *corporations*, aludindo

58 ROUSSEAU, *O contrato social*, [1762] 1971, p. 41; * *Du contrat social*, 1762, p. 45.

59 SMITH, *A riqueza das nações*, [1776] 1996, p. 170; * *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*, [1776] 1977, p. 179.

60 LEIBNIZ, Discours touchant la méthode de la certitude et de l'art d'inventer pour finir les disputes et pour faire en peu de temps de grands progrès, [ca. 1690] 1885.

à conspiração, ao monopólio.⁶¹ Uma tentativa de pôr fim às corporações remonta a 1776, mas a ação decisiva se deu apenas em 1791 (Décret d'Allarde), sendo imediatamente seguida de uma interdição absoluta de qualquer associação de trabalhadores (Loi Le Chapelier), incluindo sindicatos e movimentos trabalhistas, com a justificativa de que seriam incompatíveis com os direitos humanos.⁶² No fim, o embate se faz entre liberdade de mercado e liberdade de associação. E nesses termos ele ressoa em muitas das constituições do século XIX. A ideia da livre associação, de que também Marx será um defensor veemente, significa uma nova modalidade de união de trabalhadores, que não teria os supostos privilégios das organizações medievais (supostos porque, como já comentei antes, na maioria das vezes nem tinham o monopólio que lhes foi atribuído pelos seus opositores dos séculos XVIII e XIX). Devem ser vistos nesse contexto os agrupamentos que Fourier imagina, com suas séries numericamente definidas e ao mesmo tempo abertas a novos membros, com suas associações constituídas como num livre mercado ou uma bolsa de valores em que se negociam afinidades e paixões mais do que dinheiro.

Também é nesse contexto que se compreendem as diferenças entre a abordagem de Fourier e a de Robert Owen, dito 'pai do cooperativismo'. Na fábrica de fiação em New Lanark, Owen havia conseguido criar condições de trabalho e de vida bem melhores do que as usuais, aumentando ao mesmo tempo a produtividade e os lucros, o que fez do empreendimento uma espécie de modelo para outros industriais. Fourier tomou conhecimento disso tudo por volta de 1820, anos depois da *Teoria dos quatro movimentos* e enquanto escrevia o *Tratado da associação doméstico-agrícola*. Sua primeira reação foi questionar o tamanho e a composição do grupo de New Lanark: ele seria grande demais, uniforme demais e disciplinado demais, tendendo ao tédio e ao enrijecimento. Mesmo assim, ele viu em Owen um aliado. Quando veio a saber que esse planejava fundar uma nova comunidade, em que também a gestão e os lucros seriam compartilhados, Fourier se empolgou com a ideia de uma parceria à qual Owen aportaria dinheiro, fama e experiência prática, enquanto ele — Fourier — faria aquilo se tornar verdadeiramente atraente pela aplicação das séries passionais. Se Owen concordar, escreve Fourier em 1822, “podemos considerar a

61 COORNAERT, *Les corporations en France avant 1789*, 1968, p. 23.

62 OEXLE, *Die mittelalterliche Zunft als Forschungsproblem*, 1982, pp. 18–20.

transição para o sétimo período como certa”.⁶³ Porém, as cartas que ele enviou a Owen oferecendo seus serviços por um salário módico foram gentilmente recusadas. Owen tinha a própria teoria de como a sociedade deve funcionar. A comunidade de New Harmony nos EUA foi fundada em 1825 pelos “métodos civilizados”, sem a participação de Fourier e, para o seu triunfo, se manteve por apenas dois anos. Em 1829 Fourier escreve que Owen teria “profanado” o próprio termo *associação* ao usá-lo para aquelas comunidades espartanas e controladoras que não atraem ninguém.⁶⁴ “[Owen] está imbuído de todos os princípios contrários ao regime da atração industrial e do equilíbrio das paixões. Ele é simplesmente um moralista que quer reprimir as paixões por meios suaves, persuasivos, mas ainda assim meios de repressão e não meios de desenvolvimento da natureza”.⁶⁵

Desigualdade de consumo, trabalho, sexo

A premissa da desigualdade ou diversidade também distingue a utopia de Fourier de todas as visões de comunismo igualitário (incluindo as utopias de More e Foigny). Ela determina produção, consumo, lazer, amor — enfim, todos os âmbitos que costumam ser organizados separadamente e que na *Harmonia Ascendente* se entrelaçam todo o tempo. A sociedade harmônica produz uma fartura, que não é a espartana fartura quantitativa em que tudo se nivela por baixo e em que só se permite a um indivíduo aquilo que poderia ser disponibilizado também a todos os outros. Na *Harmonia Ascendente*, ainda o mais idiossincrático dos desejos encontrará satisfação, porque ele é sempre desejo peculiar, compartilhado por um grupo menor ou maior, mas nunca por todos e nem mesmo pela maioria. Tal desejo entra na dinâmica mais ampla do grupo ou da série por complementaridade, não por semelhança. A mesma coisa vale para os talentos. Aqueles que aparecem na Civilização como vícios e são reprimidos revelam-se na *Harmonia* como virtudes perfeitamente adequadas à composição complexa das séries. O gosto

63 Apud BEECHER, *Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, p. 367.

64 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 5.

65 Segundo Beecher (*Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, p. 553), o texto em que se encontra esse comentário (FOURIER, *Des diverses issues de Civilisation*, [ca. 1826] 1849, p. 231) é um rascunho de *Le nouveau monde industriel* e teria sido redigido em 1828. Fourier tem razão quanto ao moralismo — basta ver o título do livro de Owen: *The book of the new moral world, containing the rational system of society* (1836).

de algumas crianças pela destruição e pela sujeira, por exemplo, deixa de ser um problema e se torna uma solução. Na *Harmonia* elas formam “pequenas hordas” e se encarregam dos trabalhos sujos, que as divertem e que ninguém mais gosta de fazer (mencionei isso no contexto de More, em que os trabalhos sujos eram de escravizados ou religiosos). As hordas são respeitadas e festejadas, porque prestam um enorme serviço à comunidade.

A desigualdade sistemática, em contraste com o igualitarismo, também rege as relações de gênero da sociedade harmônica. Se Foigny ainda considerava necessário suprimir os gêneros inteiramente para desmanchar a dominação masculina, no caso de Fourier, mulheres, homens e quaisquer outros gêneros são igualmente livres sem precisarem ser iguais. Com exceção da pedofilia, não há tabus. Cada adulto terá uma multiplicidade de relações amorosas, libidinosas ou sentimentais, aumentando cada vez mais a “atração passional” geral. A única forma de amor que Fourier desaprova e que apenas deixa persistir, democraticamente, como uma opção para indivíduos com inclinações bizarras é o casamento tradicional. Ele entende que essa forma subtrai a sociabilidade das relações amorosas, como um beco sem saída, um ponto morto, uma célula autocentrada. O casal se isola dos outros e forma um pequeno grupo estanque como o são todas as famílias na Civilização. Um Don Juan é muito mais benéfico à comunidade do que um marido fiel. De novo a comparação com Foigny se impõe: enquanto esse pensa que a fraternidade requer a supressão do sexo, Fourier pensa que a fraternidade requer abundância de sexo e supressão de qualquer exclusividade.

Espaço social da Harmonia Ascendente

Como já mencionei, a palavra *falanstério*, contração de falange e monastério, não comparece na *Teoria dos quatro movimentos*. Insisto nesse ponto porque não raro os dois termos são empregados como sinônimos ou como se fossem inseparáveis e não existisse, nem mesmo na imaginação de Fourier, uma falange sem falanstério (por exemplo, na tradução alemã da *Teoria dos quatro movimentos*, editada por Theodor Adorno, o termo *phalange* é sistematicamente substituído por *phalanstère*). Mas a falange é um grupo social, e o falanstério é uma edificação, um equipamento, um dispositivo experimental que Fourier inventa mais tarde. Na *Teoria dos quatro movimentos*, o cantão é a unidade territorial básica de uma

falange ou, inversamente, “falange [...] é o nome que eu darei à associação que cultiva um cantão”.⁶⁶ Cada cantão é habitado por seiscentas a mil pessoas e mede 3.456 *toises* no diâmetro, tendo assim uma densidade de dezessete a vinte e oito habitantes por quilômetro quadrado.⁶⁷ O cantão dispõe de florestas, rios, lagos, campos e imensas pastagens, além de “estradas adequadas a todas as necessidades, uma via para o verão, sombreada e bordada de flores, uma de pedra ou cascalho para as chuvas, e uma via aveludada para carros bem amortecidos”.⁶⁸ Suas edificações e outros equipamentos não estão especificados, mas duas coisas são evidentes. A primeira é que a produção do espaço do cantão é de competência da respectiva falange, sem intromissão de instâncias externas. A outra é que existem de fato canteiros de obra na *Harmonia*, isto é, que coisas novas são construídas a partir das circunstâncias e intenções dos grupos ou da falange inteira, bem como de novas possibilidades que a transformação da natureza abre ao longo do tempo. O espaço não está terminado antes de a *Harmonia* se instalar nem fica estagnado depois disso.

Os cantões estão agrupados em províncias, que por sua vez formam regiões, com administração e “congresso regional”. Embora não fique claro o que seria a instância imediatamente superior à região, são mencionados príncipes e países ou nações (Pérsia, Japão, México, por exemplo).⁶⁹ O poder político de escala mais ampla está em Constantinopla, a nova capital mundial, com ministérios para diversos assuntos e “um governo unitário e imutável”.⁷⁰ Ao mesmo tempo, os cantões mantêm entre si relações intensas e variadas, sem que para isso dependam de entidades regionais ou nacionais.

Além dos cantões, existem cidades na sociedade da *Harmonia Ascendente* (mesmo porque um mundo apenas de cantões seria contrário à premissa da diversidade). Fourier menciona explicitamente Paris e Constantinopla, mas não explica se essas cidades seriam modificadas e

66 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 18.

67 A título de comparação, na Terra Austral havia apenas uma pessoa por quilômetro quadrado, enquanto na ilha de Utopia eram 25. Em 2014, eram 24 no Brasil, 118 na França, 226 na Alemanha.

68 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 223–224.

69 Fourier não explicita a organização territorial, mas a toma por matriz para explicar como seriam as votações mundiais dos melhores artistas e cientistas. Já a menção aos países aparece no contexto da competição entre caravanas de cavaleiros errantes (cf. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 211–212, 217–219).

70 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 224.

em que medida. Algumas suposições podem ser feitas a partir dos textos em que Fourier discute as cidades do Garantismo. Ali ele enuncia a manutenção dos edifícios urbanos apreciados pelos cidadãos como a primeira obrigação dos respectivos proprietários, opondo-se com veemência às práticas de demolições e reconstruções dos “especuladores”. Suponho que na *Harmonia* as pequenas cidades provincianas tendam a ser substituídas por estruturas mais condizentes com as interações sociais de que a falange precisa para funcionar, e que também as cidades fundadas nas décadas da revolução industrial, segundo o “método civilizado”, tendam a desaparecer. Já as cidades de distribuição bárbara e “modo confuso” devem continuar existindo, sobretudo quando têm funções cosmopolitas. Talvez também se organizem em séries passionais, ainda que de um tipo diferente das falanges, tais como, por exemplo, os “clãs simples”, que são associações de cerca de cem pessoas com um funcionamento semelhante ao de uma pensão.

Importa que, pela densidade populacional acima indicada, haverá necessariamente uma desobstrução dos territórios europeus pelos quais tanto se brigou. Fourier até admite densidades maiores para o cantão enquanto os seres humanos forem franzinos como na Civilização. Mas depois que a *Harmonia* tiver se instalado por algum tempo e as pessoas adquirirem novo vigor, chegando, em média, a dois metros de altura e cento e quarenta e quatro anos de idade, a expansão da sociedade harmônica por todo o globo será automática. “As migrações não se farão para lugares vizinhos, como da França para a Espanha, mas para diversos pontos de todos os países não cultivados. Começar-se-á a cortá-los em xadrez [*couper en échiquier*], por cordões de falanges que atravessarão a África, a América e a Austrália, para iluminar esses países e agregar as hordas indígenas”.⁷¹ Pode-se interpretar essa passagem como se Fourier quisesse simplesmente quadricular o mundo. Mas, considerando suas observações sobre a monotonia do método civilizado de urbanização e os “tristes tabuleiros de xadrez” nas cidades fundadas segundo esse método, penso que não é exatamente isso que ele tem em mente. Antes, trata-se de uma rede de falanges, isto é, de “cordões de falanges” em duas direções com espaços vazios entre eles. Seja como for, a atração passional nessas falanges e a industriiosidade que ela provoca mudarão o planeta. Já no início da *Harmonia*, os homens se reconciliarão com os animais, que procurarão sua companhia. Como o limite entre a espécie

71 Ibidem, p. 223.

humana e outras espécies não é absoluto como na Terra Austral, haverá “zebras e quaggas vivendo no estado doméstico como hoje vivem o cavalo e o burro; castores construindo seus edifícios e formando suas repúblicas em meio aos cantões mais populosos”.⁷² Um século depois, a humanidade chegará a dois bilhões de pessoas e cultivará a Terra até ao círculo ártico e ao deserto do Saara. Surgirá então a “coroa boreal” e, com ela, um clima mais equilibrado.⁷³ Laranjais crescerão em Varsóvia. A mudança química na água dos oceanos extinguirá as espécies nocivas, enquanto as úteis serão transferidas para mares fechados. E para os “exércitos industriais” desse tempo será uma “brincadeira de criança” abrir canais nos istmos de Suez e do Panamá. Eles passarão canais até em meio às massas continentais, tornando todas as conexões muito rápidas e cômodas.⁷⁴ Somando-se a ampliação da terra cultivada, as obras de irrigação, a melhoria do clima, a economia de escala, a troca de sementes por todo o planeta, alguns dispositivos técnicos e, sobretudo, a incrível industriiosidade que as séries passionais provocam, a produção agrícola aumentará vertiginosamente, enquanto os desperdícios serão reduzidos. Assim, a humanidade poderá alcançar a marca de três bilhões de pessoas.

Além dos habitantes de cantões e cidades, alguns grupos viverão temporária ou permanentemente viajando. As chamadas “caravanas de cavaleiros errantes” são séries de artistas — com trezentos homens e trezentas mulheres em média — que apresentam seus espetáculos em todos os cantos do globo e são recebidos sempre com pompa e fanfarras, numa grande festa. Tais caravanas se compõem dos melhores de cada país em cada atividade. Quando os caminhos de duas caravanas de mesmo tipo se cruzam, há competições disputadíssimas, que representam um entretenimento inesquecível para os habitantes locais. Entre um compromisso e outro, os membros da caravana se espalham pelas falanges de uma vizinhança e se dedicam a relações amistosas e amorosas. Não precisam de nenhum dinheiro porque são sempre sustentados pelos seus anfitriões. Outra forma de vida nômade ou errante se

72 Ibidem, p. 63. Quaggas eram mamíferos semelhantes às zebras, com listras apenas nos pêlos da cabeça e do pescoço. Eles foram extintos em 1883.

73 Fourier não se refere à constelação, mas descreve nesse contexto uma espécie de anel gasoso que capta a luz solar em determinado ponto e a conduz circularmente. Assim, o Polo Norte terá temperaturas como as da Sicília. Fourier prevê um aquecimento global de cinco a dez graus (FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 65).

74 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, pp. 71, 246.

dá nos já referidos exércitos industriais. Esses consistem em grandes séries de homens e mulheres, em sua maioria jovens, que se reúnem para um empreendimento especial que não poderia ser realizado por uma falange sozinha. Assim, por exemplo, a abertura de um istmo ou a irrigação de um deserto são obras que congregam batalhões de todas as partes do mundo. Ao final de cada dia de trabalho há enormes festas, que criam laços de todos os tipos entre indivíduos de muitos países. Para um jovem, a possibilidade de participar desses exércitos representa um prêmio, uma distinção.

Autogestão nos cantões

Mas voltemos à escala local. Como já dito, os cantões ou as falanges são autogestionários. Existem hierarquias dentro das diversas séries, relacionadas à competência de seus membros, mas, dado que as séries se reagrupam todo o tempo, não há liderança política geral. Interessante é o arranjo que Fourier imagina para que as pessoas, as séries e os cantões se coordenem. Trata-se de uma “bolsa ou assembleia de negociações” que funciona todos os dias durante uma hora em cada cantão. Qualquer pessoa pode participar, seja ou não pertencente àquele cantão. A bolsa é o mercado livre das paixões posto em cena:

Acordam-se ali reuniões de trabalho e de prazer para os dias seguintes e empréstimos de batalhões entre os diversos cantões que se juntam para associar sua indústria e suas diversões. Em cada cantão se negociam diariamente na bolsa pelo menos oitocentas composições de trabalho, refeições, galanteria, viagens e outras. Cada uma dessas composições exige debates entre dez, vinte, às vezes cem pessoas. Há pelo menos vinte mil intrigas a desembaraçar na bolsa durante uma hora. Para conciliá-las, há funcionários de toda espécie e dispositivos que possibilitam a um indivíduo tecer umas trinta intrigas simultaneamente, de modo que a bolsa do mais ínfimo cantão é mais animada do que aquelas de Londres ou Amsterdã. Negocia-se principalmente por sinais, pelos quais cada negociador-dirigente pode, a partir de sua mesa, entrar em debate com todos os indivíduos e, com ajuda de seus cúmplices, tecer intrigas com vinte grupos, vinte séries, vinte cantões de uma vez, sem barulho nem confusão. As mulheres e as crianças negociam da mesma maneira que os homens para definir suas reuniões de toda espécie. E as batalhas que se travam todos os dias entre as seitas, os grupos e os indivíduos formam o jogo mais excitante, a intriga

mais complicada e ativa que possa existir. Também a bolsa é uma grande diversão na ordem combinada [o oitavo período].⁷⁵

As séries passionais compostas por contraste e negociadas dessa maneira motivam a um trabalho hiperprodutivo, feito por gosto, não por obrigação. O trabalho se torna “tão atraente quanto hoje são nossas festas e nossos espetáculos”.⁷⁶ As pessoas trabalham quase que o tempo todo, e sempre com entusiasmo. Quando uma atividade ameaça, se tornar rotineira e demandar um pouco menos de atenção ou esforço, ela é substituída. Assim, cada um se engaja em pelo menos dez atividades produtivas diferentes no mesmo dia, com duração de uma a duas horas cada. Até as crianças começam a trabalhar desde os três anos de idade, espontaneamente. Estimuladas pelas séries passionais das crianças maiores e não atrapalhadas pelos adultos nem por nenhuma escola formal, elas se educam naturalmente para o trabalho, formando pequenos bandos e pequenas hordas, e assumindo muitas das tarefas que na Civilização ninguém gosta de fazer. Outras tarefas desagradáveis (para nós) são realizadas com fervor por grupos de pessoas com alguma preferência bizarra (para nós). O referido pressuposto de que Deus nos guia pelas paixões, não por coerção, dá a Fourier a certeza de que, se precisamos realizar trabalho produtivo para sobreviver, há uma tendência natural a esse trabalho, que não é menos premente do que a comida e o sexo, nem é menos prazeroso na sua realização. Basta desmanchar os constrangimentos psíquicos e sociais que tornam o trabalho um fardo. Os indivíduos criarão naturalmente grupos de concorrência e de solidariedade, cuja diversão será produzir. Eles reúnem virtudes excludentes (para nós): são ao mesmo tempo colaborativos e competitivos. Como jogo de competição, o trabalho alimenta a paixão cabalista; como experiência de colaboração, satisfaz a paixão compósita. Assim, o que move as pessoas não é uma vontade racional determinada por uma ética do dever e bem sucedida na repressão das paixões, mas, pelo contrário, são as próprias paixões. Fourier também não precisa considerar avanços técnicos para aumentar a produtividade. Ele menciona melhorias de infraestrutura e, às vezes, algum dispositivo auxiliar, como tendas móveis nos campos para proteger as plantações de excessos de sol ou chuva. Mas máquinas e ferramentas são irrelevantes para essa força produtiva coletiva.

75 Ibidem, pp. 238–239.

76 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 12.

Da produção ao consumo de luxo

Considero essas proposições mais intrigantes do que os teoremas exóticos de Fourier sobre o planeta ou a história. Por um lado, o que ele chama de “trabalho atraente” é uma crítica do trabalho “repugnante” a que a Civilização obriga a maioria. Por outro lado, a ideia do trabalho atraente mantém a premissa da produtividade como um fim em si mesma. O que rege a produção na *Harmonia* não é a satisfação (sofisticada) de necessidades, mas o prazer na própria produção, do qual faz parte a competição entre os produtores. O raciocínio parte da produção para o consumo, não o inverso: “uma vez que as séries combinadas geram grande afluência e grande variedade de produtos, será necessário que o consumo se dê na mesma proporção”.⁷⁷ É claro que a abundância quantitativa e qualitativa no consumo faz parte da utopia de Fourier e que nada nela tende ao ascetismo de um More ou um Foigny ou mesmo àquele que Weber atribui ao “espírito do capitalismo”. A mesa é mais farta e variada do que nunca, e o pior produto da *Harmonia* supera o melhor produto da Civilização. Mas Fourier elimina da utopia qualquer rastro do trabalho produtivo como sacrifício e do consumo luxuoso como recompensa. Ele nunca pesa uma coisa contra a outra, nunca pondera até que ponto o luxo vale a pena (vale o sacrifício) e até que ponto o trabalho compensa (recompensa).

Cabe lembrar que na primeira metade do século XIX não está evidente que o consumo popular seja decisivo para a reprodução do capital, nem há nada que se assemelhe a um consumo de massa para além das necessidades mais elementares ou, inversamente, uma produção em massa de bens de consumo.⁷⁸ É pertinente o diagnóstico de Fourier de que sete em oito famílias estão mal e que o trabalho “só alimenta os prazeres de um punhado de ricos, e deixa aos industriais apenas uma sina de privação, de escravidão e de desespero”.⁷⁹ O grosso da produção são bens de capital e bens de consumo relativamente luxuosos. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, Marx constata que os economistas almejam o trabalhador ascético, quando na verdade “a necessidade *crua* do trabalhador é [ou seria] uma fonte muito maior de

77 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 230.

78 Cf. KÖNIG, *Geschichte der Konsumgesellschaft*, 2000.

79 FOURIER, *Cités ouvrières*, [1822] 1849, p.10

lucro do que a necessidade *fina* do rico”.⁸⁰ Assim, a fartura que Fourier imagina a partir do excedente infinito que a *Harmonia* produz não é daqueles humildes itens que a população pobre ousaria desejar, mas a universalização do luxo que satisfaz os desejos mais idiossincráticos e, muitas vezes, cria esses desejos.

Condições do trabalho atraente

No *Tratado da associação doméstico-agrícola*, que visa a reformas sociais e não mais à utopia da *Harmonia Ascendente*, Fourier explicita com mais pragmatismo como tornar o trabalho atraente e produtivo, já que a falange de ensaio, isolada em meio à Civilização, exige prover artificialmente as condições que na *Harmonia* seriam espontâneas.⁸¹ Todo trabalhador, homem, mulher ou criança, deve ser um associado da falange de ensaio, remunerado por dividendos e não por salário. A remuneração deve considerar o capital, o trabalho e o talento que contribuíram na produção, isto é, recursos investidos, quantidade de trabalho realizado (ele não diz como seria medida) e a habilidade do trabalhador (que depende de uma hierarquização que o grupo dos trabalhadores faz internamente). Essa contabilidade é feita por indivíduo, não por família. Os homens que se tornarem membros de primeira hora de uma falange de ensaio não poderão tutelar mulheres e filhos em questões econômicas, como estão acostumados a fazer na Civilização.⁸² O trabalho deve ser variado, em sessões que nunca ultrapassam duas horas e que são “exercidas na companhia de amigos reunidos espontaneamente”. Os ambientes de trabalho, em oficinas ou ao ar livre, devem ser elegantes e apropriados (esse é um dos preparativos que antecede o início das atividades na falange de ensaio). A divisão do trabalho deve ser tão minuciosa que ofereça funções convenientes para todas as idades e gêneros. Qualquer pessoa deve poder participar de qualquer ramo de trabalho sempre que quiser, desde que adquira as habilidades mínimas para isso. Por fim, talvez o mais importante, todos os associados da falange terão uma “garantia de bem-estar”, independentemente do fato de trabalharem ou não. Fourier considera impossível que o trabalho se torne atraente se não for livremente escolhido. Trabalho

80 MARX, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, [1844] 2009, p. 141.

81 FOURIER, *Traité de l'association domestique-agricole*, Tome I, 1822, pp. 11–12.

82 FOURIER, *Le nouveau monde industriel et sociétaire*, 1829, p. 125.

obrigatório como expediente para não morrer de fome tem em si algo de repugnante, não importando de qual trabalho se trata. Fourier considera que haverá pessoas na falange que não trabalham, seja porque estão doentes ou fracas, ou simplesmente porque escolheram o ócio. Mas talvez não se deva supervalorizar essa possibilidade, pois Fourier também vê a falta absoluta de paixão pela atividade produtiva como uma exceção tão incomum quanto a abstinência do sexo na ausência de uma educação repressiva.

A organização do trabalho na *Harmonia* ou no oitavo período segue essas condições gerais da falange de ensaio. Em princípio, a divisão se faz entre as séries: há uma para cada ramo ou tipo de produto, como, por exemplo, uma série de cultivadores de peras, outra de cultivadores de maçãs e assim por diante. A série se divide internamente em grupos de pelo menos sete pessoas. No caso das peras, são trinta e dois grupos dos quais cada um cultiva uma variedade diferente. Os grupos centrais da série produzem as peras mais suculentas, preferidas pela maioria, enquanto os grupos das duas alas e das pontas produzem variedades para usos e gostos mais raros. Dentro da série, tais grupos competem entre si; dentro da falange, a série das peras compete com a série das maçãs; e em relação às falanges vizinhas, ela compete com outras séries de cultivadores de peras. Ao mesmo tempo, Fourier preconiza que cada atividade produtiva seja dividida em tarefas simples, de modo que qualquer pessoa possa entrar na série das peras se tiver vontade. Isso significa que cada grupo também se organiza como uma pequena série. Uma pessoa é o pivô, as outras seis formam duas alas de três posições gradualmente afastadas desse pivô. Quando se agregar um novo membro, ele provavelmente entrará numa das pontas, executando tarefas mais simples; com o tempo, se sua competência for reconhecida pelos outros, poderá chegar a posições mais centrais. Existe essa competição dentro do grupo, mas ela nunca é mais forte do que sua solidariedade interna frente a outros grupos, séries e falanges. A coesão se fortalece pelo fato de o grupo de sete ser a menor unidade para gerar um produto acabado, no caso, uma pera. A divisão do trabalho não é tão miúda quanto na célebre fábrica de alfinetes de Adam Smith, em que cada trabalhador se especializa num gesto e em que, para compor um processo de produção, são necessárias dezenas de trabalhadores orquestrados por um comando superior. Mas também não se trata de um trabalho de Robinson Crusoe, em que uma pessoa cria sozinha um produto por inteiro. A matriz que Fourier usa, apesar de

todas as críticas, é a unidade doméstica produtiva ou aquela unidade da pequena oficina com mestre, familiares, companheiros e aprendizes. Pelo menos essa é a configuração para o trabalho não excepcional.

Mas a utopia de Fourier contempla outras formas de trabalho nos empreendimentos excepcionais. Há a modalidade de máxima cooperação, que corresponde aos exércitos industriais e também às uniões de batalhões de falanges vizinhas, usadas em tarefas urgentes como as colheitas. E há a modalidade de máxima competição, que corresponde aos artistas ou cientistas individuais. Fourier enfatiza que, apesar de todos os males da Civilização, as “belas artes” e “altas ciências” são conquistas civilizadas que a *Harmonia* preservará e desenvolverá. Não que todos os trabalhos científicos ou artísticos sejam individuais. As artes mais apreciadas na *Harmonia* são o teatro e a ópera, que envolvem a maioria dos membros de uma falange e exigem as mais diversas habilidades, desde musicais até mecânicas. Mas, para artes como a escultura, a literatura, a composição, ou para habilidades como as dos cirurgiões, Fourier prevê formas de reconhecimento e recompensa por mérito individual, com votações em todo o globo que tornam esses talentos independentes de mecenas e proteções e lhes conferem altas somas em dinheiro e distinções simbólicas como a de “cidadão do mundo”. (Curiosamente, ele não admite intrigas nessa votação, ao passo que considera a paixão pela intriga uma parte essencial da atração dentro das falanges.) Todos, pobres ou ricos, podem se dedicar às artes porque ninguém corre o risco de morrer de fome, mesmo que não alcance a fama. Ademais, não existem corporações de ofício (como aquela dos corretores que Fourier tentou combater) ou monopólios baseados em títulos de nobreza e títulos acadêmicos. Imagino que boa parte da população que permanecerá nas cidades seja desses artistas de trabalho individual.

Canteiros da Harmonia

Nas grandes obras infraestruturais da *Harmonia* já sabemos que se mobilizam exércitos industriais imensos. A cooperação é semelhante àquela que os austrais realizaram para aplainar seu território e, como naquele caso, desenvolve uma potência bem maior do que a soma das potências individuais. Há, contudo, uma diferença importante. Foigny supõe essa massa de trabalhadores agindo sem comunicação verbal, guiados pela vontade racional e nunca afetados pelo que descrevi como

reação do corpo animal à presença de outros corpos. Na *Harmonia* não é assim. As pessoas são guiadas por suas paixões. Conversam animadamente o tempo todo, fazem da fofoca uma virtude, não suspendem os amores durante o trabalho, retiram prazer da presença dos outros. Quando as intrigas estão tecidas, o dia termina com uma grande festa, uma orgia. Isso implica que não há aquela coordenação automática do processo de trabalho, garantida pelo raciocínio puro e sempre idêntico dos austrais. A tendência é o indivíduo ou pequeno grupo seguir impulsos gerados no calor do momento. Para evitar que eles se anulem mutuamente ou se tornem contraproducentes, deve haver lideranças, ainda que nunca sejam poderosas como nas obras infraestruturais da ilha de Utopia ou na muralha de Sforzinda. Suponhamos que os exércitos industriais também se organizem em séries e grupos, apenas bem mais numerosos do que para o cultivo de peras. Cada grupo terá um pivô de uma ou mais pessoas para coordená-lo internamente e em relação a outros grupos. As equipes funcionariam mais ou menos à maneira de um time de futebol, se o futebol já tivesse sido inventado na época de Fourier.⁸³ Arrisco até a especulação de que haveria uma série encarregada de projetos técnicos, pois, se Fourier mantém na *Harmonia* as conquistas das artes e ciências modernas, manterá ensinamentos da École Polytechnique, fundada em 1794. Apenas duvido que esses projetos se expressem naquela geometria descritiva de Gaspar Monge, que serve para transpor a geometria construtiva para a linguagem erudita e hermética, mas complica a transposição de volta à matéria.

Dentro de cada falange, as coisas parecem organizadas de uma maneira diferente da cooperação nos gigantescos canteiros dos exércitos industriais. É preciso acentuar mais uma vez que, com exceção das falanges de ensaio realizadas ainda no contexto da Civilização, não haverá nenhum fundador-demiurgo que comanda o preparo do espaço antes de sua ocupação pela falange. Durante todo o período em que a humanidade harmônica conquistará o planeta e se expandirá até os três bilhões, a formação de novas falanges e sua migração a novos cantões serão eventos recorrentes. Numa primeira etapa haverá o desadensamento de áreas muito populosas da Europa, de modo que grupos de seiscentas pessoas ou um pouco maiores colonizarão novos

83 Todos os modernos esportes em equipe foram inventados (regrados) na chamada segunda revolução industrial, quando o mais-valor relativo se tornou mais importante do que o mais-valor absoluto: o futebol em 1863, o basquete em 1891, o voleibol em 1895, o handebol em 1906.

territórios. Entendo que as falanges não procedem nisso como Owen e Cabet fizeram na fundação de suas colônias norte-americanas, porque falanges não se isolam. Assim como a atração passional aproxima as pessoas, ela aproxima os grupos; interagir com cantões vizinhos faz parte da diversão. Assim, cada falange recém-formada avançará um pouco o cordão de falanges já existente, isto é, instalará o seu cantão na vizinhança de um cantão já provido de infraestrutura e capaz de auxiliar nas primeiras obras e no plantio das culturas. A distância que separa a sede de um cantão da sede de seus vizinhos mais próximos é de cerca de seis quilômetros, o que viabiliza a interação, desde que existam aquelas boas estradas a que Fourier se refere. Suponho, portanto, que, na fundação de um novo cantão, a falange fundadora será temporariamente abrigada num cantão vizinho e que as duas falanges comporão batalhões para abrir novas estradas. Na etapa seguinte se construirão aquelas instalações mais ou menos provisórias que Fourier também previa para as falanges de ensaio. Depois, com o tempo, aquilo se consolidará em novas construções cada vez mais propícias ao deleite dos moradores e visitantes.

Nas obras iniciais de um cantão, não haverá necessidade de projetos ou elucubrações sofisticadas sobre a disposição espacial. Se os cálculos de Deus são tais que a atração passional entre os indivíduos se harmoniza no movimento social, e se esse movimento social faz parte de um movimento universal que abrange também o movimento animal, o orgânico e o material, então deve haver uma concordância natural entre paixões e lugares geográficos. Não apenas uma falange encontrará um cantão conveniente, como também haverá uma composição harmônica entre as necessidades de cada série, grupo ou indivíduo e cada porção específica que um território oferece. Para os cultivadores de peras existirá um terreno perfeito, talvez exclusivo, talvez compartilhado com outras culturas ou atividades condizentes. Todos saberão de imediato onde deve ficar a sede, onde criar espaços de trabalho e diversão e assim por diante. Sendo as obras provisórias, não desenvolverão longos debates na bolsa de negociações sobre o que construir e de que maneira. As séries decidirão suas instalações e os ajustes serão feitos com o tempo. Fourier supõe cento e quarenta e quatro séries numa falange. Se cada pessoa participar de trinta séries variadas (não peras e maçãs, mas peras e orquídeas, trigo, carneiros, marchetaria, tecelagem, doces de frutas, música barroca, amamentação, serraria, bolero etc.), então ela se envolve nas decisões de boa parte dos espaços

e provavelmente também na sua execução. A liberdade na produção e a liberdade no uso se correspondem, não porque todo e qualquer indivíduo tenha que pôr a mão na massa — alguns não terão paixão por isso —, mas porque os papéis sociais são maleáveis.

O que acontece mais tarde, quando a falange decidir construir estruturas permanentes com materiais de difícil reversão, dispêndio maior de recursos ou exigências técnicas mais sofisticadas? Fourier dá pistas nesse sentido. Ele especula, por exemplo, que pouco a pouco surgirão casas de ópera em todos os cantões em razão do gosto por esses espetáculos e da rivalidade entre os vizinhos. Quando uma falange cogitar tal construção para as encenações próprias ou a recepção das caravanas de cavaleiros errantes, “não haverá necessidade de perguntar: ‘Quem arcará com os custos de uma casa de ópera?’ [...] Afinal, para construir uma sala de espetáculo, eles [os cantões] não dispõem de todas as séries de pedreiros, carpinteiros, mecânicos, pintores etc. e de produções quaisquer para compensar a compra do material de construção?”.⁸⁴ Em vez de um Estado ou um mecenas que paga pelo edifício e um capital de construção para o qual ele representa uma oportunidade de lucro, as casas de ópera seriam empreendimentos coletivos, nos quais as séries relacionadas à construção se engajam diretamente e outras contribuem indiretamente. Para imaginar esse processo, não se pode tomar por parâmetro os falanstérios experimentais ou as cidades do Garantismo, onde tudo está pronto e garantido de antemão. O terreno, os materiais e as habilidades específicas de cada cantão, somados à tentativa de superar os cantões vizinhos, farão com que se construam casas de ópera dos mais diversos tipos, cada uma com qualidades peculiares. Também é imaginável que para tal empreendimento a falange procure recrutar especialistas de falanges distantes ou das cidades, assim como é possível que se formem caravanas de construtores errantes, especializadas nesse tipo de obra e tão renomadas quanto as caravanas de teatro ou música.

Séries de artífices da construção

A passagem de Fourier sobre as casas de ópera explicita que nas falanges existem séries de trabalhadores da construção, como pedreiros e carpinteiros. Já arquitetos e engenheiros não são mencionados. Suponho que

84 FOURIER, *Théorie des quatre mouvements*, 1808, p. 232.

num canteiro dentro de uma falange, sem exército industrial, haveria séries para cada tipo de tarefa: escavação, fundação, cantaria, alvenaria, estruturas de madeira etc. Em cada uma delas, podem se constituir subséries, grupos e subgrupos, numa divisão até mais minuciosa do que no cultivo de peras. A série que produz estruturas de madeira poderia incluir subséries para madeiras macias ou duras, para cada concepção estrutural, para ensambladuras, passos de montagem, acabamentos, sem falar nas séries relacionadas, como os produtores de madeira ou ferramentas. Na série dos pedreiros, talvez haja grupos para diferentes aparelhos de alvenaria ou grupos para muros, arcos, cúpulas e abóbadas. Entretanto, importa lembrar que uma mesma série nunca se ocuparia da obra por mais do que duas horas diárias. Se cada pessoa participa de trinta séries na falange, das quais apenas uma ou duas são da construção, somará ali no máximo um ou dois dias de trabalho por mês. Isso significaria uma execução morosa ou, o que me parece mais provável, um grande número de séries de mesma função, que se revezam ao longo do dia. Séries temporárias se constituirão para levar a cabo uma casa de ópera ou outro empreendimento semelhante, enquanto as séries mais permanentes de pedreiros, carpinteiros, serralheiros, pintores etc. se dividirão entre essas séries temporárias, nas quais seus membros assumem o lugar do pivô. A obra acabará envolvendo quase todas as pessoas da falange em algum momento e será uma obra coletiva num sentido muito mais amplo do que costumamos considerar. Não haverá concursos mundiais para condecorar um arquiteto, mas pode ser que exista um prêmio para a falange com a mais bela casa de ópera do mundo. Tudo isso significa uma nova forma de reproduzir os ofícios da construção. Não são corporações fechadas, tampouco trabalhadores isolados e desqualificados sob um comando qualquer.

Capital à míngua

Há de se perguntar quais seriam as relações de produção e propriedade na *Harmonia*. Muitos elementos da era das revoluções ou da Civilização persistem na utopia de Fourier, tais como o clima geral de grandes empreendimentos, a confiança no progresso (pelo menos para os próximos trinta e cinco milênios), o ideal da produtividade, a economia de escala, os exércitos industriais, a multiplicação de trocas e intercâmbios, o avanço das ciências. Sobretudo, Fourier preserva as classes sociais, a propriedade privada e o capital (até na forma de capital produtivo).

Isso contrastava com utopias mais antigas, que almejavam igualdade e estabilidade. More quer uma sociedade que funcione como um mosteiro, em que quase todos são iguais e em que nada se modifica. Bacon quer hierarquias rígidas e apenas indica que Bensalém pode ensaiar uma nova abertura ao mundo. E a Terra Austral de Foigny é baseada na identidade absoluta e na xenofobia, com interação externa apenas na forma de guerra. Lefebvre observa que Fourier rearranja os elementos da Civilização sem sem os destruir e que, por isso, seria antes um subversivo do que um revolucionário. “A revolução ataca o global, a totalidade. Ela visa ao topo: o Estado, a propriedade, as condições humanas no seu conjunto. A subversão visa a isso ou àquilo: a família, a sexualidade, a educação, a instrução etc.” Nada contra a subversão, diz Lefebvre, enquanto ela fornecer à revolução os complementos indispensáveis. “Entretanto ocorre que a subversão se separa da revolução e lhe serve de substituto ou de alibi. Isso explica como e por que Fourier agrada tanto hoje em dia a um liberalismo [...] que acredita que a felicidade está próxima, ao alcance da mão”.⁸⁵

Por outro lado, na utopia de Fourier não há propriedade da terra nem trabalho assalariado do qual o capital possa extrair valor (seus dividendos são fixos, como a parcela da produção que um servo pagaria a um senhor feudal, e eles são baixos). Também não existem monopólios sobre produtos ou profissões, nem a mediação do comércio para acumular valor produzido em outro lugar, nem famílias nas quais o capital possa se perpetuar. Fourier não se opõe à instituição da herança, mas ele imagina que a dissolução dos laços familiares levará a uma distribuição mais baseada em simpatias do que em parentesco, além do fato de que as pessoas terão filhos com vários parceiros. Quanto à livre escolha do trabalho, à autonomia das artes e ciências, à ausência de servidão e à abundância generalizada, são promessas da Civilização que a *Harmonia* cumpre ao pé da letra e sem temer consequências. Em suma, as condições para a reprodução do capital na *Harmonia* são duvidosas. É provável que Fourier não tenha tido clareza de como a produção capitalista funciona e que suas medidas não sejam intencionalmente contrárias a esse funcionamento. Mas também é possível — na verdade uma coisa não exclui a outra — que a manutenção da propriedade e das distinções de classe seja uma precaução estratégica. Nunca houve uma transformação social baseada no sacrifício voluntário dos privilegiados.

85 LEFEBVRE, *Actualité de Fourier*, 1975, pp. 18–19.

Se a transformação exigisse o fim do privilégio, teria que ser violenta. Como Fourier rejeita essa via revolucionária, cabe a interpretação de que ele mantém os privilégios apenas para chegar a uma sociedade que subverte, discretamente, os pressupostos de sua perpetuação.

Falanstério como paradigma

Para os canteiros da utopia, o falanstério — aquele mosteiro para a falange de ensaio — tem pouca relevância. Como procurei mostrar, ele pertence às propostas reformistas de Fourier, não à sua utopia propriamente dita. Na função de um dispositivo de ensaio, o falanstério seria erguido convencionalmente, antes de o experimento de uma falange se iniciar; e, depois que a humanidade avançasse para a *Harmonia Ascendente*, ele já não importaria mais. Contudo, a celebridade que esse tipo espacial formulado por Fourier adquiriu merece um comentário. Pouco depois de o nome *phalanstère* aparecer impresso pela primeira vez, em 1822, ele começava a se sobrepor à recepção de outras ideias de Fourier, “como se todo o seu sistema social, todo o seu edifício de cálculos complexos, se reduzisse no fim das contas à simplicidade de certo tipo de construção”.⁸⁶ O fenômeno se deve em parte aos discípulos de Fourier, que eliminaram de sua teoria os aspectos abertos, indeterminados, ambíguos, além das passagens consideradas moralmente difíceis, e fizeram do falanstério uma bandeira de fácil compreensão. (Aos olhos desses discípulos, o próprio Fourier se tornou, no final de sua vida, um estorvo para a difusão e a aplicação das ideias que ele havia posto no mundo e que se recusava a simplificar.⁸⁷)

Mas a difusão da ideia do falanstério pelos discípulos de Fourier não explica todo o seu sucesso. O falanstério também veio ao encontro

86 VIDLER & ROGER, *Fourier l'architecte*, 2015, p. 49. Françoise Choay, por exemplo, faz uma leitura desse tipo: “O modelo espacial ordenado, este ‘palácio social’ que se chama Falanstério mostra assim ser o instrumento necessário, insubstituível, para garantir a conversão ao Harmonismo [...]. O papel-chave que lhe atribuí Fourier é claramente afirmado no primeiro jornalzinho que lhe serve para propagar suas ideias: não tem o nome da comunidade, a Falange, mas o de seu espaço, o Falanstério” (CHOAY, *A regra e o modelo*, [1980] 1985, p. 261). Ora, o referido jornal não é uma ação de início de carreira, como Choay faz parecer. Ele é publicado em 1832, já na fase tardia de Fourier, quando ele e seus discípulos se engajam na falange de ensaio de Condésur-Vesgres. Daí o nome *Le Phalanstère, Journal pour la fondation d'une Phalange agricole et manufacturière associée en travaux et en ménage* (cf. BEECHER, *Charles Fourier: the visionary and his world*, [1986] 1990, cap. 22, Publishing a journal).

87 BURCKHARDT, *Charles Fourier: der Philosoph der Kleinanzeigen*, 2006, p. 7.

de anseios, compartilhados por muitos contemporâneos, de ordenar a sociedade espacialmente. Entre todas as transformações em curso na primeira metade do século XIX, as mudanças no espaço foram particularmente perturbadoras. A nova grande cidade, Paris sobretudo, era “difícil de decifrar, decodificar e representar”.⁸⁸ O falanstério significou, nesse contexto, não apenas um novo modelo arquitetônico, mas um novo paradigma: reorganizar a sociedade mediante um dispositivo espacial. Em meados do século XIX, é difícil encontrar uma proposta de mudança social concreta que não esteja formulada como mudança espacial. Fourier tinha os arquitetos de seu tempo em baixíssima conta, como mostra o episódio do fracassado falanstério de Condé-sur-Vesgres, mas, sem querer, ele acabou lhes fornecendo uma das fórmulas para reposicionar a arquitetura no mercado dos bens simbólicos. O falanstério se tornou sinônimo de uma arquitetura que solucionaria os problemas sociais.

Liquidação da arquitetura

Permito-me um pequeno excursão sobre a fragilidade da posição dos arquitetos no período em que o falanstério adquire fama. Penso que, melhor do que qualquer outra publicação, evidencia essa fragilidade uma gravura de Augustus Welby Northmore Pugin, intitulada *Of the practice of architecture in the 19th century on new improved and cheap principles* (Da prática da arquitetura no século XIX, baseada em novos princípios melhorados e baratos). A gravura está na primeira página de *Contrasts* (1836), o livro em que Pugin, católico fervoroso e politicamente conservador, pleiteia o retorno à Inglaterra da Idade Média com o argumento de que a reforma de Henrique VIII (que separara a igreja anglicana de Roma no tempo de Thomas More) seria culpada pela decadência da sociedade inglesa em geral e pela decadência da arquitetura em particular.⁸⁹ Esse argumento é reforçado com uma série de ilustrações que contrapõem edifícios e instituições medievais aos correspondentes ingleses do século XIX. Tudo indica que Pugin tinha a intenção de inserir a gravura sobre a prática da arquitetura no corpo

88 HARVEY, *Paris: capital da modernidade*, [2003] 2011, p. 43.

89 O título completo é *Contrasts or a Parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day, shewing the present decay of taste* (Contrastes ou um paralelo entre os edifícios nobres dos séculos XIV e XV e construções semelhantes dos dias atuais, mostrando a presente decadência do gosto).

do texto de *Contrasts*, mas acabou deixando-a apenas como uma espécie de advertência preliminar.⁹⁰

A gravura se parece com um mal composto quadro de avisos, satirizando um mercado profissional inteiramente tomado pelo “comércio”. É preciso lembrar que A. W. N. Pugin era filho do desenhista francês Auguste Pugin, que migrara para a Inglaterra durante a Revolução Francesa e ali produziu ilustrações para livros de arquitetura que se tornaram célebres pela qualidade do desenho. Como aprendiz do pai e em viagens à França, o jovem Pugin também havia adquirido uma fabulosa destreza como desenhista (além de um repertório arquitetônico vasto, que depois fez dele um arquiteto neogótico com projetos influentes, como o interior do palácio de Westminster). Assim, o desenho tosco da gravura já é, em si mesmo, parte da sátira.

Quanto ao conteúdo, vale a pena ler cada um dos fragmentos. No topo, “arquitetos jovens, desempregados e aspirantes” são chamados a um concurso de projetos para uma igreja “gótica ou elizabetana de 8.000 assentos” que deve custar no máximo mil e quinhentas libras. Solicitam-se aos candidatos “4 elevações, 3 seções planas e 3 vistas em perspectiva”. O primeiro prêmio é de cinco libras. O número definido de desenhos, não dependente das características de cada proposta, reflete o uso da geometria descritiva de Gaspard Monge para o projeto arquitetônico que Jean-Nicolas-Louis Durand estabelecera na École Polytechnique de Paris com vistas à otimização da representação técnica para a eficiência e a economia nos processos de construção.⁹¹ Já a prescrição estilística do concurso imaginário de Pugin remete ao edital do concurso para a renovação do Palácio de Westminster, que sofrera um incêndio pouco antes: em 1835 o Comitê Real encarregado do assunto de fato determinou que o novo palácio fosse “gótico ou elizabetano”.⁹² Por fim, a prescrição orçamentária, de valor irrisório, espelha o hábito de cálculo sistemático de custos nos empreendimentos públicos e privados, à revelia da nobreza de seu uso. Um artigo em *The Architectural Magazine*, de novembro de 1836, que Pugin certamente leu, traz “Observações sobre o custo médio, por assento, de cinco igrejas e três capelas, recentemente erguidas nas vizinhanças de Londres”.⁹³ O

90 HOLLIDAY, *Beginnings and endings: Phoebe Stanton on Pugin's Contrasts*, 2012.

91 Cf. PÉREZ-GÓMEZ, *Architecture and the crisis of modern science*, 1983.


92 URBAN, *New Houses of Parliament*, 1835, p. 78.

93 No original: “Observations on the average cost, per sitting, of five churches and

NEW CHVRCH
OPEN COMPETITION

TO YOUTHFUL UNEMPLOYED AND ASPIRING ARCHITECTS

FOR THE BEST DESIGN FIVE POUNDS THE 4 NEXT BEST IN PROPORTION	A CHVRCH TO CONTAIN 8000 SITTINGS GOthic OR ELISABETHAN ESTIMATE MUST NOT EXCEED £1500 AND STYLE PLAIN	EACH CANDIDATE MUST SEND 4 ELEVATIONS 3 SECTIONS PLANS AND 2 PERSPECTIVE VIEWS
--	--	--



ELEGANT TERMINATIONS CHEAP
DESIGNING TAUGHT IN 6 LESSONS
GOthic SEVERE GREEK
AND THE
MIXED STYLES
ON WEDNESDAY AND FRIDAY EVENINGS
FROM 6 1/2 TO 8 O'CLOCK

TEMPLE OF TASTE, AND ARCHITECTURAL REPOSITORY

DESIGNS WANTED A GOTHIC FISH MARKET WITH A LITERARY ADDN. FOR AN ECCLESIAN WALKING VILLA A CASTELLATED IVYPIKE GATE A GIN TEMPLE IN THE BARONIAL STYLE A DISSIDENTING CHAPEL IN A PLAIN STYLE TO BEAVE, OR GALLERIES FOR A LECTURE OR READING ROOM A MONUMENT TO BE PLACED IN WESTMINSTER ABBEY A COLLEGE HOUSE IN BRISTOL A HOUSE IN BRISTOL A HOUSE IN BRISTOL A HOUSE IN BRISTOL	COMPO. FRONTS FORWARDED TO ALL PARTS OF THE KINGDOM BY STEAM CONVEYANCE ON THE SHORTEST NOTICE
--	--



CAST IRON TRACERY CAPS
GOthic VERANDAS
TYDOR RAILINGS
AND
NORMAN GOthic GARDEN SEATS
FOR SALE AT REDUCED PRICES
ALL NEW PATTERNS
DESIGNS PREPARED ESTIMATES AND SUPERINTENDANCE AT 1 1/2 PER CENT !!!



A LARGE ASSORTMENT OF REJECTED DESIGNS
SELLING CONSIDERABLY UNDER PRIME COST


THIS ILLUSTRATION OF THE PRACTISE OF ARCHITECTURE IN THE 19 CENTURY ON NEW IMPROVED AND CHEAP PRINCIPLES IS DEDICATED WITHOUT PERMISSION TO THE TRADE

A. W. N. Pugin, *Contrasts*, 1836.

NOVA IGREJA
CONCURSO ABERTO

PARA ARQUITETOS JOVENS DESEMPREGADOS E ASPIRANTES

AO MELHOR PROJETO CINCO LIBRAS AOS 4 SEGUINTES EM PROPORÇÃO	UMA IGREJA PARA 8000 LUGARES GÓtica OU ELISABETANA ESTIMATIVA NÃO DEVE EXCEDER £1500 E ESTILO SIMPLES	CADA CANDIDATO DEVE ENVIAR 4 ELEVACOES 3 CORTES PLANTAS E 3 VISTAS EM PERSPECTIVA
---	---	---



REMATES ELEGANTES BARATOS
APRENDA A PROJETER EM 6 AULAS
GÓtico GREGO SEVERO
OU
ESTILOS MISTOS
EM QUARTA E SEXTA-FEIRA 2 NOITE DE 6 1/2 A 8 HORAS

TEMPLO DO GOSTO E ARMAZÉM ARQUITETURAL

PROCURAM-SE PROJOTOS UM PROJETO DE REFEZ. DE 12000 LUGARES COM UMA SALA DE LETURA UMA VILA MARINHA ESTILO GÓtico UMA GUARITA ESTILO CASTELO UM TEMPLO DO GIN UM ESTILO NORMANDO UMA CAPELA DISSIDENTE EM ESTILO SIMPLES PARA SUPERINTENDENCIA DE UM MONUMENTO A SER COLLOCADO NA ABADIA DE WESTMINSTER UMA FIGURA COLGADA NA ESTILO DO ANO SER A PREFERIVEL E NÃO É NECESSARIO DAR ATENÇÃO AO LOCAL UM CIVIL SAOÃO PARA CHARUTOS	FAC-HADAS COMBO ENVIADAS A QUALQUER PARTE DO REINO POR TRANSPORTE A VAPOR E NOS MENORES PRAZOS
--	--



FERRO FUNDIDO TRELÇAS, CAPITÉS
VARANDAS GÓticas
GUARDA-CORPOS TUDOR
E
RANÇOS DE JARDIM EM GÓtico NORMANDO
À VENDA POR **PREÇO REDUZIDO**
TIPO EM **NOVOS PADRÉS**
ELABORAÇÃO DE PROJOTOS ORÇAMENTOS E SUPERVISÃO A 1 1/2 POR CENTO !!!



UM AMPLO SORTIMENTO DE PROJOTOS REJEITADOS
À VENDA BEM ABAIXO DO PREÇO DE CUSTO

ESTA ILUSTRACÃO DA PRÁTICA DE ARCHITECTURA NO SÉCULO 19 BASEADA EM NOVOS PRINCÍPIOS MELHORES E MAIS BARATOS É DEDICADA SEM PERMISSÃO AO COMÉRCIO

artigo conclui que as igrejas de estilo grego (neoclássico) custavam em torno de oito libras por assento, enquanto as de estilo gótico se faziam pela metade desse preço. E como se não bastassem considerações tão prosaicas sobre os locais de devoção, o autor pondera ainda que, em qualquer um desses estilos, “obras similares poderiam ser erguidas [...] a um custo pelo menos 5 a 8 por cento mais baixo”.

Logo abaixo do anúncio do concurso há, na gravura de Pugin, um mostruário de ornamentos góticos e gregos pré-fabricados. Eles aludem aos componentes de concreto que certo Mr. Austin anunciou no mesmo número de *The Architectural Magazine*. O anúncio explica que o preço da pedra e os impostos sobre tijolos cerâmicos de formas incomuns faziam da “pedra artificial” (o concreto) a melhor opção para tornar a decoração gótica e grega acessível aos construtores mais modestos.

Há muitas outras preciosidades dessa espécie na sátira de Pugin: um “jovem que entende de orçamento procura trabalho num escritório por um ano para aprender a parte do bom gosto no negócio arquitetônico”; fabricantes oferecem “frontões combo” e outros ornamentos pré-moldados para entrega em qualquer parte do Reino; um escritório de arquitetura atende “aos domingos depois da igreja”; outro promete transformar em estilo gótico ou grego qualquer construção; um livro intitulado “Arquitetura fácil ou cada um é seu próprio arquiteto” acaba de ser lançado; uma “máquina de desenhos capaz de criar 1.000 variações com o mesmo conjunto de ornamentos” é apresentada por um “fachadista”. No pé do quadro, descobrimos o destino dos projetos de concurso: um anunciante compra “projetos de segunda mão e papel usado”, enquanto outro vende “um amplo sortimento de projetos rejeitados, bem abaixo do preço de custo”. É, literalmente, uma liquidação.

Embora esses temas sejam irritantemente familiares, vale atentar para a sua especificidade. Antoine Picon nota que o primeiro impacto da industrialização no campo dos arquitetos se deu pela pré-fabricação de ornamentos e não pela pré-fabricação de componentes estruturais, via de regra escondidos dentro das paredes.⁹⁴ O ornamento padronizado e disponível, da mesma maneira que o clichê de estilos, tornava banal a especialidade dos arquitetos-desenhistas, isto é, o âmbito da *venustas* vitruviana. E o público burguês, com seu lendário mau gosto

three chapels, lately erected in the neighbourhood of London”. O artigo é assinado apenas W. S. O mesmo número de *The Architectural Magazine* (de novembro de 1836) parece ter inspirado diversos outros detalhes da sátira de Pugin.

94 PICON, *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*, 2013, p. 75.

e sua incapacidade para distinguir entre um trabalho autêntico e uma imitação barata, piorava a situação.

Alguns anos depois de *Contrasts*, Pugin tentará remediar essa falência do campo arquitetônico com outro livro: *The true principles of christian or pointed architecture* (Os verdadeiros princípios da arquitetura cristã ou ogival), de 1841. Os princípios gerais de projeto que ele anuncia ali nem são propriamente originais, pois assertivas como “não deve haver atributos numa edificação que não sejam necessários por conveniência, construção ou propriedade” ou “todo ornamento deve consistir em enriquecimento da construção essencial de uma edificação” se encontram até entre seus opositores, os arquitetos do neoclassicismo.⁹⁵ Mas, para mostrar que o gótico seria a única arquitetura que de fato segue esses princípios, Pugin descreve e desenha muitos elementos construtivos, exemplificando como material, forma, função e resultado visual se integram, dispensando os artifícios decorativos usuais, tais como pilares que não suportam cargas, molduras que enfeitam sem proteger ou tirantes que se escondem atrás de revestimentos. Em outras palavras, Pugin fornece referências concretas do que seria uma arquitetura “verdadeira”. Quando se leem essas proposições à luz da sátira de *Contrasts*, a inferência é evidente: os arquitetos que se rendem à lógica do “comércio” são os mesmos que fazem uso desonesto de elementos decorativos, ao passo que arquitetos nobres projetam construções auxiliadas pela decoração, mas nunca camufladas por ela.

Para além dos ornamentos baratos de Mr. Austin, aplicados à construção como confeitos a um bolo, os *Verdadeiros princípios* de Pugin combatem toda a arquitetura que encena uma ordem construtiva inexistente para encobrir a construção propriamente dita. Ele quer moralizar a decoração arquitetônica. Porém isso não significa que Pugin estenda a sua crítica ao regime de trabalho nos canteiros (como fará John Ruskin). Segundo a sua compreensão das virtudes arquitetônicas, tanto a boa índole dos arquitetos quanto a qualidade da arquitetura se medem pela coerência do *produto*, não importando o *processo de produção*. As formas de uma edificação devem revelar o seu funcionamento (estrutural, construtivo ou relacionado ao uso) mediante o emprego de ornamentos integrados ou subordinados, em vez de sobrepostos como uma falsa mensagem. Nada mais do que isso. Honestidade significa tornar visível como a coisa funciona, não como a coisa foi feita. Da

95 PUGIN, *The true principles of christian or pointed architecture*, [1841] 1895, p. 1.

mesma maneira que o comerciante correto não fraudava pesos e medidas e não vende gato por lebre, o arquiteto correto não manipula a imagem com ornamentos e não finge que madeira é pedra. Por outro lado, da mesma maneira que a mais correta das transações comerciais não evidencia as relações de produção que geram suas mercadorias e o fato de serem fruto de uma troca desigual (o valor da força de trabalho é necessariamente menor do que o valor criado por ela), assim também a mais honesta das arquiteturas não mostra as relações nos seus cantos. Seu feitiço é análogo ao feitiço da mercadoria.

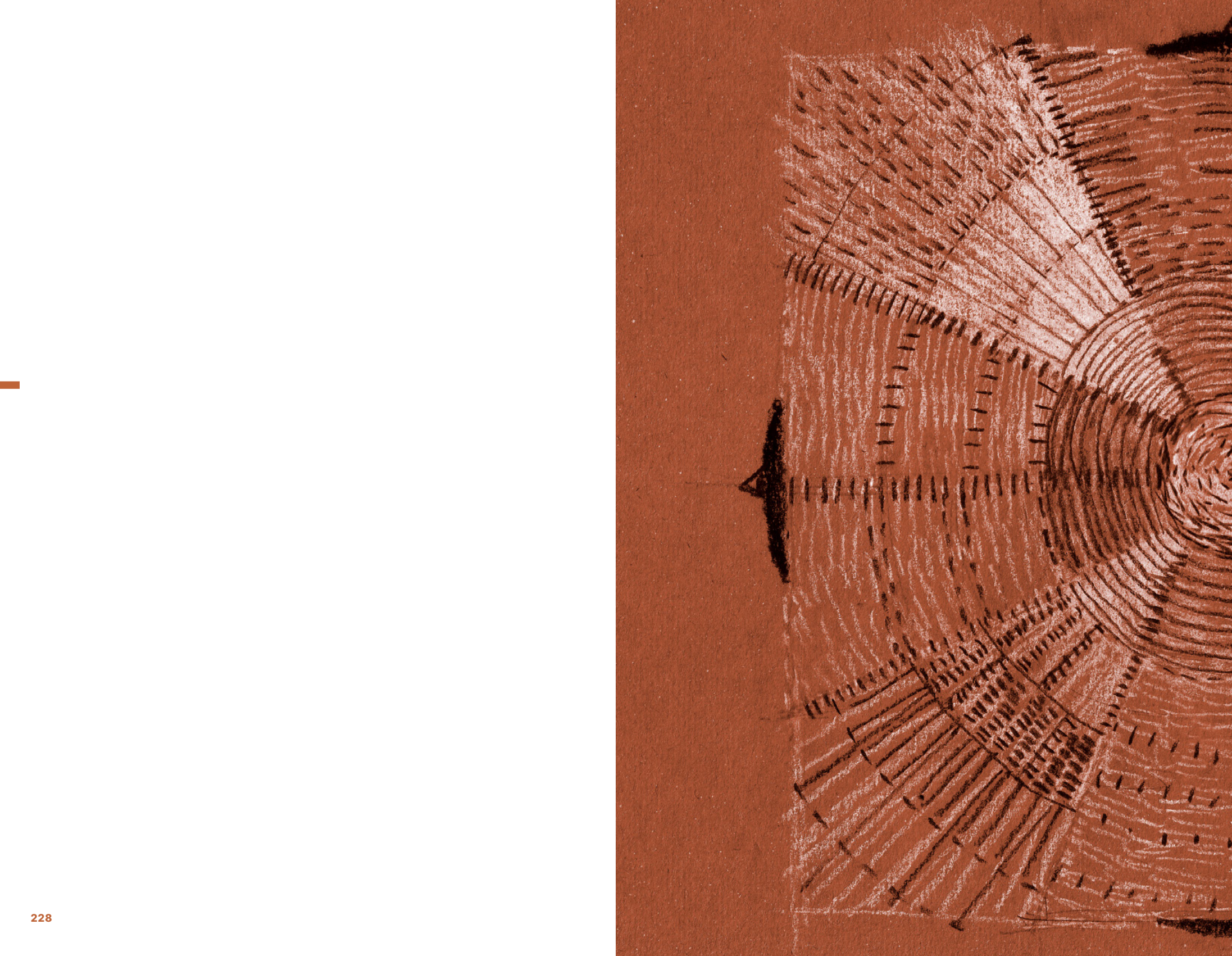
A exigência de honestidade na relação entre forma ornamental e função construtiva é uma maneira de tentar legitimar novamente a profissão dos arquitetos. E, de fato, ela fez história em toda a arquitetura moderna. No século XX, a história a esse respeito foi tanta que, na dúvida entre ornamentos honestos ou mentirosos, eliminaram-se todos, enquanto a consistência visual de forma-material-função tornou-se um dos grandes temas da teoria arquitetônica. Pevsner chegou a entendê-la como o princípio que teria posto a arquitetura novamente em sintonia com o *Zeitgeist*,⁹⁶ e como denominador comum entre Pugin, Ruskin, Morris, Gropius e companhia, não obstante as enormes divergências desses autores no que diz respeito ao universo da produção (volto a esse ponto no capítulo sobre Morris).

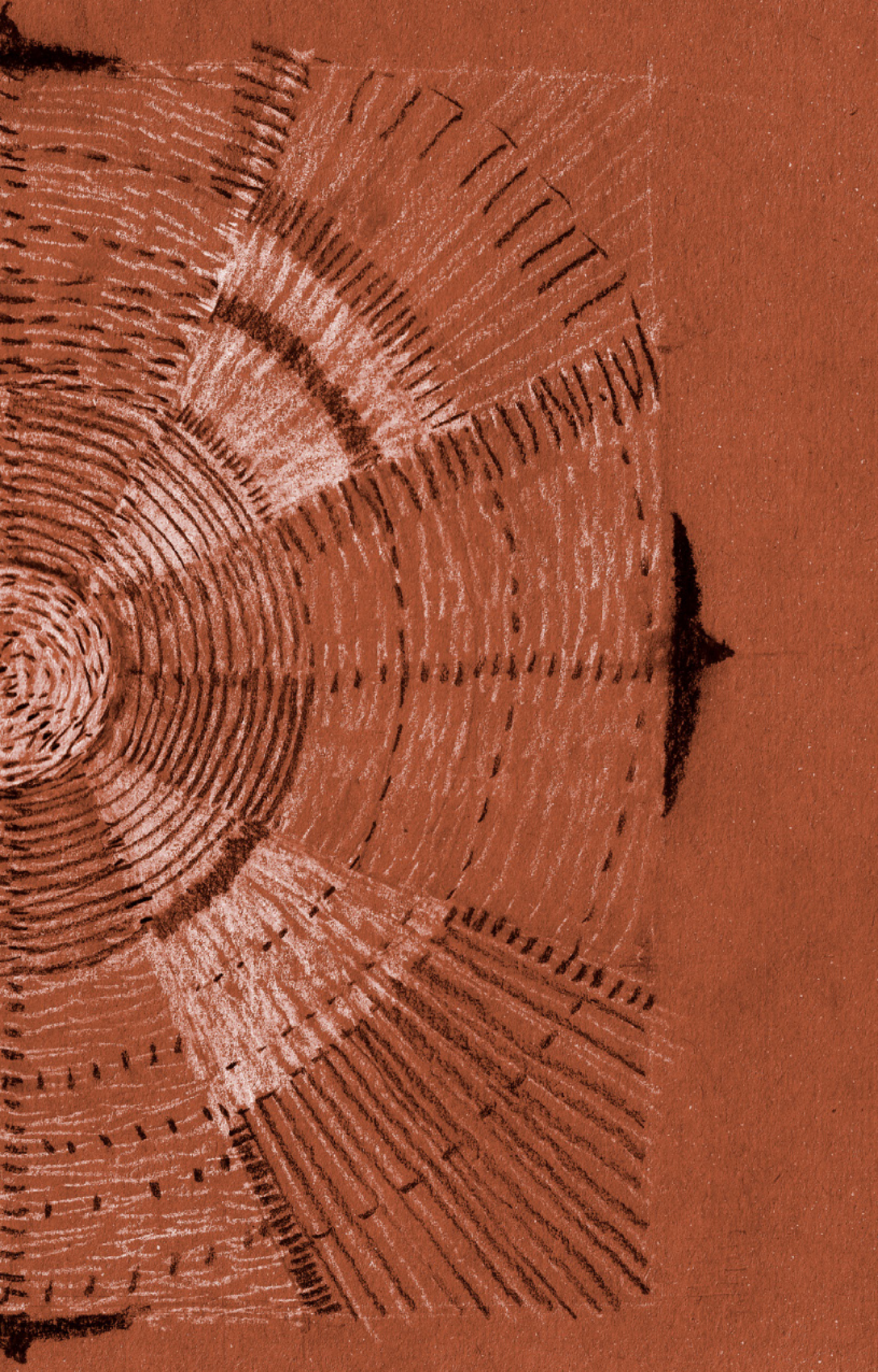
No entanto, a estratégia da honestidade forma-material-função tem o inconveniente de que o processo de produção em si não deve aparecer. Uma arquitetura que, sendo parte da produção capitalista de mercadorias, expressasse cruamente a dominação do trabalho necessária a uma construção lucrativa não seria atraente para os agentes públicos e privados que investem em tais mercadorias. A honestidade não pode ir tão longe. Na prática, isso significa que é preciso sobrepor uma lógica construtiva visual à lógica construtiva real. As edificações parecem mostrar suas entranhas, mas na realidade dependem de mil e um expedientes invisíveis.

96 O conceito de *Zeitgeist* ou espírito de época, usado primeiro por Herder e depois filosoficamente desdobrado por Hegel, fundamenta a interpretação das obras de arte como expressões avançadas de determinado estágio da consciência humana (coletiva), independentemente do meio material em que são feitas e da disparidade de suas condições de produção. Sobre o peso desse conceito na historiografia da arte de tradição alemã (a *Kunstgeschichte*) e no trabalho dos primeiros historiadores do Movimento Moderno na arquitetura (Pevsner, Giedeon e Kaufmann), que na realidade estabeleceram esse Movimento como unidade histórica, cf. TOURNIKIOTIS, *The historiography of modern architecture*, 1999.

Nesse contexto, o paradigma do falanstério representa uma segunda maneira de tentar recuperar a legitimidade da profissão dos arquitetos. Com o pressuposto de que a configuração do espaço mudará os comportamentos, o projeto arquitetônico pode se tornar projeto social e os arquitetos podem recuperar a função de organizadores do espaço social que haviam perdido depois do Renascimento. E essa missão nobre, acatada com entusiasmo pelo Movimento Moderno, põe a disciplina acima da discussão emperrada de ordens e ornamentos e do perigoso terreno da produção, sem cair no utilitarismo de um Jeremy Bentham ou no funcionalismo tacanho de um J. N. L. Durand.

Entretanto, para dizê-lo mais uma vez, a proposta do falanstério e seu desenho foram expedientes circunstanciais, que o próprio Fourier via com receio. Mesmo para a falange de ensaio, ele preferia construções simples, provisórias, abertas e flexíveis, em vez de suntuosos objetos arquitetônicos projetados de antemão. E na sociedade da *Harmonia Ascendente*, projetos arquitetônicos convencionais teriam ainda menos pertinência do que na falange de ensaio. Seus canteiros são de trabalhadores associados livremente, sem hierarquias e comandos senão dentro das séries. Também não existe figura geométrica, malha-modelo ou outra espécie de ordem predeterminada (como vimos, Fourier associa os “tristes tabuleiros de xadrez” e a homogeneidade apenas às más práticas da Civilização). As funções dos espaços estão abertas a mudanças contínuas, pois os prazeres que uma arquitetura pode oferecer, assim como todos os outros prazeres, são paulatinamente refinados por cada grupo, não definidos de antemão.





Em Boston no ano 2000

Gilded Age

A utopia de Edward Bellamy (1850–1898) é uma viagem no tempo e uma retrospectiva. O narrador viajante analisa a sociedade de 1887 do alto do ano 2000, quando todos os problemas que pareciam insolúveis estão solucionados — por isso o título *Looking backward: 2000–1887*. O cenário é a cidade de Boston, no nordeste dos Estados Unidos, ora num processo de industrialização selvagem, ora como parte de um mundo igualitário, sem propriedade privada, sem pobres, sem crimes e sem malevolência. À diferença de Fourier, Bellamy não propõe nenhuma teoria original da sociedade. Ele apenas reúne bordões do próprio meio social num quadro à primeira vista coerente, apresentado por meio de um enredo em si mesmo banal (o protagonista do passado e a moça do futuro se apaixonam e se casam no final). Mas a utopia de Bellamy me parece interessante justo por apresentar de uma maneira tão direta as soluções ad hoc para os problemas sociais que povoavam a imaginação da pequena burguesia do final do século XIX e que depois fizeram história.

The gilded age, a idade folheada a ouro, é o título de um livro de Mark Twain, de 1873, e a expressão que se popularizou para designar as três últimas décadas desse século nos Estados Unidos, prósperas na superfície e conflitantes na essência. O proletariado, que mesmo na Europa ainda era relativamente fraco no tempo de Fourier, a essa altura havia se organizado massivamente: estão registradas mais de trinta mil greves e paralisações nos Estados Unidos entre 1870 e 1900, a maioria por salários melhores e jornadas menores. A primeira greve de alcance nacional, em 1877, partiu dos trabalhadores das companhias ferroviárias, terminando em destruição, confrontos violentos e inúmeros mortos. Sindicatos e outras associações se multiplicavam. Os Knights of Labor (cavalheiros do trabalho), uma espécie de fraternidade engajada na luta pela jornada de oito horas, chegaram a setecentos mil membros em meados da década de 1880. Embora os movimentos disputassem entre si as adesões e tivessem objetivos políticos divergentes ou até se



THE ASSAULT UPON THE POLICE—A DIZARDRE UNDER EXHAUSTED ARMED MEN.—Drawn by F. A. The scene was witnessed and described recently in the *Commonwealth*.—Page 107.

Revolta por Haymarket numa ilustração da *Harper's Weekly*, em 15 de maio de 1886. A legenda diz: “O motim anarquista em Chicago — uma bomba de dinamite explodindo entre os policiais”.

considerassem apolíticos, a reivindicação da jornada de oito horas os uniu em algumas ocasiões. Em primeiro de maio de 1886 — pouco antes da redação de *Looking backward* —, conseguiram organizar uma greve geral, que em Boston foi liderada pelo sindicato dos *building trades*, os ofícios da construção. A greve começou pacificamente e desembocou três dias depois na chamada revolta por Haymarket, em Chicago. Um grupo de anarquistas foi responsabilizado pelo confronto em que morreram grevistas e policiais. O julgamento em junho e agosto causou furor na mídia nacional e internacional, com manifestações em todas as frentes. No fim, quatro anarquistas foram enforcados.

Tais embates, não obstante as peculiaridades estadunidenses, fazem parte de uma geografia mais ampla. A segunda metade do século XIX é o período de internacionalização de movimentos e organizações trabalhistas. Enquanto a articulação para além de fronteiras regionais e nacionais foi essencial ao capital desde o início da Idade Moderna, o mesmo não se pode dizer dos trabalhadores. Suas migrações entre cidades, países e continentes, numerosas e em grande parte forçadas, costumavam significar apenas dispersão e isolamento. A coesão

internacional como uma classe com interesses comuns se iniciou nas revoluções de 1848, quando o “espectro do comunismo” rondava “todas as potências da velha Europa”, como então diziam Marx e Engels.¹ Mas a união a que o *Manifesto comunista* convocou os proletários de “todos os países” tomou forma mais concreta apenas em 1864. Nesse ano sindicatos e movimentos de esquerda conseguiram fundar, juntos, a Associação Internacional dos Trabalhadores, conhecida como Primeira Internacional, cujo objetivo era “a proteção, o progresso e a emancipação plena da classe trabalhadora”.² Em 1866 o congresso da Internacional em Genebra definiu que a condição prévia e essencial para isso seria a universalização da jornada de oito horas. Em 1871 a Comuna de Paris estabeleceu por algumas semanas um governo socialista revolucionário no qual integrantes da Primeira Internacional estiveram diretamente envolvidos. A Comuna foi derrotada, mas isso não extinguiu a articulação internacional dos trabalhadores, ampliada também pela imigração de europeus nos Estados Unidos. Em 1889 fundou-se em Paris a Segunda Internacional que, em homenagem aos mortos do Haymarket de Chicago, adotou o primeiro de maio como dia de greves e demonstrações simultâneas no mundo inteiro e fez da jornada de oito horas a sua principal bandeira.

Contudo, as frentes não estavam sempre tão claras quanto sugere a oposição capital-trabalho ou burguesia-proletariado. De um lado, havia as disputas entre diferentes ramos do capital, de outro, as gradações entre trabalhadores, dos mais desqualificados e pobres aos mais qualificados e ‘aburguesados’. Além disso, inúmeras instâncias se consideravam defensoras legítimas dos interesses dos trabalhadores ou de parte deles, desde sindicatos distantes de qualquer ação política que ultrapassasse as negociações com os empregadores até facções políticas comunistas, socialistas, anarquistas e mesmo conservadoras, que disputavam essa representatividade com ideias opostas sobre o caminho a seguir (a cisão da Primeira Internacional entre as frentes de Marx e Bakunin exemplifica isso). E ainda havia aquelas classes intermediárias que o *Manifesto comunista* considerou fadadas à extinção, mas que se mostraram persistentes. São os grupos sociais que precisam trabalhar para sobreviver, mas dispõem dos próprios meios de produção materiais

1 MARX & ENGELS, *Manifesto comunista*, [1848] 2005, p. 39.

2 MARX, *Provisorische Statuten der internationalen Arbeiter-Assoziation*, [1864] 1975, p. 15.

e intelectuais, vendem produtos e serviços em vez da força de trabalho pura e simples, exercem funções de administração e gerenciamento e, via de regra, se identificam mais com a burguesia do que com o clássico proletariado. Eles ocupam postos de supervisão e gerência, são burocratas e tecnocratas, jornalistas e escritores, mestres e oficiais de alta qualificação e, também, arquitetos, engenheiros e empreiteiros. Particularmente nos Estados Unidos do fim do século XIX, eram fluidos os limites internos nesses grupos e seus limites em relação a outras classes. As profissões técnicas, por exemplo, não estavam regulamentadas, de modo que um artífice autônomo podia se tornar arquiteto ou engenheiro, assim como podia se tornar artista produtor de artigos de luxo ou empregador. O arquiteto mais célebre em Boston no tempo de Bellamy, Henry Hobson Richardson (1838–1886), estudou na École des Beaux-Arts, em Paris, mas nunca se formou. A empresa que construiu a maioria de seus projetos pertencia aos irmãos James e Orlando Norcross, que tinham formação de carpinteiros.³ Mas os carpinteiros, por sua vez, constituíam a elite dos trabalhadores, às vezes chamada de aristocracia operária, com um dos sindicatos mais fortes da época. O pertencimento de classe e fração de classe não era óbvio.

Moda das utopias

Na década que sucede a revolta por Haymarket, entre 1886 e 1896, mais de cem ficções utópicas foram escritas nos Estados Unidos, a grande maioria delas por autores e para leitores pertencentes a esses grupos intermediários.⁴ Tais utopias romanceadas popularizaram um tipo de explicação moralista dos conflitos sociais que até hoje soa familiar: exploração, ganância, individualismo, egoísmo, anarquia, indolência, vadiagem — essas seriam as causas de todos os males. Além dos interesses de trabalhadores industriais urbanos ou daquilo que os escritores identificavam como tais, comparecem nas narrativas problemas e soluções para as mulheres, os camponeses, os negros, os migrantes. Até planos conservadores para o restabelecimento da ordem tomam a forma de utopias. E, apesar da disparidade dos cenários que pintam, a maioria desses textos se assemelha naquilo que Lukács descreve mais tarde como utopismo pequeno-burguês. Numa classe que consegue

3 O'GORMAN, Builder: Orlando Whitney Norcross, 2004, pp. 104–117.

4 PFAELZER, *The utopian novel in America, 1886–1896*, 1984, p. 3.

se identificar parcialmente com um e outro lado dos conflitos sociais, surgem ideias para, como se dizia então, *harmonizar* os dois lados, mas tais projetos assumem a lógica da produção capitalista como natural e o Estado como algo dado e a-histórico, criticando apenas as supostas excrescências da sociedade existente e imaginando que bastariam alguns atos de (boa) vontade para corrigir seus defeitos.⁵ Jean Pfaelzer classifica as utopias dessa década em industriais-progressivas, agrárias-pastorais, feministas, conservadoras e apocalípticas, conforme o tipo de problemas e soluções que lhes é mais caro, mas observa que todas elas têm em comum a confiança na evolução social a partir das condições históricas reais, isto é, a crença de que “o capitalismo contém em si as sementes de seu próprio aperfeiçoamento”.⁶ A matriz das utopias é o prolongamento imaginário das transformações em curso até um ponto no futuro em que, paradoxalmente, o processo histórico estacionaria. E quase todas saltam a fase crítica desse processo, sem explicar como a sociedade chegaria ao mundo melhor, enquanto se esmeram em produzir explicações científicas para tornar plausíveis as viagens no tempo realizadas por seus protagonistas.

O romance de Bellamy é o mais bem-sucedido desses textos e modelo para muitos outros.⁷ No prefácio de uma edição de *Looking backward*, de 1960, Erich Fromm o descreve como “um dos livros mais extraordinários já publicados nos Estados Unidos”, acentuando o seu sucesso popular e comercial, que perdia apenas para *A cabana do Pai Tomás* e *Ben-Hur*.⁸ O livro foi traduzido para mais de vinte línguas e, nos Estados Unidos, deu origem a um partido nacionalista e a uma verdadeira febre de

5 LUKÁCS, *História e consciência de classe*, [1923] 2003.

6 PFAELZER, *The utopian novel in America, 1886–1896*, 1984, p. 5.

7 A primeira edição de *Looking backward* foi publicada por Benjamin Ticknor em Boston, em janeiro de 1888, com uma tiragem modesta. A editora de Ticknor foi comprada pela Houghton, Mifflin & Co., uma editora bem maior, que, em setembro de 1889, lançou uma segunda edição e obteve resenhas favoráveis nos principais jornais de Boston, vendendo quatrocentas mil cópias. Na Inglaterra, o livro foi publicado pela revista *Brotherhood* em capítulos semanais durante o ano de 1888. Depois Ebenezer Howard promoveu a publicação na forma de livro, numa edição de dezesseis reimpressões até dezembro de 1889 (cf. MACDONALD, Bellamy, Morris, and the great victorian debate, 1990, p. 76). Howard era um grande entusiasta das ideias de Bellamy e inspirou nelas o célebre modelo da cidade-jardim (*Garden cities of to-morrow*, 1902). Rykwert (*A sedução do lugar*, [2000] 2004, p. 226) comenta que Howard teria ficado particularmente impressionado com “o seu espírito de cooperação e a sua apreciação do progresso tecnológico”. No Brasil, o livro foi publicado com o título *Daqui a cem anos: revendo o futuro*.

8 FROMM, Prefácio, [1960] s.d., p. 5.

Bellamy clubs engajados na difusão e na realização da ordem social ali imaginada.⁹ Bellamy, filho de um pastor batista de Chicopee, em Massachusetts, até então um jornalista e escritor pouco conhecido, tornou-se uma celebridade e passou a viver em função desses movimentos. Ele chegou a publicar, em 1897, um complemento de *Looking backward* para esclarecer as questões de adeptos e críticos (incluindo algumas relacionadas à produção do espaço a que recorrerei eventualmente). Porém esse segundo livro, *Equality*, quase não teve repercussão. A moda Bellamy já havia passado.

American Architect

Assim como Bellamy e seus leitores, a maior parte dos agentes responsáveis pelos canteiros de obra de Boston em 1887 está num lugar social a meio caminho entre trabalho e capital. Para ilustrar essa posição, já com referências mais específicas aos canteiros, uma fonte preciosa é o semanário ilustrado *The American Architect and Building News*, editado em Boston a partir de 1876 e considerado a principal publicação do ramo de arquitetura e construção da época.¹⁰ Além de informações técnicas de todo tipo, divulgação de obras, escolas, concursos e exposições, discussões sobre a responsabilidade profissional, legislação, educação etc., são constantes ali os debates sobre *labor troubles*, greves, horas de trabalho e salários.¹¹ Em 1878, por exemplo, depois da experiência das primeiras greves nacionais, o semanário publica uma série de matérias sobre o comunismo. Ecoando os argumentos de Rousseau e a campanha do início do século XIX contra a liberdade de associação dos trabalhadores, os editores notam, num dos números do mês de fevereiro, o perigo pelo qual a “sociedade moderna” estaria passando em razão da “tendência de os trabalhadores [*working-men*] formarem uma classe e usarem sua força coletiva para o avanço de interesses de classe sobre os interesses gerais”.¹² As lideranças trabalhistas são sistematicamente tratadas como criminosas e

9 WALKER, Mr. Bellamy and the new nationalist party, 1890, pp. 248–263.

10 MOTT, *A history of American magazines, 1865–1885*, 1938.

11 O primeiro editor-chefe da revista foi o arquiteto e historiador William Pitt Preble Longfellow (1836–1913), professor de arquitetura no Massachusetts Institute of Technology. Sucedeu-o o arquiteto William Robert Ware (1832–1915), fundador do American Institute of Architects e mentor dos primeiros cursos de arquitetura nos EUA.

12 *The American Architect*, v. III, n. 113, 1878, p. 62.

ameaçadoras “àquela segurança da propriedade que, depois da segurança da vida, é o principal fator para todo progresso da civilização”.¹³ Alguns meses depois, em junho de 1878, os editores observam “uma persistente infiltração de ideias socialistas” entre os trabalhadores, “como, por exemplo, que o capital seria o produto do trabalho”.¹⁴ Esse tom persiste em praticamente todas as menções a movimentos, partidos e sindicatos, isto é, todas as menções a trabalhadores organizados. Por outro lado, quando o trabalhador figura como pai de família e representante dos pobres, ele é objeto de compaixão, caridade e preocupação moral, que se expressam principalmente no tema da moradia (nesse ponto, pouca coisa mudou). É como se a produção e a vida estivessem em dois mundos diferentes e não fossem povoados pelos mesmos indivíduos; guerra no canteiro e filantropia na sociedade.

Essa linha editorial espelha o fato de os sindicatos da construção terem sido de longe os mais ativos nesse período.¹⁵ Era enorme o seu peso num país em pleno processo de urbanização e implantação de uma infraestrutura industrial, ao mesmo tempo que sua submissão não estava garantida pela impossibilidade de acesso aos meios de produção, como nas fábricas mecanizadas. Muitas de suas greves se fizeram em solidariedade a outras categorias. A forma que esse apoio tomava aparece numa matéria de *The American Architect and Building News* em outubro de 1886. Ela informa que certos fabricantes de cimento e tijolos de Albany teriam passado a contratar apenas “homens que não pertencem àquelas degradantes associações conhecidas como sindicatos”.¹⁶ Mas os líderes sindicais, esses “pequenos tiranos [...] que matam de fome as famílias cujos homens se recusam a ser seus escravos”, solicitaram apoio aos sindicatos de trabalhadores da construção, que então exigiram que seus patrões (os empreiteiros) deixassem de comprar material dos ditos fabricantes. Os empreiteiros partiram para o ataque: ameaçaram fechar os canteiros se os trabalhadores não suspendessem o boicote. O boicote não foi suspenso; os canteiros fecharam. Segundo a revista, os melhores trabalhadores teriam então ido para outras cidades, onde acharam emprego de imediato e escaparam ao ditame de suas lideranças. Mas, não obstante a fúria dos editores,

13 *Ibidem*, p. 63.

14 *The American Architect*, v. III, n. 129, 1878, p. 206.

15 MONTGOMERY, *Workers' control in America*, 1980.

16 *The American Architect*, v. XX, n. 562, 1886, p. 154.

o episódio mostra que os trabalhadores da construção eram suficientemente esclarecidos e organizados para apoiarem outras categorias sem vantagens diretas e que, para isso, assumiam o risco de perder o emprego e mudar de cidade.

Em abril de 1886, *The American Architect* relata um discurso do diretor de obras públicas de Paris, Monsieur Alphand, dirigido a arquitetos, engenheiros e empreiteiros, cujo tema são as quatro principais “proposições comunistas” em curso entre os trabalhadores e os respectivos argumentos contrários (que depois serão repetidos pelos editores inúmeras vezes).¹⁷ Contra a proposição de uniformidade de salários, Senhor Alphand ponderava que ela reduziria a renda dos bons trabalhadores, levando a sua produção a cair e “o mundo a ficar pobre”. Contra a proposição de uma limitação legal das horas de trabalho, ele insistia na liberdade de cada um trabalhar o quanto quisesse, acrescentando que seria impensável implantar tal limitação na França sem que “o caráter e os costumes do país estivessem completamente mudados e o amor inato à liberdade na raça francesa tivesse sido destruído”. Contra a proposição de um aumento geral de salários, Senhor Alphand apontava que isso eliminaria a cidade de Paris do mercado nacional e internacional. A quarta proposição comunista, concernente à autogestão dos trabalhadores, era considerada tão absurda pelo Senhor Alphand que “não merece[u] nenhuma explicação”. Seria simplesmente absurdo “imaginar que o trabalhador terá alguma vantagem em eliminar os elementos de projeto [*design*] e supervisão pelos quais seu trabalho é guiado, assim como o capital pelo qual ele é sustentado até que seu trabalho esteja completo e o produto vendido com um lucro”. Assim, conforme o dito senhor, o que arquitetos, construtores e empreiteiros poderiam fazer para melhorar a vida dos pobres seria produzir mais para diminuir o custo de vida, formar sociedades beneficentes e prover pensões para os velhos e incapacitados.

No mês seguinte, poucos dias depois das mortes no Haymarket, *The American Architect* traz um artigo na primeira página sobre “as agitações trabalhistas que todo o mundo está comentando”.¹⁸ Os editores afirmam que os arquitetos seriam os maiores prejudicados pela incerteza que ameaçava a construção em vista da obediência cega dos trabalhadores ao comando de líderes sindicais. Esses são tidos como

vilões que subjagam pessoas honestas e as impedem de trabalhar para o sustento de suas famílias e o progresso pessoal.

Via de regra, os homens [trabalhadores da construção] agora em greve não têm nada a reclamar e pouco a ganhar, mesmo em caso de sucesso de seus esforços. À diferença dos operários de fábricas que recentemente têm feito suas greves, eles já são bem pagos e estão permanentemente empregados, com a perspectiva de pagamentos ainda melhores no futuro, se eles se contentassem em deixar o resto do mundo em paz. Mas o desejo por sujeição [*craving for a yoke*] com o qual imigrantes estrangeiros infectaram os americanos que antes eram livres tornou-se tão forte que levou todo homem nascido e criado neste solo a querer enfiar sua cabeça correndo em qualquer canga que um mentiroso loquaz lhe oferece. [...] Desistir de pensar por si mesmo para obedecer passiva e implicitamente, comer, beber e dormir ao sinal de um patife qualquer é, para eles, o ideal de felicidade e virtude.¹⁹

O artigo conclui observando que a lealdade dos trabalhadores com seus companheiros seria uma louvável demonstração do “espírito de fraternidade”, não fosse o perigo de ser “usada com efeitos desastrosos por algum revolucionário ambicioso”. A posição é curiosamente inconsistente. Invoca-se a liberdade de pensamento e ação do trabalhador individual quando o tema são lideranças sindicais ou leis que limitam as horas de trabalho. Mas, quando se trata das leis do mercado, do comando dos arquitetos e das exigências gerais do capital, essa liberdade de pensamento e ação deixa de ter relevância. Em vez disso, a dependência dos trabalhadores e sua necessidade de direção e supervisão são consideradas tão óbvias que nem sequer precisam de explicação.

Textos mais neutros ou contrários a essa postura aparecem apenas em cartas ou notícias enviadas à revista por leitores ou correspondentes. Um exemplo é a nota de um “marceneiro e ebanista” sobre a jornada de trabalho na França. Ela mostra mais objetivamente a premissa dessa questão em meados da década de 1880: “as horas em toda a França raramente estão abaixo de doze por dia, enquanto na Alemanha são ainda mais longas, sendo treze em Düsseldorf, treze a quinze em Trier e Aachen, e chegando a dezesseis na Francônia — isso sem deduções em domingos e feriados”.²⁰ No entanto, segundo esse

17 *The American Architect*, v. XIX, n. 536, 1886, p. 158.

18 *The American Architect*, v. XIX, n. 541, 1886, p. 217.

19 *Ibidem*, p. 217.

20 *The American Architect*, v. XVII, n. 488, 1885, p. 214.

“Prezados senhores,

Permitam-me desafiar a atitude que os senhores assumem nos comentários editoriais em relação ao movimento dos trabalhadores que cresceu nos últimos anos e agora vem recebendo tanta atenção.

Se os senhores pensarem na variedade de movimentos aliados que estão estreitamente associados a esse movimento dos trabalhadores, nas novas ideias que são pregadas e apreciadas em todos os círculos de todos os países da civilização ocidental, admitirão, penso eu, que a visão que meramente condena a grande massa de cidadãos como estúpidos, ignorantes, seguidores cegos de mercenários e líderes egoístas dificilmente é ampla o bastante para prover um entendimento adequado das forças que estão em campo.

Não estou questionando as assertivas que os senhores levantam em algum artigo particular, porque, do vosso ponto de vista, vossas assertivas estão substancialmente corretas. É o ponto de vista que eu mudaria.

Vejam as coisas do mesmo ponto de vista e a concordância será inevitável entre homens de cabeças honestas e corações sinceros.

Há muita conversa nos nossos livros de economia política sobre a necessidade de trabalho barato para que possamos competir nos mercados do mundo.

Trabalho barato é muito bom quando defendemos que outra pessoa trabalhe por pouco. Mas como se sentem os senhores editores, quando um cliente delicadamente sugere que o Senhor Fulano fará o trabalho pela metade dos vossos cinco por cento? ‘Trabalho barato,’ ‘livre competição’ não parecem tão atraentes nesse caso, imagino eu.

Afinal de contas, se, com economia e prudência e previsão e abstinência de jantares e *champagne*, acordando cedo e dormindo tarde, um arquiteto pode trabalhar por menos do que outros, então, por que, pelo amor de Adam Smith, ele não o deveria fazer? Isso não é livre concorrência? [...]

Falo muito sério. Arquitetos são, sem dúvida nenhuma, trabalhadores no sentido econômico, e a recompensa por seu trabalho é, tecnicamente, um salário, da mesma maneira que o dólar diário de um limpador de tijolos.

Porque arquitetos fazem trabalho produtivo. Com o seu trabalho, eles adicionam valor ao material bruto.

Isso é o que constitui a distinção entre o trabalhador e o não trabalhador. O trabalho de um é produtivo; o do outro é não produtivo. Um homem pode trabalhar duro por toda a sua vida, usando as melhores forças de um corpo atlético ou um cérebro astuto na especulação ou a bordo de um navio sob a bandeira negra [dos anarquistas], sem merecer o nome de trabalhador, porque ele não dá nada por aquilo que recebe.

Sendo assim, a causa do arquiteto é a mesma que a causa do pedreiro.

Qual seria o resultado se todos os arquitetos fossem compelidos a oferecer o serviço completo por três por cento ou dois por cento ou um por cento — porque quanto mais barato, melhor, diz a economia política — em vez dos seus cinco por cento?

O principal resultado é que eles terão que reduzir seu padrão de vida. Isto é, eles terão que comer porco em vez de filé, e apenas meia libra onde antes havia uma. O nutritivo feijão terá que tomar o lugar da vívida couve-flor e dos aspargos. Cerveja terá que contentar o paladar de quem se deleitava com [vinho de] Sauterne e Borgonha. Cachimbos terão que expulsar os [charutos] Henry Clay. Bibliotecas terão que parar de crescer. Roupas velhas terão que assumir um charme surpreendente. Esposas terão que andar de chita e bebês terão que abjurar dos bordados nos seus *pantalettes*.

E o resultado de reduzir seu padrão de vida será a redução do padrão de vida de outra pessoa. O merceiro ganhará menos dinheiro; o açougueiro verá suas vendas reduzidas; o padeiro e o fabricante de velas verão o mercado arrefecer.

Porque cada redução de salário de alguém significa uma redução do seu poder de consumo. A vantagem que um fabricante ou construtor obtém com o corte de salários ou o aumento das horas significa fechar o mercado para algum outro fabricante, porque os homens não têm os meios para comprar tanto quanto antes. O segundo fabricante terá que reduzir suas despesas para vender seus bens mais barato, terá que cortar os salários do seu trabalhador, que de novo reage; e não tem fim esse processo de redução. Falando como um arquiteto para arquitetos, como um trabalhador para trabalhadores, eu peço consideração dessa proposição em contradição com as proposições da ‘ciência deprimente’ [a economia].

Quanto mais baratos os produtos do trabalho, isto é, quanto mais é produzido pelo trabalho, mais caro o trabalho em si deve ser, isto é, mais altos devem ser os salários.”

John Beverly Robinson

[*The American Architect*, v. XXI, n. 589, 1887, p. 178.]

marceneiro, o comitê encarregado de estudar a questão teria concluído a impossibilidade de recomendar uma redução “em vista da grande concorrência da Inglaterra e da Alemanha, que mostra claramente que a França depende de baixos salários e longas horas, não menos do que das vantagens de um excelente sistema de educação técnica, para o seu sucesso na competição com a Inglaterra e os mercados industriais do mundo”. O autor não parece favorável às longas jornadas, mas não tem o que contrapor à ordem dos “mercados industriais do mundo”. E a nota do marceneiro evidencia a naturalização da categoria de *nação* como pressuposto inquestionável do bem comum, pois a única coisa que justifica “baixos salários e longas horas” de trabalhadores franceses seria o sucesso na competição com outras nações. A internacionalização dos movimentos trabalhistas procurou romper essa lógica. Já o nacionalismo significou o inverso: o fim da mobilização internacional dos trabalhadores pelas próprias causas e sua mobilização pela respectiva nação, com a esperança de que sua riqueza e sua glória beneficiariam a todos os seus cidadãos. Nem é preciso dizer que até hoje essa ideia consegue adesão maciça, inclusive entre trabalhadores pobres.

Nos números de *The American Architect* ao longo da década de 1880, encontrei uma única carta que se opõe frontalmente à arrogante benevolência dos editores em relação aos trabalhadores individuais e à criminalização de suas lideranças e organizações, bem como ao alinhamento automático dos interesses dos arquitetos com os interesses de empreiteiros, fabricantes e investidores. O autor da carta é John Beverly Robinson, arquiteto, anarquista e tradutor de Proudhon. Depois de criticar a falta de discernimento dos editores para analisar as disputas trabalhistas, ele toca a questão central e nunca discutida no âmbito da revista: arquitetos, assim como trabalhadores do canteiro, são remunerados pelo trabalho porque ele acrescenta valor aos produtos. Portanto, ainda que seus hábitos de consumo sejam sofisticados, sua posição econômica corresponde à dos trabalhadores. Por que, pergunta John Beverly Robinson, arquitetos não se dispõem a trabalhar pela menor remuneração possível, já que esperam que outros o façam pelo bem da nação? A resposta dos editores a essa carta se limita a repetir a indignação diante das ações dos líderes sindicais. Dizem não ser contrários aos bons salários e lamentam os sacrifícios dos pobres, mas nem sequer comentam a hipótese de que sua posição poderia ter qualquer semelhança estrutural com a posição desses trabalhadores.

Cidade de Julian West

Bellamy imagina para o ano 2000 uma sociedade sem classes e sem propriedade privada, algo que os editores arquitetos não admitiriam, já que consideram a propriedade essencial ao progresso da civilização e praticam o jogo das distinções sociais com destreza. Ainda assim: os argumentos que Bellamy entremeia à narrativa partem de concepções e receios muito semelhantes. Coisas caras à classe intermediária são caras à sua utopia: disciplina, mérito, subordinação, moderação, educação, caridade. Coisas malditas por essa classe são malditas na utopia: comunismo, anarquia, hedonismo, ócio, desperdício.

O protagonista de *Looking backward* é Julian West, um jovem bem educado que aos trinta anos de idade nunca trabalhou um dia sequer. No início da narrativa, em 1887, ele se aborrece com a pobreza, a violência e as convulsões sociais que estão em toda a parte e cujas causas ignora por completo. Ele está convencido de que qualquer situação que não garanta o poder a uma elite levaria ao caos social. Desigualdade e más condições de vida se devem, em sua opinião, à incompetência dos trabalhadores para subir na vida. O espaço urbano comparece para caracterizar esse lugar social: West mora numa parte da cidade que já foi agradável, mas se transformou num bairro sujo, barulhento e mal frequentado, onde ele se sente vivendo “isolado no meio de uma raça invejosa e estrangeira”.²¹ Como está prestes a se casar e precisa de uma casa nova num local mais adequado a uma família de respeito, West contrata um empreiteiro. A conclusão das obras e o casamento são repetidamente adiados por greves ou, nas suas palavras, “uma recusa combinada de trabalhar por parte de pedreiros, carpinteiros, pintores, bombeiros e outros ofícios da construção de casas”.²² A opinião nas altas rodas é que “as classes trabalhadoras de todo o mundo parecem ter enlouquecido de vez”.²³ Na noite decisiva, West recebe uma carta do seu empreiteiro notificando que mais uma vez os trabalhadores estão parados e que só voltariam ao serviço quando suas reivindicações fossem atendidas — e o pobre West nem sabe que reivindicações são essas. Decepcionado, ele se deita no cômodo blindado que instalou no porão para se proteger do barulho e dos ladrões da vizinhança. Um médico o “mesmeriza”, como

21 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., p. 29; *Looking backward*, 1888, p. 19.

22 *Ibidem*, p. 29; * p. 19.

23 *Ibidem*, p. 32; p. 27.

sempre quando sua insônia se torna insuportável. Mas, em vez de ser despertado da hipnose pelo criado na manhã seguinte, West acorda no ano 2000. Como ficamos sabendo adiante, a casa pegou fogo, o criado morreu, West ficou esquecido, mas o transe reduziu tanto suas funções vitais que ele sobreviveu sem envelhecer um dia sequer.

A encenação não é de todo inverossímil, pois Boston sofrera um grande incêndio em 1872.²⁴ Além disso, a cidade vinha crescendo rápida e desordenadamente. Entre 1870 e 1890, sua população passara de duzentos e cinquenta mil a quase quinhentos mil habitantes.²⁵ As imigrações de irlandeses, alemães, libaneses, sírios, russos, poloneses e italianos criaram enclaves étnicos e religiosos. As queixas de West repetem as convicções eugenistas de que a precariedade urbana corresponderia a uma inferioridade natural das respectivas ‘raças’.

Espaços do ano 2000

Como na clássica utopia, os primeiros dados sobre o ano 2000 que *Looking backward* oferece dizem respeito ao espaço. O anfitrião de West, certo Doutor Leete, o leva ao terraço para contemplar a cidade e extinguir qualquer dúvida sobre a viagem no tempo. West vê ruas largas e arborizadas, praças com esculturas e fontes, casas livremente dispostas entre muitas áreas verdes, “edifícios públicos de um tamanho colossal e de uma grandeza arquitetônica sem paralelo”, e nenhuma chaminé ou fumaça.²⁶ Apenas o rio e a baía o convencem de que está no mesmo lugar. Leete explica que a beleza da paisagem urbana se deve a avanços tecnológicos (deixaram de usar o “velho método de combustão”) e à rejeição do luxo privado: “não existe destinação mais popular para a riqueza excedente do que o adorno da cidade, que todos igualmente desfrutamos”.²⁷ Na

24 Nas cidades adensadas com construções de madeira, os incêndios eram frequentes. O mais traumático ocorreu em Chicago, em 1871, literalmente abrindo terreno para um novo tipo de ocupação e um novo código de obras, que tornaram a cidade precursora entre as metrópoles modernas. Também o incêndio de Boston, no ano seguinte, causou mortes e destruiu centenas de edificações. Um desenho de Charles Richard Parsons, feito nos dias seguintes, mostra a península de Boston com algumas das características de que West se queixa: ruas estreitas, indústrias, armazéns, fumaça, moradias precárias e nenhuma árvore fora do Franklin Park e do cemitério. Mas, em 1872, o adensamento populacional e construtivo da cidade estava apenas começando.

25 Cf. SCHNORE & KNIGHTS, *Residence and social structure: Boston in the antebellum period*, 1969.

26 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., p. 41; *Looking backward*, 1888, p. 52.

27 *Ibidem*, p. 44; p. 58.

manhã seguinte, West faz um passeio por todos os bairros da península e constata que a transformação é ainda mais impressionante quando vista de perto. Exceto por um ou outro monumento, a substituição da urbanização e das construções parece ter sido completa.

Na Boston do ano 2000, não há lojas, nem vitrines, nem qualquer chamariz publicitário. A distribuição de bens de consumo se faz em edifícios públicos que existem em todos os bairros, “de modo que nenhuma residência estava a mais de cinco ou dez minutos de caminhada de algum deles”. São espaços muito amplos, com pés direitos altíssimos, grandes janelas, domos, arquitetura “magnífica”, afrescos nas paredes e nos tetos, fontes e poltronas onde as pessoas relaxam e conversam como numa gigantesca sala de estar. Apenas uma sinalização discreta indica em qual dos balcões se encontram amostras dos artigos desejados. O mostruário abrange tudo o que a nação produz e é o mesmo em qualquer uma dessas lojas públicas. O cliente escolhe, um funcionário envia a ficha da encomenda para uma central de distribuição por um tubo pneumático e, usando a mesma tecnologia, a central envia o artigo até ao endereço indicado.²⁸ O pagamento se faz sem dinheiro, apenas descontando a quantia de um cartão pessoal, que é chamado de “cartão de crédito”.

Outros edifícios públicos que West visita são ainda mais “magníficos” do que essas lojas. Uma espécie de restaurante comunitário o impressiona pelo grupo de esculturas sobre o portal de entrada e pelos grandes espaços de convivência, com bibliotecas e todo tipo de entretenimento. Escadarias de mármore levam a amplos corredores de onde se tem acesso a salas de jantar privativas, que qualquer família pode manter mediante um pequeno desconto anual no dito cartão de crédito. Além disso, informam-no de que associações profissionais dispõem de clubes e casas no campo, nas montanhas e no litoral para o uso de seus membros. E o espaço urbano não fica nada a dever às edificações.

28 As redes de tubos pneumáticos para o transporte de pequenos objetos, sobretudo cartas, foram usadas em muitas cidades europeias, inicialmente para transmitir dados das bolsas de valores para o setor financeiro e para os governos e mais tarde também para uso pelo público mais abastado. A primeira rede foi instalada em Londres; as maiores foram as de Paris e Berlim. Esses dois sistemas continuaram em uso até 1984 e 1976, respectivamente. Houve experimentos para transportar pessoas dessa maneira e, em 1885, planejava-se uma tubulação pneumática entre Paris e Londres, mas a ideia foi abandonada quando se instalou o primeiro cabo telefônico entre as duas cidades, em 1891 (cf. MICHIE, *The London and New York stock exchanges: 1850-1914*, [1987] 2011).



Boston com a região atingida pelo incêndio
(desenho de Charles Parsons, *Harper's Weekly*, 1872).



Boston no ano 2000, segundo *Looking backward*
(desenho de Roberto E. dos Santos, 2015).

As calçadas são largas, confortáveis e providas de coberturas que se abrem automaticamente quando chove. Aliás, Doutor Leete vê nesses guarda-chuvas públicos a expressão mais pura do coletivismo do ano 2000, em contraste com o individualismo de 1887, quando cada um carregava seu guarda-chuva particular.

Quanto às moradias, elas são em sua maioria simples, poupando trabalho doméstico e aborrecimentos. Não existe mais subclasse de serviços para mantê-las, porque ninguém aceita receber serviços que não se disporia a prestar também.²⁹ Mas West nota que, ainda assim, as casas variam em forma, tamanho e estilo. Leete explica isso pelo valor de uso para as diferentes preferências e composições familiares: quanto maiores as famílias e quanto maior o seu apreço pela “elegância” do ambiente doméstico, mais créditos elas investem no aluguel, em detrimento de outros itens de consumo. No entanto as peculiaridades de uma casa nunca servem como símbolos de distinção.

29 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., pp. 85–87; *Looking backward*, 1888, pp. 164–169.

Prolongamentos do real

A maioria dos elementos do espaço do ano 2000 que Bellamy encena são referências diretas, não apenas negativas, ao universo de seus potenciais leitores. Pensei inicialmente que o interior das lojas públicas fosse inspirado num hotel de luxo qualquer ou em lugares que Bellamy visitou numa viagem à Europa que fizera na juventude. Depois notei que iluminação, afrescos, cúpula e dimensões coincidem com o interior da Trinity Church, a principal igreja episcopal de Boston, construída entre 1872 e 1877, logo depois do grande incêndio. Suas paredes e os tetos são cobertos por murais e sua planta em cruz com o transepto encurtado gera um espaço centralizado, como o descrito por Bellamy (ademais, em *Equality*, ele menciona uma igreja que teria sido preservada até o ano 2000³⁰). O já mencionado arquiteto Henry Hobson Richardson se tornou célebre com essa obra, a ponto de dar nome a um novo estilo, o *Richardsonian Romanesque*. Em 1885 houve

30 BELLAMY, *Equality*, 1897, p. 253.

uma votação no *The American Architect* para apontar as dez melhores construções dos Estados Unidos e, depois de meses de coleta de votos, não apenas a Trinity Church saiu vencedora, como a lista incluiu outros três projetos de Richardson.³¹ Apesar do farto repertório decorativo e de uma aparência externa que dificilmente associaríamos a qualquer intenção racionalizadora, está documentado que Richardson usou o método de desenho que aprendeu na École de Beaux-Arts: a concepção geral precede as partes, o sistema geométrico de módulos e traçado regulador disciplina as formas e, principalmente, a definição do desenho antecede a definição de materiais e técnicas construtivas.³² Esse método foi propício ao contexto de acelerada e lucrativa urbanização da segunda metade do século XIX, seja na Europa ou nos Estados Unidos. Ele instituiu uma divisão de trabalho em que a incumbência do arquiteto é, antes de tudo, produzir desenhos — muitos e em pouco tempo. O projeto da Trinity Church, com dezenas de pranchas meticulosamente finalizadas, foi feito em apenas seis semanas, enquanto Richardson e seus três colegas de escritório trabalhavam em outros quatro projetos grandes. Ao mesmo tempo, os desenhos que definem a forma final sem definir técnicas e materiais dão aos construtores a possibilidade de aproveitar vantagens no mercado de materiais e mão de obra em cada momento. Discutirei adiante como essa lógica de projeto se insere na organização dos canteiros — tanto os reais quanto os da utopia de Bellamy — recorrendo ao exemplo da biblioteca de Boston, projetada por um discípulo de Richardson.



Henry Hobson Richardson, Trinity Church, Boston, 1872–77.

31 *The American Architect*, v. XVII, n. 494, 1885, p. 282.

32 ADAMS, *The birth of a style: Henry Hobson Richardson and the competition drawings for Trinity Church*, 1980.

Também a proposição da variedade das casas na utopia de Bellamy, que na verdade contradiz seu espírito coletivista, reflete o senso comum do seu meio social, com aquele darwinismo às avessas que ainda por muito tempo perpassará a discussão arquitetônica sobre a questão da moradia. A ideia central era a de que o ambiente físico determinaria a saúde biológica e, sobretudo, a conduta moral dos indivíduos. É como se Bellamy tivesse lido um artigo de *The American Architect* sobre as vantagens de beleza e variedade para a educação dos trabalhadores: “Entre os métodos pelos quais os hábitos de asseio e decência são inculcados, o mais eficiente talvez se encontre na disposição de bom gosto das ruas e na interessante variedade e no planejamento cuidadoso das casas [...] ruas largas e ensolaradas, ladeadas por árvores e diversificadas com pequenos parques, para os quais se voltam as pequenas e pitorescas casas, provarão ser muito benéficas a pessoas acostumadas apenas a becos limitados por repugnantes barracos”.³³

Há outros aspectos em que Bellamy se embaraça na tentativa de acatar simultaneamente todas as proposições sobre arquitetura e urbanismo que lhe soam razoáveis. Ele supõe uma cidade desadensada, repleta de áreas verdes e sem edifícios altos, mas também diz que Boston teria meio milhão de habitantes em 2000, o que seria uma população superior à de 1887 e incompatível com a premissa do desadensamento. Mais tarde, em *Equality*, ele tenta corrigir a incongruência e reduz a população para “menos de um quarto” da de 1887. A nova Boston teria em torno de cem mil habitantes e uma densidade de mil habitantes por quilômetro quadrado.³⁴ Mas isso seria, por sua vez, incompatível com a infraestrutura descrita. As enormes lojas públicas a cinco minutos de caminhada de cada casa atenderiam a apenas mil pessoas cada uma.

Capitalismo sem capitalistas

São parcas as indicações de *Looking backward* sobre o processo que levou à nova sociedade. Doutor Leete diz que a revolução se tornou inevitável depois de uma monopolização extrema do capital e um aumento igualmente extremo da produtividade. Como restavam poucos capitalistas, foi fácil desapropriá-los, pôr fim a toda a propriedade privada e transferir

33 *The American Architect*, v. XVII, n. 480, 1885, p. 110.

34 BELLAMY, *Equality*, 1897, p. 294.

o controle para uma instância central que zela pelo bem comum. Nós a chamaríamos de Estado, mas Bellamy, aliás, Leete, a chama de *nação*. O que a distingue do Estado que conhecemos é a inexistência de poder legislativo e a quase extinção do poder judiciário, que ficou obsoleto quando deixou de existir propriedade privada a proteger e defender. A nação é uma instância de administração econômica que tem as funções antes exercidas pelos gerentes dos capitais monopolizados. Os protagonistas dessa revolução teriam sido os nacionalistas, ao passo que sindicatos, partidos de esquerda, anarquistas e comunistas apenas a obstruíram. Leete acredita que eles eram agentes dos capitalistas, infiltrados para criar turbulências e assim impedir a (r)evolução natural da sociedade.

O princípio mais importante da nova ordem é a absoluta igualdade econômica de todos os cidadãos. Cada pessoa, homem, mulher ou criança, recebe a mesma quantia anual como crédito no seu cartão pessoal (como vimos, a moeda é apenas contábil, não de circulação). Essa quantia, bastante generosa, não depende de sua contribuição pessoal para a riqueza comum. A pessoa pode dispor do crédito como quiser, adquirindo produtos nas lojas, cultivando um passatempo, apoiando um artista ou assumindo um aluguel mais alto para morar melhor, por exemplo. Mas ela não pode transferir o crédito para outras pessoas nem o guardar para o ano seguinte. O mercado foi extinto e, com ele, qualquer possibilidade de compra, venda, troca ou acumulação privadas. Não há forma de fazê-las e não há motivação para isso, pois riqueza particular acumulada significa a posse de objetos que não poderiam ser vendidos, mas demandariam trabalho de manutenção.

O segredo da abundância com igualdade é um modo de produção industrial muito avançado, racionalizado em grande escala e organizado pela nação. Ela comanda o “exército industrial” a que a maioria dos trabalhadores pertence durante a vida produtiva, e ela planeja a produção de acordo com demandas definidas estatisticamente a cada ano, o que não é difícil, já que todo o consumo também passa por ela. O cidadão solicita tudo de que precisa a essa administração central, dirigindo-se às referidas lojas públicas ou a outros órgãos administrativos. Ademais, contribui muito para a riqueza a eliminação dos intermediários e do trabalho antes despendido na distribuição: não há comércio, nem concorrência, nem transporte inútil de mercadorias, nem anúncios publicitários, modas ou qualquer criação artificial de necessidades. Ninguém adquire coisas além daquelas que realmente consegue utilizar e apreciar.

Trabalho dignificado

O fato de o trabalho não ser remunerado fez com que ele deixasse de figurar social e economicamente como mercadoria de maior ou menor valor. A todas as ocupações, sejam simples ou especializadas, manuais ou intelectuais, conferiu-se “dignidade”.³⁵ Todos os adultos se alistam no exército industrial dos vinte e um aos quarenta e cinco anos de idade, na medida de suas capacidades e nas funções para as quais têm maior aptidão. Antes desse período se dedicam à formação do corpo e da mente; depois dele estão livres para fazer o que quiserem. O estímulo para a diligência e a dedicação ao trabalho é sua concepção como um serviço à coletividade e um exercício de cidadania. “O trabalhador não é um cidadão porque trabalha, mas trabalha porque é um cidadão”.³⁶ A sociedade de Boston do ano 2000 não dispõe de um exército militar, porque o mundo está pacificado, mas a força industrial tem a mesma lógica das forças armadas. À objeção de West de que faltaria motivação para o trabalho ou de que seria injusto dividir as riquezas igualmente sem considerar a produtividade de cada um, Leete responde com essa analogia. “As pessoas já estavam acostumadas com a ideia de que a obrigação de todo cidadão, que não seja incapacitado fisicamente, de contribuir com seu serviço militar para a defesa da nação era igual e absoluta. O dever de cada cidadão de contribuir com sua cota de serviços industriais ou intelectuais para a manutenção da nação era igualmente evidente”.³⁷ Presta-se o serviço produtivo com todo o engajamento, por uma questão de honra, sem visar a recompensas financeiras. Seus heróis são festejados, reconhecidos e condecorados, mas aqueles que, por incapacidade física ou outro motivo qualquer, não podem contribuir não são desprezados por isso nem deixam de ser sustentados. Já desertores e vadios que recusam o trabalho sem motivo justo são severamente punidos. A punição consiste em encarceramento solitário a pão e água até o prisioneiro mudar de ideia (talvez interesse saber que o próprio Bellamy sofria de tuberculose e nunca serviu ao exército).

Respondendo a outro ponto em relação ao qual West se mostra cético, Leete explica como a nação equilibra demanda e oferta de mão de obra sem ferir a liberdade dos trabalhadores na escolha de seus ofícios.

35 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., pp. 107–108; * *Looking backward*, 1888, p. 220.

36 *Ibidem*, p. 94; p. 185.

37 *Ibidem*, p. 54; * p. 86.

Em vez de uma jornada de trabalho igual para todos, como nas utopias de More ou Foigny, a jornada se ajusta às flutuações do voluntariado. Quando faltam pessoas que queiram assumir determinada tarefa, a nação reduz a jornada naquele ramo para torná-lo mais atraente, e vice-versa. Assim, trabalha-se por menos horas diárias quanto mais pesado e menos prazeroso for o serviço. Há ocupações em que as pessoas trabalham por apenas uma hora diária, como a mineração, por exemplo. Além disso, a nação promove o avanço tecnológico para aliviar os trabalhos pesados. Mas se, mesmo com tais avanços e jornadas muito curtas, não houver voluntários para determinado trabalho, um produto ou serviço pode simplesmente deixar de existir. Ou então, em se tratando de coisas imprescindíveis, a tarefa é classificada como “extra-arriscada” e quem a assumir se torna merecedor de gratidão nacional. Isso basta para que muitos voluntários se apresentem prontamente.³⁸

Um aspecto simpático nesse arranjo é a formação dos preços (naquela moeda contábil do cartão-cidadão), seguindo o entendimento popular da teoria do valor-trabalho: “O custo do trabalho de um homem num ofício tão difícil que, para atrair voluntários, as horas tem de ser fixadas em quatro por dia é duas vezes maior do que num ofício em que os homens trabalham oito horas”.³⁹ Assim, coisas cuja produção é mais prazerosa tendem a custar pouco, enquanto coisas que exigem trabalho humano duro custam caro. Outros fatores que afetam os preços são a economia de escala e, inversamente, a raridade. Mas, como a raridade deixou de ser símbolo de distinção, as pessoas só adquirem coisas raras e caras quando têm autêntico apreço pessoal por elas.

Organização da produção

A “indústria produtiva e construtiva” em Boston no ano 2000 é dividida em dez grandes departamentos que recebem incumbências da administração central e as redistribuem aos escritórios de gerenciamento dos ramos que estão sob sua responsabilidade. Esses escritórios então organizam o trabalho internamente, mas seus produtos passam pelo controle das instâncias superiores e dos consumidores. Tudo é tão meticolosamente registrado que se consegue reconstituir o percurso até o trabalhador que fabricou um produto, quando ocorre algum defeito. Os

38 Ibidem, p. 58; p. 94.

39 Ibidem, pp. 121-122; * p. 256.

postos na hierarquia são preenchidos por mérito. Aos vinte e um anos, um trabalhador começa nos serviços mais simples e pesados, como um soldado raso. Depois de três anos, ele pode subir paulatinamente, à medida que se qualificar, se esse for o seu interesse. Os cargos de direção são ocupados por pessoas que já passaram por todos os estágios de um ofício e tenham aptidão para a liderança. Mas não há concorrência interna, porque cada ramo também constitui uma guilda cujos membros estão unidos por laços fraternais. Além disso, os detentores dos cargos superiores não são eleitos por seus futuros subordinados, mas pelos aposentados da guilda, tidos como neutros na avaliação dos candidatos. No topo da guilda, há um chefe que, por sua vez, disputa com os chefes de outras guildas o posto de “tenente-general” do respectivo departamento. Os tenentes-generais também são eleitos pelos aposentados e constituem o segundo nível da hierarquia nacional. Acima deles está o presidente, uma espécie de CEO da nação, empossado e fiscalizado por um congresso que se reúne uma vez a cada cinco anos.

A capacidade de produção do exército industrial ultrapassa muito a demanda de bens de consumo. O trabalho excedente é aplicado na formação de “capital fixo, como o de edifícios, maquinaria, trabalhos de engenharia” e em obras públicas, incluindo pontes, estradas, meios de transporte, hospitais, escolas, universidades, teatros, galerias, museus, salas de concertos e monumentos.⁴⁰ Por isso, as guildas dos construtores, das quais engenheiros e arquitetos fazem parte, são elementos importantes do exército industrial.

Algumas ocupações se organizam fora desse exército, não estando subordinadas ao comando central. É o caso dos professores, porque a educação de que todo o jovem desfruta até os vinte e um anos não é um treinamento para o trabalho, mas uma formação ampla para a satisfação pessoal e para o bom convívio em sociedade. Os médicos também formam uma guilda à parte, na qual ninguém pode ingressar tardiamente, ao contrário das outras ocupações, todas abertas a trabalhadores que queiram mudar de ofício e passar por um novo treinamento. As regras da guilda dos médicos ditam, por exemplo, o acompanhamento personalizado das famílias, em vez da usual designação ad hoc de prestadores de serviço. Finalmente, há profissionais independentes, como os jornalistas, pastores, escritores, artistas plásticos, inventores e compositores. Essas ocupações funcionam como num

40 Ibidem, pp. 120, 153; pp. 253, 340-341.

livre mercado. Se alguém quiser publicar um livro, financia a publicação com a própria bolsa-cidadão, fazendo algum sacrifício durante aquele ano. O livro é posto à venda pela nação, sem qualquer censura, e os royalties fixados pelo autor lhe são creditados. Se o valor cobrir a sua bolsa, o autor é dispensado do serviço no exército industrial; caso contrário, volta a esse serviço e passa a se ocupar da literatura apenas nas horas vagas ou depois de aposentado. Outra possibilidade é trabalhar apenas metade do período obrigatório (até os trinta e três anos, portanto) e aposentar-se com metade da bolsa. Um arranjo semelhante vale para a publicação de jornais, financiada pelos assinantes, para as artes plásticas, financiadas mediante a venda de reproduções de pinturas e esculturas, e até para a criação de igrejas, financiadas pelos fiéis. (Mencionei acima que Bellamy era filho de um pastor batista; há autores que veem nessas igrejas autogeridas a explicação de toda a estrutura da sua utopia.⁴¹) Doutor Leete garante a West que esse novo sistema fez a produção artística, literária e científica florescer como nunca, porque criar e publicar deixaram de ser privilégios.⁴² E os gênios ou aspirantes a gênios, quando reconhecidos, não apenas podem se dedicar exclusivamente à sua genialidade, como são condecorados e se tornam membros de prestigiadas instituições de artes e ciências.

Artes e artistas

Mesmo assim a situação das artes na utopia de Bellamy é difícil. Os compositores são ditos autônomos, mas centenas ou talvez milhares de cantores e instrumentistas devem trabalhar no “serviço musical” ao vivo, que a qualquer hora o cidadão pode ouvir pelo telefone, com canais para todos os gostos.⁴³ Há uma aparente autonomia na produção, um público culto e um arranjo que se assemelha ao mercado de artes burguês, mas a aquisição de obras por cidadãos particulares tende a ser inviável (um quadro em que o pintor trabalhou por um ano custaria a um cidadão o valor integral de sua bolsa anual). O artista é figura

41 Cf. SCHIFFMAN, Edward Bellamy's religious thought, 1953.

42 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., p. 109; *Looking backward*, 1888, pp. 222–223.

43 *Ibidem*, pp. 80 et seq; pp. 152 et seq. A patente do telefone de Alexander Graham Bell data de 1876. Em 1887 havia telefones em funcionamento, mas suas operações eram muito restritas. Na mesma época, Heinrich Hertz estava realizando os experimentos com a transmissão de ondas eletromagnéticas que seriam o fundamento para a invenção do rádio. A patente do fonógrafo de Thomas Edison é de 1878; a do gramofone de Emil Berliner, de 1887.

de exceção no mundo do trabalho industrial, com o privilégio de viver de produtos feitos com as próprias ideias e mãos, e ainda ser reconhecido por isso, mas na prática ele precisa se sustentar com reproduções (gravuras, livros, esculturas moldadas em concreto) ou encomendas do Estado. E, se o artista não tiver encomendas nem conquistar um amplo fã-clubes no primeiro ano de atividade, terá que voltar para o exército industrial e fazer arte nas horas vagas. A única alternativa é a clandestinidade, com o risco de ser punido como desertor. Ora, o mercado de arte na modalidade burguesa — do qual Bellamy parece querer preservar os elementos que considera positivos — se formou em função do que Marx chama de custos de representação do capital, possibilitados pela acumulação privada de valor e requeridos para a preservação simbólica das posições sociais de acesso a oportunidades de acumulação.⁴⁴ Numa sociedade igualitária como a imaginada por Bellamy, isso não faz nenhum sentido. Por outro lado, essa sociedade também não admite que as artes sejam parte da produção cotidiana e aberta a todos. A prática das artes é reservada a especialistas, enquanto os cidadãos comuns apenas fruem dos seus produtos. Eles raramente tocam instrumentos porque veem a música na lógica da produção industrial — “poupar trabalho pela cooperação”. Uma música caseira é considerada ruim em comparação com o desempenho dos profissionais do serviço musical, sempre à disposição.⁴⁵ Bellamy não o diz, mas é provável que as pessoas do ano 2000 também não costurem, desenhem ou escrevam com frequência, assim como não cozinham. Nos restaurantes públicos “naturalmente tudo é muitíssimo mais barato e melhor do que se fosse preparado em casa”.⁴⁶ O público é tão culto que não admite mediocridades e se abstém de cometê-las. Não ocorre a Bellamy que as artes possam ter alguma relação com os sujeitos da produção material, sejam chamados de artistas ou não. A separação entre arte popular, indústria cultural e arte erudita deixou de existir porque há apenas arte erudita reproduzida tecnicamente. Ora, Fourier também imaginou prêmios e reconhecimento pelas obras artísticas na *Harmonia Ascendente*, mas ele pelo menos assume a desigualdade entre os cidadãos e inclui as artes nas práticas cotidianas de acesso irrestrito.

44 MARX, *O capital*, [1867] 2017, p. 669.

45 BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., pp. 82, 81; *Looking backward*, 1888, pp. 156, 153.

46 *Ibidem*, p. 105; * p. 213.

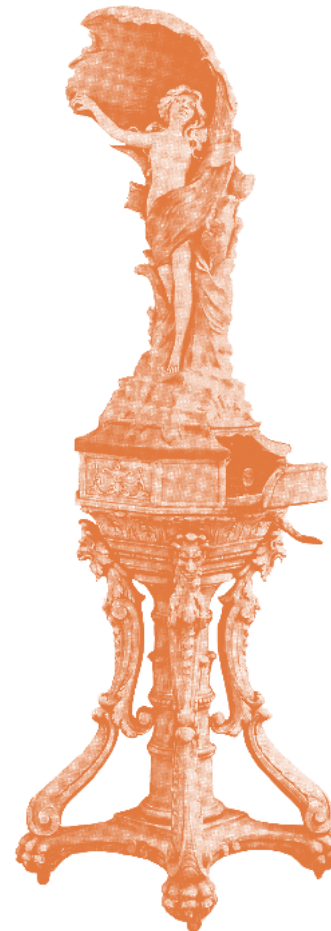
Não surpreende que, na utopia de Bellamy, nenhum experimento com a tinta, a pedra, o som ou as palavras tenha levado os artistas a rumos inesperados. Todas as obras que West chega a conhecer são “magníficas”, sem ultrapassar o universo daquilo que lhe é familiar. As artes “floresceram”, sem sair do lugar. Também não surpreende que as artes aplicadas, mesmo na modalidade do design industrial, tenham desaparecido. Assim como pessoas comuns não produzem objetos considerados artísticos, artistas profissionais não se ocupam do desenho de objetos para o uso cotidiano. West diz que “a diferença entre os estilos de mobiliário e de roupas das duas épocas [1887 e 2000] não é mais marcante do que a diferença de modas que vi no tempo de uma geração”.⁴⁷ A nova sociedade extinguiu a moda e a obsolescência simbólica — que, aliás, sempre tiveram certo inconveniente para a pequena burguesia — e o gosto deixou de ser uma categoria social para se tornar absoluto. Ouro e prata, por exemplo, “são sempre belos quando estão nos lugares adequados, e são tão usados para propósitos decorativos como sempre foram, mas esses propósitos são arquitetônicos, não pessoais como antes”.⁴⁸

Tecnologia da Disneylândia

O avanço tecnológico é um pressuposto da utopia de Bellamy. A formação social que ele imagina para 2000 seria impossível sem a alta produtividade da indústria, a modernização da comunicação e dos transportes, a energia limpa, os dispositivos para o conforto cotidiano. As informações sobre tudo isso, no entanto, são raras. Julian West restringe suas andanças a espaços domésticos e espaços de cultura e lazer. Ele não visita os lugares da produção, não vai a fábricas, plantações, ateliês ou canteiros de obras, mas se contenta com explicações abstratas sobre os processos produtivos e administrativos. Talvez a omissão se deva à pouca familiaridade de Bellamy com tais lugares: ele

47 Essa constatação de permanência no estilo das roupas (BELLAMY, *Daqui a cem anos*, [1888] s.d., p. 45;* *Looking backward*, 1888, p. 61) é contraditória, porque o uso do vestuário feminino de 1887 seria incompatível com a emancipação das mulheres que Bellamy diz ser fundamental na sociedade igualitária. Aparentemente, alguém o alertou sobre o lapso. Em *Equality* (1897, ch. 6), ele inventa uma explicação que não deixa de ser engraçada: a mulher e a filha do Doutor Leete teriam se fantasiado como mulheres do século XIX apenas para não assustar West nos seus primeiros momentos no ano 2000.

48 BELLAMY, *Equality*, 1897, pp. 126–127.



Thomas Edison, Fonógrafo de cimento, 1912.

não poderia ter inventado soluções ou novidades num campo que ignora. Mas a omissão também reflete uma percepção comum entre os contemporâneos de Bellamy, sobretudo aqueles em posições sociais semelhantes à sua. As inovações técnicas da segunda revolução industrial (turbina a vapor, gerador elétrico, telefone, correio pneumático, fonógrafo etc.) não são compreensíveis ‘a olho nu’, como as da primeira (motor a vapor, máquina de fiar hidráulica, tear mecânico etc.). Elas são caixas pretas que não mostram o que fazem nem como o fazem.⁴⁹ Para vender dispositivos cujo funcionamento carece de apelo visual, até fabricantes e inventores passaram a enfatizar, em anúncios e exposições, os efeitos espetaculares e não esse funcionamento. E, para tornar as novas máquinas atraentes, estetizaram os invólucros. Um dos exemplos mais curiosos dessa estratégia é um pouco posterior a Bellamy, mas poderia pertencer à sua utopia: Thomas Edison, unindo sua invenção do fonógrafo e suas pesquisas sobre cimento, criou um gabinete-escultura, moldado em argamassa, que esconde o mecanismo do fonógrafo na base e dá forma de concha ao alto-faltante. Ora, West e o próprio Bellamy representam

o público para o qual tal objeto foi feito, não os inventores que o fizeram. Como um turista na Disneylândia, West se encanta com as surpresas e amenidades do novo mundo, mas não está interessado nas suas entranhas. Em *Equality*, publicado em 1897, Bellamy até procura preencher essa lacuna, encenando a visita de West a uma fábrica (por sinal muito limpa, arejada e agradável), mas não há uma mudança substancial de perspectiva.

49 Cf. DECKER, *Das Ende der republikanischen Maschine: Technik und Fortschritt in Edward Bellamys Looking backward (1888) und Equality (1897)*, 2004.

Agenda de reformas

Apesar de tudo depender da produtividade (à diferença das utopias de More, Foigny e Bacon) e apesar de a produtividade ser fruto da tecnologia e não da industriabilidade desenfreada pelo prazer (à diferença da utopia de Fourier), Bellamy não nos diz o que acontece nas fábricas e nos canteiros da Boston do ano 2000. Será preciso imaginar esses canteiros combinando a configuração espacial e a organização da produção de 2000 com elementos dos canteiros da Boston de 1887. Antes de examiná-los, alguns dados de *Equality* sobre o processo de reforma urbana ajudarão a estruturar esse quadro cronologicamente.⁵⁰

Na voz do Doutor Leete, Bellamy explica que não houve grandes obras logo depois da revolução. Não se queria pôr em risco a estabilidade da nova ordem. Como muita gente morava em péssimas condições, a primeira providência foi um levantamento de todas as moradias e um tabelamento de aluguéis “de acordo com o tamanho e a atratividade [*desirability*]” dos imóveis. As piores moradias foram demolidas e as famílias, realocadas. Quem morava numa casa mediana pôde arcar com o novo aluguel sem dificuldade. Já os palacetes se tornaram inviáveis para o uso unifamiliar e foram divididos em apartamentos ou disponibilizados para outros fins. Em suma, apenas os muito ricos e os muito pobres foram obrigados a se mudar. Favoreceu o processo o êxodo urbano espontâneo, que teve início quando as desvantagens da vida rural deixaram de existir e o “charme natural” do campo voltou a ser relevante.⁵¹ Devem ter sobrado moradias nas cidades.

A utopia de Bellamy não explicita isso, mas pode-se presumir que as primeiras obras depois da revolução tenham sido as casas no campo. Também é plausível que esses muitos pequenos canteiros tenham feito uso da técnica do *balloon frame*, que de fato se difundiu nos Estados Unidos na mesma época. Ela nada mais é do que uma estrutura de madeira de uniões pregadas, sem ensambladuras e sem carpinteiros profissionais. Surgiu em consequência da fabricação industrial de pregos e da padronização de pontalotes, pranchas, tábuas, sarrafos, cortados em grande quantidade nas serrarias mecanizadas. As casas

50 BELLAMY, *Equality*, 1897, pp. 290–295.

51 Bellamy descreve esse processo depois de ler a resenha de William Morris (1889) e, sobretudo, a sua utopia (*News from Nowhere*, 1890), em que o processo de transformação do espaço é um protagonista na gênese da nova sociedade, como mostrei no capítulo seguinte.

construídas com esses componentes não eram de todo desprovidas de elementos decorativos (*stick style*), mas de modo geral eram muito simples, implicando trabalho relativamente rápido, leve e pouco qualificado. Podiam ser feitas pelos próprios moradores apenas com a ajuda pontual de profissionais.

Mas os canteiros mais característicos da utopia de Bellamy são sem dúvida os das obras públicas urbanas, embora não constituam uma fundação simbólica da nova ordem, já que teriam sido feitas quando a boa vida já estava sedimentada. Leete resume assim a requalificação do espaço urbano: “Grande parte dos edifícios antigos e todos os edifícios desagradáveis, altos e sem arte foram removidos e substituídos por estruturas de estilo baixo, amplo, espaçoso, adaptado aos novos modos de vida. Parques, jardins e espaços generosos se multiplicaram por todos os lados e o sistema de trânsito foi modificado de modo a eliminar o barulho e a poeira”. As decisões sobre essas obras parecem ter sido democráticas, pois Leete menciona que “o plano a ser selecionado para um edifício público” está entre as questões que costumam ser submetidas a plebiscito.⁵² A indicação sugere concursos de arquitetura. Eles se afinariam com a meritocracia da sociedade de Boston de 2000 e, de resto, eram comuns já no século XIX (tão comuns que estruturavam o ensino de projeto da *École des Beaux-Arts*, com sua ênfase na concepção geral e na execução rápida de desenhos vistosos).

Racionalização no canteiro

Quanto aos canteiros de Boston por volta de 1887, é preciso considerar que constituíam um ramo essencial à economia do capital, não apenas por proverem condições de produção para outros ramos em expansão (com galpões, vias, portos, lojas etc.) nem apenas por incorporarem operações especulativas, mas pelo valor acumulado na produção da mercadoria-edifício (ou praça, avenida...) propriamente dita. A divisa dessas construções é a racionalização, porém não por formas limpas ou volumes puros. Sua lógica se assemelha mais à daquelas máquinas que por dentro contêm processos inovadores, enquanto por fora parece que nada mudou. O repertório formal é mais ou menos o mesmo, encobrindo experimentações e, eventualmente, também falhas.⁵³ Mas

52 BELLAMY, *Equality*, 1897, pp. 294–295, 275.

53 Entre os muitos arquitetos que discutiram essa prática nas décadas seguintes,

por dentro houve questões que mobilizaram engenheiros de vários países por anos a fio, como a pesquisa de uma argamassa de assentamento que permitisse dar continuidade ao trabalho no inverno (o congelamento da água na argamassa comum impede sua adesão).⁵⁴ Particularmente o volume de trabalho mecânico por homem-dia em cada tipo de serviço foi tema de estudos tão meticolosos que fazem os orçamentos de Filarete parecerem brincadeira de criança.

O engenheiro Fairly Bruce apresentou à Sociedade de Engenheiros Civis e Mecânicos em 1889 os resultados de doze anos de registros da produtividade das principais etapas de obra bruta (escavação, movimento de terra, concretagem e alvenaria).⁵⁵ Sua conclusão — e recomendação — mais veemente é que se organize o canteiro como uma “planta” industrial, usando guias e máquinas a vapor sempre que possível. Segundo Bruce, a economia inicial propiciada pelo uso de “força humana ou animal” nessas operações se mostra ilusória no final. Uma contenção, por exemplo, pode ser feita com blocos de pedra muito maiores quando são movidos por guias mecânicas, chegando a dobrar o rendimento em comparação com o processo convencional. Bruce estende essa otimização do trabalho mecânico às operações mais miúdas, comentando o posicionamento de rampas, passarelas, andaimes e plataformas de preparo de argamassa e concreto. Outras medidas de economia são o uso de entulho como agregado, para poupar a operação de quebrar a brita, e o uso de alvenaria de pedras aparelhadas (*coursed rubble work*) em vez de cantaria (*ashlar*) — tudo isso se “os requerimentos específicos da obra projetada admitirem tal escolha”. Administradores da construção como Bruce poucas vezes se intrometem nesses “requerimentos da obra projetada” (a indicação de que se evitem curvas de raio muito pequeno para não perder tempo na carpintaria das fôrmas foi a única que encontrei nesse sentido), ao mesmo tempo que os projetos arquitetônicos são suficientemente abertos para deixar margens de manobra aos construtores. Às vezes isso levou a colaborações bastante frutíferas. Mas, mesmo nos outros casos, é preciso considerar que o aspecto decisivo para um capital de construção não é o preço final da edificação, mas o lucro

Corbusier parece ter entendido melhor a função prática da ornamentação para a produção material, constatando que é muito mais difícil produzir objetos lisos, sem recursos para disfarçar defeitos (LE CORBUSIER, *A arte decorativa*, [1925] 1996).

54 *The American Architect*, v. XXV, n. 680, 1889, p. 1.

55 *The American Architect*, v. XXV, n. 685, 1889, pp. 69–70.

que o processo pode gerar. Mais do que os edifícios espartanos, são os sofisticados que oferecem boas oportunidades de sobrelucro (lucro além da taxa média, no caso, por incrementos organizacionais). Não estava em pauta entre os construtores a ideia de que novos processos de produção devessem mudar a aparência das edificações ou demonstrar sua ‘verdade’ estrutural. Edifícios de esqueletos metálicos, por exemplo, representaram uma verdadeira revolução nos canteiros que se desenrolou sob fachadas perfeitamente inocentes. (Aliás, parece que um novo estilo arquitetônico, nesse momento, não interessava nem mesmo aos arquitetos, mas foi uma causa de críticos e teóricos da arquitetura.⁵⁶)

Em meados da década de 1890, o pedreiro Frank Gilbreth criou em Boston a própria empresa de construção civil, implementando racionalizações ainda mais significativas do que as de Bruce: concretagem rápida de fundações, medição e contabilidade padronizadas, competição entre equipes de pedreiros (geralmente divididos por etnia), prêmios individuais e, sobretudo, um novo método de assentamento de alvenarias. Esse método incluía andaimes e suportes ajustáveis para manter o pedreiro sempre na altura ideal e com o estoque de tijolos e argamassa ao alcance da mão, eliminando os agachamentos. Gilbreth definiu também a maneira mais eficaz de segurar o tijolo e posicioná-lo num único gesto firme e determinado, sem o revirar e sem as tradicionais batidinhas com a colher. Os testes resultaram num rendimento de trezentos e cinquenta tijolos por hora. A título de comparação: em 1902 o limite reconhecido pelo sindicato na Inglaterra era de quatrocentos tijolos por dia;⁵⁷ Filarete calculou que na muralha de Sforzinda cada mestre assentaria mil e novecentos tijolos por dia, mas achou mais prudente pagá-los por serviço do que por tempo.⁵⁸

Gilbreth depois aprofundou os experimentos do método de assentamento nos chamados *motion studies*, em parceria com a psicóloga e engenheira industrial Lillian Moller, que logo se tornou Lillian Gilbreth. O casal cooperou com Fredrick Winslow Taylor a partir de 1907, embora discordassem quanto à prioridade do cronômetro ou do aperfeiçoamento dos gestos para reduzir a fadiga e beneficiar os

56 Cf. COLLINS, *Changing ideals in modern architecture*, 1965.

57 GRIMM, *Mason productivity*, 1975, p. 135.

58 FILARETE, *Filarete's treatise on architecture*, [ca. 1460] 1965, pp. 112–119.

“O trabalho do pedreiro é um dos mais antigos ofícios. Durante centenas de anos, houve muito pouco ou nenhum progresso nas ferramentas e materiais usados, assim como no processo de assentar tijolos. Apesar de milhões de homens terem exercido esse ofício, não se revelou aperfeiçoamento no curso de muitas gerações. Parecia que, nesse trabalho, pouco resultado se podia esperar da análise e de estudos científicos. Frank B. Gilbreth, membro de nossa Society [American Society of Mechanical Engineers], que havia estudado, em sua juventude, a alvenaria, interessou-se pelos princípios da administração científica aplicados a este setor. Fez uma análise extremamente interessante, estudou cada fase do trabalho do pedreiro, eliminou um, depois outros, sucessivamente, todos os movimentos inúteis e substituiu os movimentos lentos por outros rápidos. Realizou experiências com cada fator que, de algum modo, afeta a rapidez e fadiga do pedreiro. Fixou a posição exata que deve ocupar cada pé do pedreiro, em relação à parede, ao balde de argamassa, à pilha de tijolos, para evitar um passo ou dois desnecessários de ida até à pilha e os correspondentes de volta, todas as vezes que assenta um tijolo.

Estudou a altura melhor para o balde de argamassa e para a pilha de tijolos; por fim, planejou um andaime, sobre o qual devia ser posto o material todo, de modo que os tijolos, o balde, o operário e a parede conservassem posições relativamente cômodas. Os andaimes eram ajustados para todos os operários por um trabalhador especialmente adestrado, conforme a parede ia elevando-se; assim, o pedreiro economizava o esforço de agachar-se muito para apanhar os tijolos, a argamassa e se levantar em seguida. Notem-se os esforços desperdiçados durante esses anos pelos pedreiros, abaixando 60cm seu corpo, cujo peso, digamos, é de 75kg, e levantando-se todas as vezes que assentam um tijolo, de cerca de 2,5kg. E esse movimento era feito mais ou menos mil vezes por dia.

Como resultado de estudos complementares, todos os tijolos descarregados dos vagões, antes de serem entregues aos operários, eram cuidadosamente escolhidos por um trabalhador e colocados com sua melhor face para cima, numa armação simples de madeira, construída de tal modo que tornava mais fácil, para o pedreiro, pegar os tijolos mais rapidamente e em posição mais vantajosa. Desse modo, dispensava-se o exame do tijolo por todos os seus lados, antes de ser assentado, poupando também o tempo gasto em decidir qual parte que devia ficar para o lado externo da parede. Na maioria dos casos, economizava-se também tempo despendido em desembaraçar os tijolos empilhados em desordem sobre o andaime.

Esse pacote de tijolos (como chama Gilbreth a esse estrado de madeira carregado) era posto, pelos auxiliares, na posição mais adequada, em andaime adaptado e junto à caixa de argamassa.

Acostumamo-nos a ver os pedreiros baterem levemente, e por várias vezes, com a extremidade do cabo da trolha no tijolo para, depois de assentado no leito de argamassa, lhe regularem a justaposição. Gilbreth verificou que, combinando convenientemente os diversos componentes da argamassa, os tijolos podem ser facilmente colocados na posição exata somente com o peso da mão de quem os assenta. Ele insistiu em que especial cuidado deve ser observado na preparação da argamassa, o que abrevia o tempo para ajeitar o tijolo.

Com estudos minuciosos dos movimentos dessa operação, em condições padronizadas, Gilbreth reduziu os movimentos para colocação de cada tijolo, de 18 a 5 e, em um caso, apenas a dois movimentos. [...]

A maioria dos homens práticos poderá mostrar-se céptica (conhecendo a oposição de quase todos os artífices em mudar seus hábitos e métodos) quanto à possibilidade de se obterem realmente resultados com estudos dessa espécie. [...]

Somente comparando esses resultados com as condições impostas pela tirania de alguns de nossos sindicatos de construção mal orientados é que se pode ter uma ideia de como ocorre grande desperdício de esforço humano. [...]

Esta atribuição de impor padrões e forçar a cooperação compete exclusivamente à gerência. A direção deve fornecer professores para instruírem o novo trabalhador nos melhores e mais simples movimentos, e os operários lentos devem ser constantemente cronometrados e auxiliados, até atingirem a velocidade conveniente. Todos aqueles que, depois do ensino devido, não quiserem ou não puderem trabalhar de acordo com os novos métodos e no ritmo requerido, serão dispensados.”

Frederick Winslow Taylor

[*Princípios de administração científica*, [1911] 1990, pp. 63–66.]

próprios trabalhadores.⁵⁹ A diferença depois levou a uma cisão, mas no primeiro momento Taylor incorporou o método de Gilbreth em *The principles of scientific management*, porque viu nele o combate eficaz àquela ‘enrolação’ dita típica dos trabalhadores “principalmente nas empresas de construção”.⁶⁰ O *Harper’s Magazine* apresentou a abordagem de Taylor e Gilbreth para o público leigo da época como demonstração de que “capital e trabalho podem viver juntos em harmonia em vez de discórdia”, sempre com o pressuposto de que os dois lados seriam beneficiados pelo aumento de produtividade e evitando cuidadosamente qualquer referência aos trabalhadores como classe.⁶¹

A essência da administração científica [...] é assistir o trabalhador, mostrando-lhe como eliminar movimentos desnecessários, mediante uma estreita cooperação por parte da administração em definir [*laying out*] o trabalho para ele antecipadamente; mostrando-lhe como fazer de cada porção de seu trabalho, por mais simples que seja, uma performance científica; estudando a sua individualidade com o propósito de ajudá-lo a corrigir métodos que tolhem tanto a sua própria eficiência máxima, quanto a eficiência máxima da máquina que ele opera; fazendo-o perceber que o conhecimento tradicional de sua especialidade está num grau inferior de destreza [*skill*] do que o conhecimento adquirido por modernos estudos científicos.⁶²

Note-se que o trabalhador — sempre no singular — é representado como um ignorante de boa índole. Ele dispõe apenas de conhecimento tradicional inferior, mas, assim que a benevolente administração lhe prescreve como aproveitar melhor suas energias, ele ficará satisfeito em fazer de cada tarefa uma “performance científica”, embora continue ignorante quanto ao conhecimento por trás dessa performance. Entre os pedreiros o método não foi tão bem recebido. Gilbreth enfrentou uma greve simultânea nos dois canteiros que dirigia em 1911, porque os artífices se “recusavam a assentar tijolos por regras”, isto é, a submeter até o menor de seus gestos ao comando da gerência.⁶³

59 PRICE, Frank and Lillian Gilbreth and the motion study controversy, 1992.

60 TAYLOR, *Princípios de administração científica*, [1911] 1990, p. 23.

61 ORCUTT, The conservation of human effort through modern scientific management, 1911, p. 433.

62 Ibidem, p. 435.

63 *The New York Times*, 29/03/1911, apud PRICE, The conservation of human effort

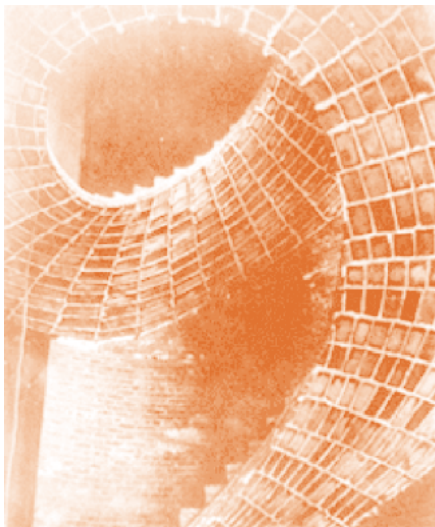
Guastavino e a biblioteca

O canteiro da biblioteca de Boston, cujos trabalhos se iniciaram em 1888, oferece outras pistas sobre a racionalização em curso, e não apenas no sentido perseguido por Gilbreth e Taylor. Bibliotecas públicas desse porte eram em si uma novidade nos Estados Unidos, sem um tipo arquitetônico consolidado. O comitê encarregado do assunto realizou um concurso em 1885, mas não se convenceu de nenhum dos projetos submetidos e, por fim, contratou a empresa de arquitetura McKim, Mead & White, já então com certa fama em Nova York. Charles Follen McKim, autor do projeto, se formara na Universidade de Harvard e na École des Beaux-Arts de Paris e, como mencionei, trabalhara com Richardson. O desenho que desenvolveu lembra a biblioteca de Sainte-Geneviève de Henri Labrouste, com algo de *palazzo* renascentista. McKim seguiu o procedimento usual de um desenho em que as partes são disciplinadas pela composição do todo, numa modulação geométrica, mas técnicas e materiais são relativamente abertos a decisões no canteiro. Planejava-se usar vigas de ferro e lajes com abóbadas falsas de argamassa como forro. Durante a obra, Rafael Guastavino (1842–1908), um mestre imigrado de Barcelona em 1881, ofereceu um sistema de abóbadas estruturais por um custo muito menor.⁶⁴

Rafael Guastavino havia estudado entre 1861 e 1862 na Escola Especial de Mestres d’Obres de Barcelona, onde também Antoni Gaudí se formou em 1878. O currículo incluía mecânica, geometria descritiva e construção, mas não as disciplinas teóricas requeridas para o título de arquiteto, que nessa época eram oferecidas somente em Madrid. Na década de 1870, Guastavino se tornou conhecido pela construção da fábrica de tecidos Batlló no novo distrito industrial do Ensanche. Além do exímio trabalho de alvenaria aparente em todas as edificações, a fábrica inclui um galpão subterrâneo de oitenta por cem metros, generosamente iluminado e ventilado por aberturas zenitais. Nesse galpão Guastavino combinou pilares metálicos delgados com uma cobertura de abóbadas de ladrilho cerâmico, conforme a técnica catalã tradicional, mas com argamassa de cimento Portland

through modern scientific management, 1992, p. 72.

64 MROSZCZYK, *Rafael Guastavino and the Boston Public Library*, 2004; OCHSENDORF, *Guastavino vaulting*, 2010.



Escadaria construída pela empresa de Guastavino em Nova York, 1901.

(o pressuposto era aumentar a resistência e reduzir o tempo de cura). Seguiram-se outros projetos de porte, até Guastavino deixar a Espanha, por questões familiares e pela perspectiva no mercado norte-americano. Ele tentou se estabelecer como arquiteto (já mencionei que a profissão não estava regulamentada nos EUA), mas, apesar de algumas obras menores e de anúncios publicitários, teve dificuldade. Havia mais interesse nas suas abóbadas como solu-

ção estrutural à prova de fogo. A inserção desse sistema na biblioteca de Boston representou para Guastavino uma oportunidade de conquistar a confiança de arquitetos e clientes norte-americanos, o que o levou a transformar o edifício numa espécie de *showroom*, com sete tipos diferentes de abóbadas. A estratégia foi tão bem-sucedida que a Guastavino Fireproof Construction Company, depois assumida pelo filho, fez mais de mil obras nos Estados Unidos até 1962. Muitos arquitetos passaram a deixar espaços em branco nos projetos para Guastavino resolver e executar.⁶⁵

As abóbadas de Guastavino não exigem cimbramento, apenas algumas guias geométricas ou, se forem abóbadas simples, de vão pequeno e feitas por pedreiros experientes, nem isso. Parte do segredo está na disposição em camadas: a primeira camada de ladrilhos é assentada com argamassa fraca de gesso, de adesão quase instantânea e depois recoberta com uma argamassa mais forte, criando a base para o assentamento de outras camadas alternadas de ladrilho e argamassa. O número final de camadas varia de três a cinco, dependendo do vão, da

65 *The American Architect* publicou várias matérias a respeito, sendo parte delas palestras do próprio Guastavino: "Spanish tile vault for the Boston Public Library floors" (v. XXV, n. 698, 1889), "The theory and history of cohesive construction" (v. XXVI, n. 724, 1889), "Cohesive construction. Applications, industrial sections" (v. XXVII, n. 739, 1890).

sobrecarga e do material da argamassa, mas a proporção de espessura e extensão das abóbadas equivale à de uma casca de ovo. A resistência é suficiente, por exemplo, para suportar estantes de livros em qualquer ponto. Guastavino acrescentou (e patenteou) detalhes ao longo do tempo, para aumentar seu desempenho, como o já citado uso de cimento nas argamassas intermediárias, reforços metálicos entre as camadas, a padronização do ladrilho e a esmaltagem numa das faces. A ideia de deixar a alvenaria das abóbadas aparente — coisa que não era usual nem na Espanha — parece ter sido do arquiteto McKim, logo depois que ele teve as primeiras amostras do trabalho. Isso apenas reforça o que o processo em si já deixa evidente: o elemento crucial são os pedreiros e sua habilidade, da qual depende a frequência das guias e a regularidade do padrão final.⁶⁶ O assentamento dos ladrilhos, especialmente na primeira camada, é daquele tipo de trabalho em que a experiência torna o gesto cada vez mais preciso e, paradoxalmente, cada vez mais livre, como se mãos, olhos e imaginação aprendessem juntos. Um pedreiro hábil consegue antecipar no espaço a forma complexa — uma superfície de dupla curvatura, por exemplo — e sabe onde colocar o próximo ladrilho, enquanto ao observador externo aquilo parece mágica. Podem-se fazer desenhos e guias para definir arcos de arranque, alturas ou padrão decorativo, mas o que dita o lugar de cada ladrilho individual é o molde imaginário na cabeça de quem executa a abóbada. O arquiteto Bertram Goodhue, que trabalhou com o filho de Guastavino em diversas obras, dizia sonhar com um canteiro onde ele próprio fosse apenas o "humilde coordenador" de alguns poucos artífices excelentes, aos quais não ousaria dar mais do que sugestões, sabendo que "farão a coisa certa da sua própria cabeça e sem nenhum [desenho de] detalhe".⁶⁷ As estruturas que a empresa fazia não tinham cálculo estrutural, apenas testes empíricos de resistência. Nenhuma delas apresentou problemas, mas várias foram destruídas mais tarde por iniciativa de engenheiros não dispostos a assumir a responsabilidade técnica por construções que não saberiam calcular.

Não que a empresa de Guastavino fosse uma ilha de trabalho livre. Seu negócio floresceu porque a técnica construtiva da qual detinha as patentes e a experiência era mais racional do que construir vigas metálicas com lajes escondidas por abóbadas falsas: menos meios de

66 RAMAGE, Guastavino's vault construction revisited, 2007.

67 Apud OECHSENDORF, *Guastavino vaulting*, 2010, p. 172.

produção, menos operações assessorias, menos massa para a mesma resistência da estrutura e, conseqüentemente, menos trabalho mecânico. Como tudo nesse processo depende do pensamento e da ação dos trabalhadores, seria contraditório tentar implantar ali uma economia de gestos. Já a racionalização na linha de Gilbreth está na relação entre o trabalho mecânico que flui para o produto final e o trabalho mecânico ‘desperdiçado’ em cada gesto. Sem mudar o produto, Gilbreth tenta vedar o processo de produção contra vazamentos de mais-valor. A decadência das abóbadas de Guastavino na década de 1930 até o fechamento da empresa em 1962 está diretamente ligada ao protagonismo dos artífices, que torna inútil esse tipo de expediente. Primeiro as abóbadas de ladrilho foram substituídas por cascas de concreto e depois por lajes planas, mais fáceis de calcular e executadas por trabalhadores muito menos qualificados. (Há quem diga que tudo foi uma questão de preferência por formas limpas e rejeição da arquitetura Beaux-Arts, mas considero mais provável que o gosto arquitetônico tenha se adaptado à viabilidade da produção e não o inverso.)

Sem mãos

Em que direção se desenvolveriam os canteiros de Boston se estivessem sob relações sociais de produção como as descritas em *Looking backward?* Excluindo a possibilidade de uma mudança radical, suponho que eles teriam dado continuidade a um desenvolvimento mais afinado com os princípios de Gilbreth do que com os de Guastavino — por vários motivos. O primeiro é que estudos de movimento cabem melhor a uma produção estritamente planejada de cima para baixo. Bellamy cria uma sociedade em que uso e consumo parecem democráticos, mas a produção é absolutamente aristocrática, governada pelos ‘melhores’. Decide-se em plebiscito a realização de um novo empreendimento construtivo, mas do concurso público até a faxina final do canteiro, ele deixa de dizer respeito aos cidadãos-usuários e envolve somente os cidadãos-produtores submetidos a uma hierarquia militar. Imagino isso da seguinte maneira: o departamento de construções recebe o projeto vencedor e divide as tarefas entre as respectivas guildas, talvez com ajuda de uma guilda especializada em planejamento de obras; depois cada guilda encaminha as incumbências ao próprio setor de planejamento para que ele especifique como proceder; e assim sucessivamente até chegar aos indivíduos que põem

tijolo sobre tijolo. O canteiro será regido por um planejamento executivo cada vez mais detalhado, que se parece com os de hoje, exceto pelo fato de ser elaborado por arquitetos, engenheiros, administradores e encarregados que começaram suas carreiras como serventes nas guildas da construção e só depois avançaram até os postos de desenho e coordenação. Seus planos talvez sejam mais afinados com o trabalho material, a que devem o mesmo respeito que esperam receber. Mas isso não altera o fato de que todo indivíduo que não demonstrar habilidade para coordenar outras pessoas será automaticamente coordenado por elas. No exército industrial ninguém escapa de um ou outro desses papéis e ninguém decide sozinho o que fazer com a matéria, por mais miúdo que seja o processo. Não que isso represente um problema. Afinal, os trabalhadores se submetem sem resistência à hierarquia de departamentos, guildas e chefes, porque sua bolsa-cidadão estará garantida e porque a honra ao mérito e o espírito de cooperação os levariam a dar tudo de si. À diferença dos operários de Taylor ou Gilbreth, os de Bellamy veriam os estudos ergonômicos com bons olhos e seriam dóceis à racionalização de seu tempo, seus corpos e seus gestos. Saberiam que aquilo serve ao bem comum, não à extração de valor para a apropriação privada. A administração, por sua vez, teria a redução da fadiga como primeira prioridade, ainda mais importante do que o aumento da produtividade.

Outro motivo para um desenvolvimento mais na linha de Gilbreth do que de Guastavino é o aperfeiçoamento das máquinas que Bellamy supõe. Um crítico da época apontou que a maioria dos trabalhos indispensáveis à sociedade é composta de tarefas duras e chatas, para as quais não haveria voluntários na utopia de Bellamy sem uma redução drástica da jornada, que, por sua vez, aumentaria o número de trabalhadores necessários até o ponto em que nem a totalidade do seu exército industrial bastaria.⁶⁸ Isso fez Bellamy dar ainda maior ênfase ao maquinário em *Equality*. “Quase nenhum trabalho pesado é feito diretamente hoje em dia; as máquinas fazem tudo e nós só precisamos guiá-las”, diz a filha do Doutor Leete, ao explicar por que as mulheres podem assumir as mesmas profissões que os homens e são igualmente

68 Trata-se de Francis A. Walker (1890), que usa como exemplo a agricultura, argumentando que dois terços da população ativa de 1890 trabalhava na agricultura com jornadas normais de doze horas. Reduzir a jornada para oito horas já significaria que toda a população ativa teria que se dedicar a isso.

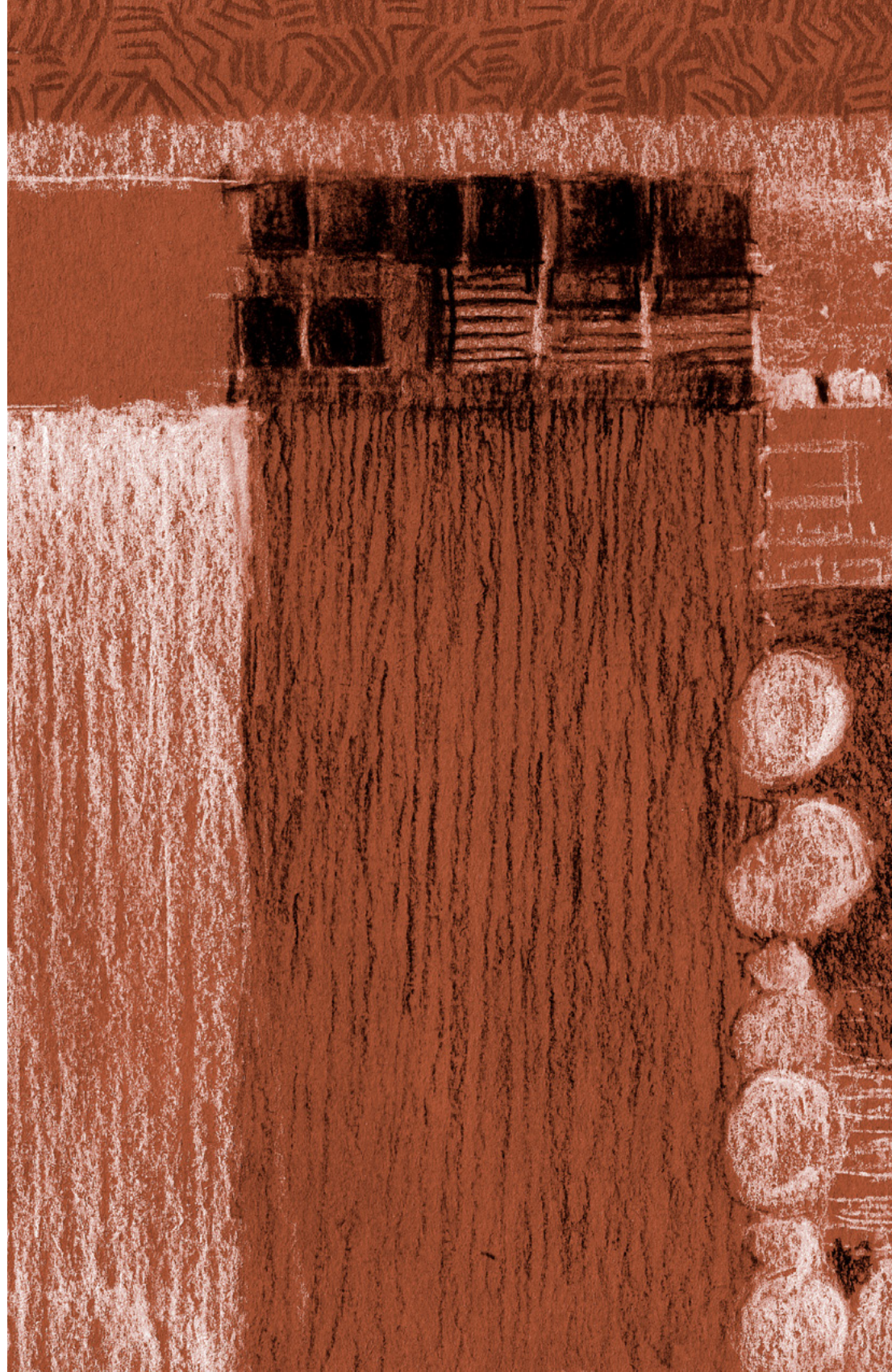
produtivas no exército industrial.⁶⁹ Mas, se toda a cadeia produtiva da construção fosse mecanizada, de minerações, pedreiras, serrarias e usinas até os canteiros propriamente ditos, a vantajosa proporção de peso e resistência das abóbadas de Guastavino se tornaria irrelevante, enquanto seria muito mais difícil criar máquinas para substituir o tipo de trabalho humano que elas exigem. Mais plausível seria uma pré-fabricação em grande escala. Em vez daqueles pequenos ornamentos góticos e gregos de pedra artificial, que tanto irritaram Pugin, seriam pré-fabricadas logo fachadas clássicas inteiras, moldadas em grandes painéis de concreto. O ideal de Bellamy é uma perfeição no planejamento e uma evolução tecnológica tão substancial que “um dia poderemos trabalhar pela pura força da vontade e não teremos nenhuma necessidade de mãos”. Para isso, claro, a vontade das pessoas teria que estar tão bem subordinada ao planejamento quanto seus corpos.

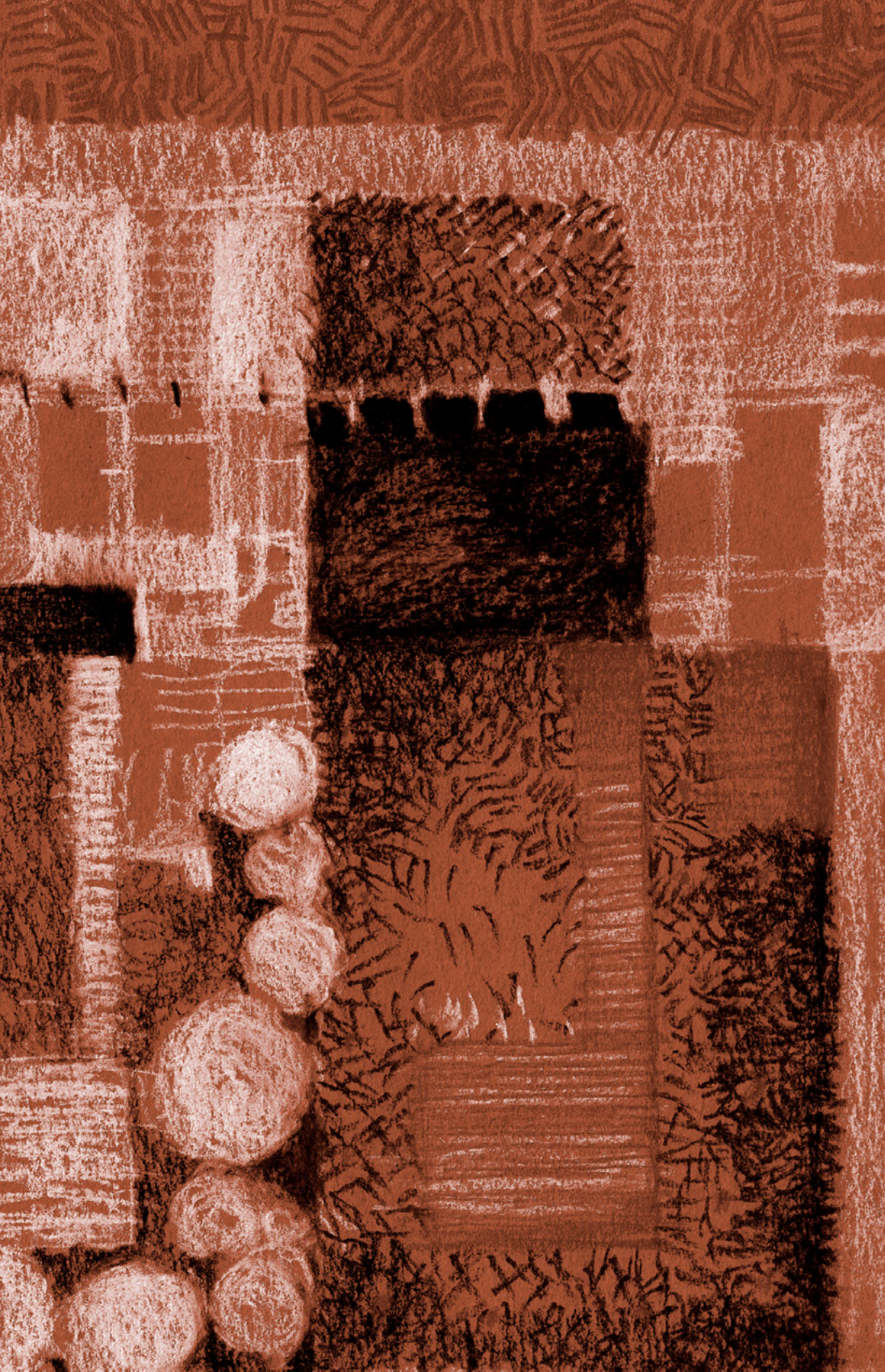
Exceto pelos artistas profissionais, a utopia de Bellamy exclui qualquer trabalho manual que seja também trabalho intelectual ou criativo, da mesma maneira que exclui a cooperação espontânea entre trabalhadores. Suponhamos, apenas como contraponto, uma sociedade livre na produção. Pedreiros como os treinados por Guastavino talvez quisessem, depois da revolução, realizar algumas das milhares de ideias que lhes passaram pela mente enquanto executavam as abóbadas projetadas por Guastavino; ideias muito além das possibilidades exploradas por seu patrão. Como eles já falariam a mesma língua, com poucas palavras e alguns gestos conseguiriam criar um ponto de partida comum para um processo coletivo de invenção e execução, cujo produto, vagamente definido no início, pouco a pouco tomaria forma. Em alguns casos o resultado seria medíocre, desconjuntado. Em outros — talvez cada vez mais — seria daquele tipo que hoje apenas conseguimos admirar sem compreender.

Fala a favor de Bellamy a rejeição daquela ideologia de que o trabalho seria a identidade dos indivíduos. Ele alivia o trabalho mediante o uso de máquinas e a distribuição dos sacrifícios, mas os trabalhadores do exército industrial do seu ano 2000 continuam distinguindo estritamente entre tempo de trabalho e o resto do tempo, não trabalham mais horas do que o mínimo definido para o seu ofício e preferem a segunda metade da vida, depois dos quarenta e cinco anos. O problema

69 BELLAMY, *Equality*, 1897, p. 44.

é que, ao recusar a glorificação hipócrita do trabalho, Bellamy também elimina a possibilidade de um trabalho livre, desvencilhado da coerção. No seu capitalismo sem capitalistas, as pessoas trabalham porque são obrigadas pela nação. Como no exército, algumas se orgulham disso e talvez sigam carreira até se tornarem tenente-general ou presidente. Outras apenas cumprem seu dever e deixam a vida de verdade para depois da aposentadoria. Outras, ainda, desertam e são encarceradas a pão e água.





Em lugar nenhum

Contra Bellamy

News from Nowhere or an epoch of rest se distingue das outras utopias aqui tratadas porque William Morris (1834–1896) faz da produção material do espaço um elemento-chave da sociedade imaginada, em vez de apenas supor certa configuração espacial como cenário ou reflexo dessa sociedade. Não será preciso inferir ou inventar os canteiros de Nowhere — Morris nos diz como eles são. Importa compreender tais canteiros, assim como os argumentos, teorias e experiências de que derivam. Por isso abordo aqui o romance propriamente dito e deixo para um capítulo à parte a discussão do contexto de origem dessa utopia (o que também dará oportunidade de questionar a interpretação sobre Morris que se estabeleceu na historiografia do Movimento Moderno).

Apenas uma observação preliminar sobre esse contexto é imprescindível. Morris, um ativista político, contemporâneo e leitor de Marx, vinha sendo cauteloso em pintar qualquer imagem de uma sociedade pós-revolucionária, embora o socialismo e a pergunta pelo ‘como-é-que-vai-ser’ fossem temas até nos salões de Londres por volta de 1890. Morris conhecia as críticas do socialismo utópico por Marx e Engels, e compartilhava a ideia de que o processo histórico é coisa bem diferente dos construtos mentais que um autor individual ou um pequeno grupo consegue elaborar a partir do seu horizonte particular. Numa palestra de 1884 intitulada “How we live and how we might live” (Como vivemos e como poderíamos viver), ele deixa claro que apenas se pode responder em negativo à pergunta sobre a vida revolucionada — dizer o que ela *não* é. “Há determinados obstáculos ao progresso real do homem; podemos contar a vocês quais são; removam-nos e vocês verão”.¹ Assim como Marx, Morris estava interessado em mudar o presente, não em prever o futuro. Que ainda assim ele tenha escrito *News from Nowhere* se deve ao sucesso da obra de Bellamy, que entrou no terreno da utopia como

1 MORRIS, How we live and how we might live, [1884] 1966, p. 4.

o proverbial elefante na loja de porcelana, sem escrúpulos e oferecendo respostas fáceis às perguntas de ativistas de esquerda, simpatizantes e curiosos. Aos olhos de Morris, *Looking backward* não era mais do que uma solução para a “maquinaria da vida”, enquanto todas as instituições continuavam as mesmas, com os mesmos mecanismos de opressão: a família, a linguagem, os hábitos, o trabalho como sacrifício e as artes como adereço. Se não fosse pela miséria dos trabalhadores, diz Morris na sua resenha de *Looking backward*, Bellamy estaria “perfeitamente satisfeito com a civilização moderna”.² E o fato de Bellamy ter apresentado a revolução como um processo pacífico e automático parecia tornar dispensável o engajamento real numa sociedade livre e até mesmo a reflexão sobre como ela poderia ser alcançada e o que ela poderia vir a ser. Quem acreditasse no livro e gostasse do socialismo ali descrito, o tomaria por modelo e esperaria tranquilo pelo novo mundo; quem acreditasse e não gostasse, desistiria dessa causa de uma vez por todas. Morris argumenta que justamente o processo revolucionário suprimido por Bellamy, do qual fazem parte teorias, discussões e ações políticas, seria o ponto de partida e o ensaio para um comunismo verdadeiro. Esse significaria não um Estado-nação que tudo prevê, planeja e controla, mas a associação livre das pessoas em grupos suficientemente pequenos para cada um de seus membros se sentir responsável pelos arranjos da vida coletiva e suficientemente articulados entre si para dispensar qualquer organização centralizada. No final da resenha, num tom mais conciliatório, Morris recomenda que os interessados leiam *Looking backward*, mas não o tomem como “bíblia socialista da reconstrução” (à sua filha May, Morris teria dito: “Se recrutassem a mim para um batalhão de trabalhadores, eu apenas deitaria no chão e espernearia”³). A publicação de *News from Nowhere* em capítulos semanais na revista socialista *Commonweal*, entre janeiro e outubro de 1890, é uma tentativa de ampliar a imaginação do público a respeito da sociedade que poderia vir a ser ou que se poderia ousar desejar.⁴

2 MORRIS, Olhando o passado, [1889] 2003, p. 189; *Looking backward*, 1889, p. 194.

3 [May] MORRIS, Introduction, *The collected works of William Morris*, v. 16, 1912, p. xxviii.

4 No mesmo ano (1890), apareceu uma edição não autorizada em Boston. No ano seguinte (1891), o texto foi revisado e ampliado por Morris para uma edição em forma de livro, intitulado *News from Nowhere or an epoch of rest, being some chapters of an utopian romance*. A edição mais famosa, com o mesmo título, foi feita pelo próprio Morris em 1892, na então recém-fundada editora Kelmscott Press, incluindo ilustrações e marginálias. Sobre as diferenças entre as quatro primeiras edições, cf. MACDONALD, *The revision of News from Nowhere*, 1976; LIBERMAN, *Major*

News from Nowhere cria um mundo pós-revolucionário muito mais profundamente transformado do que a utopia de Bellamy. Morris não explica a viagem no tempo nem especifica a cronologia de *Nowhere*. Apenas se pode deduzir que tudo se passaria lá pelo século XXII. A sociedade utópica não é um socialismo de Estado, mas um comunismo puro, autogestionário. O dinheiro não foi substituído por cartões de crédito, nem os salários por uma bolsa-cidadão, porque não existem mais transações de equivalentes. As nações não estão pacificadas, porque não há nações. A emancipação das mulheres não se limita ao trabalho, porque não há convenções para constituir famílias ou grupos de coabitação, nem as mães são responsabilizadas por aquilo que os filhos se tornam. A escola não ficou gratuita para todos, porque as crianças são livres e não existe educação formal nem sistema de ensino. A erudição não foi universalizada, porque o conhecimento erudito passou a ser apenas um tipo de conhecimento entre outros, do qual se ocupa quem quer, enquanto as universidades se transformaram em lugares onde as pessoas se reúnem para aprender e pesquisar em qualquer fase da vida. Não há universalização do consumo refinado da grande arte, porque, em vez de consumir arte, as pessoas a fazem. Não existem jornadas prescritas, idade para começar ou encerrar a vida produtiva, exército industrial ou coisa semelhante, porque cada um trabalha no que gosta, se e quando quiser, por prazer no processo e no produto. Não há nem mesmo tecnologias espetaculares, porque a sociedade de *Nowhere* ultrapassou esse ideal e tornou suas máquinas discretas, silenciosas e não muito importantes.

Além desses elementos estruturais ou objetivos, de fato mais definidos por negação do que positivamente, Morris faz aparecer os elementos subjetivos de um convívio entre seres humanos bem além do capitalismo sem capitalistas. As pessoas que o protagonista William Guest (*alter ego* de Morris) encontra em *Nowhere* não são como os habitantes da Inglaterra em 1890. Diferem nas roupas, nos gestos e nas expressões, usam as palavras com outros significados e pensam de outra maneira. Morris não escreve um tratado político embalado num romance nem se esmera na explicação de como as coisas funcionam, mas recupera a forma literária da utopia, com ironia,

textual changes in William Morris's *News from Nowhere*, 1986. Utilizo aqui a edição da Kelmscott Press, de 1892, e a versão em português de Paulo Cezar Castanheira (*Notícias de lugar nenhum: ou uma época de tranquilidade*, 2002), de que quase sempre alterei um ou outro detalhe.

ambiguidade e, sobretudo, com uma experiência estética da sociedade transformada, isto é, uma antecipação de como a vida seria *sentida* nesse outro mundo social.⁵ Até os espaços de Nowhere — Londres e o rio Tâmis até a cidade de Kelmscott — aparecem pouco a pouco, pelas sensações que provocam, não como uma totalidade apreendida do alto de um terraço.

Outro espaço

No início da história, Guest sai exaltado de uma discussão na liga socialista. Os melhores argumentos só lhe ocorrem já a caminho de casa, sentado no “banho de vapor” do trem subterrâneo.⁶ Ele deixa a estação em Hammersmith, contrariado e infeliz. Mas seu humor muda depois de alguns passos em direção ao rio Tâmis. É uma noite de início de inverno, tão bonita que ele esquece que está num sórdido subúrbio londrino e vê apenas as águas e a lua entre as árvores (por um instante perturba-o a falta de luzes rio abaixo). Quando entra em casa e se deita, a “lógica brilhante” da discussão desapareceu, restando uma vaga esperança de que, um dia, tudo poderá ser diferente.⁷ De madrugada ele desperta e passa horas imaginando histórias até adormecer de novo. Dessa vez acorda sentindo calor. Ele se veste, sonolento, mais tateando do que enxergando. Ao abrir a porta, a sensação é de “um delicioso alívio causado pelo ar fresco e pela brisa agradável” e de surpresa diante de um dia claro de verão.⁸ O rio está ali, mas o píer parece diferente. Ele pensa em tomar um banho. Um barqueiro o cumprimenta como se estivesse à sua espera. Ele entra no barco, calado. Quando comenta que a água está muito clara, o homem estranha. Ele dá um mergulho e, ao tirar a cabeça da água e olhar rio abaixo, fica tão atônito que quase se afoga. Só aí ele nota as roupas, a fala e a expressão do barqueiro — Dick é seu nome —, diferentes do que esperaria de alguém naquele serviço. Ele olha a paisagem de novo: desapareceram a fábrica de sabão, a usina de chumbo, a fumaça,

5 KUMAR, A pilgrimage of hope: William Morris's journey to utopia, 1995.

6 O metrô de Londres foi inaugurado em 1863 com locomotivas a vapor. A primeira linha elétrica começou a funcionar em 1890. Mas linhas mais antigas só foram eletrificadas no século XX.

7 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 4; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 24.

8 *Ibidem*, p. 6; p. 29.

o barulho do estaleiro. Há uma nova ponte no lugar da ponte pênsil de Hammersmith.⁹

Ela era de arcos de pedra, esplendidamente sólidos na construção e tão graciosos quanto fortes; alta o bastante para deixar passar facilmente o tráfego do rio. Apareciam sobre o parapeito pequenas edificações estranhas e fantasiosas, que imaginei serem barracas de feira ou lojas, com cata-ventos e pináculos pintados e dourados. A pedra estava um pouco desgastada pelo tempo, mas não tinha as marcas de fuligem que eu havia me acostumado a ver em qualquer construção londrina de mais de um ano.¹⁰

A descrição da ponte é o primeiro elemento visível do espaço da utopia. Até aí Morris não nos diz o que William Guest vê, mas apenas narra suas sensações e seus delírios, e as ausências que o perturbam. Nem sabemos ao certo se a passagem de um tempo a outro se deu durante a madrugada ou já na saída do metrô. Fundem-se os tempos, assim como os espaços. E que a imagem comece a se concretizar numa ponte indica, para além das metáforas óbvias, outra espécie de fusão. As pontes têm a peculiar característica de constituírem tanto obras de arquitetura no sentido estrito do termo quanto obras de infraestrutura e elementos marcantes numa paisagem. A ponte de pedra em Hammersmith condensa a ideia que persistirá em todo o percurso de Guest por Nowhere. Natureza e cultura não estão em conflito nem coexistem pacificamente, lado a lado — a natureza foi recriada pela produção humana. Cidade e campo se confundem, os cursos d'água correm descanalizados, florestas estão em toda a parte, na Trafalgar Square há um pomar, casas ocupam as margens do rio “como se estivessem, por assim dizer, vivas e fossem simpáticas à vida dos moradores”. Existem áreas densamente construídas, mas nunca muito extensas; em contrapartida, quase não há lugares de onde não se aviste nenhuma construção. Casas, teatros, mercados, hospedarias, oficinas, armazéns,clusas, barragens e pontes variam em materiais, formas e feito, mas parecem sempre cuidadosamente

9 A casa de Guest é a chamada Kelmscott House, em que Morris morava no bairro londrino de Hammersmith. Ali foi construída em 1827 a primeira ponte pênsil sobre o rio Tâmis, reformada e redecorada em 1887. O nome Kelmscott House é uma analogia à propriedade Kelmscott Manor (no vilarejo de Kelmscott, região de Cotswolds), que Morris havia arrendado em 1871 e cuja sede — uma construção da década de 1570 — usou como casa de campo até sua morte, em 1896.

10 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 10; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, pp. 31–32.

inseridos nos seus sítios. Cada intervenção suscita a Guest admiração pela “engenhosidade dessas pessoas em lidar com as dificuldades [...] de forma que as obras mais úteis parecem belas e também naturais”.¹¹ Ver-se-á que a sociedade de Nowhere produziu — e continua produzindo — um espaço correlato à revolução da economia, da política, do trabalho, do *habitus*. Esse espaço mudou *com* a sociedade, não antes de a vida boa começar nem depois de ela se estabilizar.

Outra economia

A prioridade da experiência sobre a explicação em *News from Nowhere* vale também para a economia, o tema mais espinhoso de qualquer ficção utópica do final do século XIX. Sua primeira indicação surge quando Guest tenta remunerar o barqueiro Dick, que não compreende bem o significado do gesto e apenas olha o dinheiro com curiosidade.

Acho que entendo o que você quer dizer. Você pensa que eu lhe prestei um serviço, então você se sente obrigado a me dar algo [...]. Já ouvi falar dessas coisas, mas perdoe-me se lhe digo que isso nos parece um costume tortuoso e complicado, e não sabemos lidar com ele. E, veja bem, esse trabalho de cruzar o rio e oferecer às pessoas passeios pela água é o meu negócio [*business*], que eu faço para qualquer um; assim, aceitar presentes por isso pareceria muito esquisito. Além do que, se uma pessoa me desse alguma coisa, outra também o faria, e outra, e assim por diante; e espero que você não me considere rude quando digo que não saberia onde guardar tantas provas de amizade.¹²

Dick se interessa pelo feitio das moedas. Reconhece que são cunhagens do século XIX e as considera mal feitas em comparação com outras que viu. Guest fica constrangido, mas não consegue acreditar; chega a duvidar da sanidade mental do barqueiro. E mesmo depois de compreender que o motivo da recusa não é loucura, mas uma economia de compartilhamento sem cálculo de equivalentes, Guest cometerá outras gafes pelo mero hábito da monetarização. Quando ele passeia com Dick por Londres, chegam a pequenas lojas de rua, cujos produtos estão cuidadosamente dispostos em vitrines. Mas as pessoas não se

11 Ibidem, p. 283; p. 291.

12 Ibidem, p. 13; pp. 33–34.

comportam como compradores e vendedores, apenas se servem. Guest entra numa loja à procura de tabaco e cachimbo, e é ajudado por duas crianças. Recomendam-lhe um cachimbo muito belo e bem feito. Ele diz ter receio de perdê-lo, mas a menina o tranquiliza: “Não tem a menor importância: se você o perder, alguém vai achá-lo e vai usá-lo, e você consegue outro”.¹³ Perder, roubar, oferecer, tomar ou manter são ideias que se transformaram ou deixaram de fazer sentido. Até o pressuposto da fabricação em massa — a ideia de que todos precisam ou querem os mesmos artigos — é estranho a Nowhere.

Morris põe essa outra vida em cena sem explicar o sistema que a faria funcionar, porque não há ‘sistema’. A certa altura Guest tenta decidir a economia de Nowhere numa conversa com o velho historiador Hammond, avô de Dick (e mais um *alter ego* de Morris). Ele pergunta pelos “arranjos da vida” nessa sociedade sem Estado e sem mercado. Mas Hammond segue a premissa da negatividade: “é mais fácil falar sobre o que não fazemos do que sobre o que realmente fazemos”.¹⁴ Ele diz que Guest teria que viver ali para compreender, porque o comunismo de Nowhere depende de “uma tradição ou um hábito de vida” que se desenvolveu ao longo de muito tempo. Hammond fala em *housekeepers*, isto é, em economistas no sentido literal do termo. São pessoas que, dentro de uma comunidade, família ou outro tipo de congregação, gostam de “manter as coisas arrumadas, evitando desperdício e cuidando para que nada se perca inutilmente”.

A crítica imediata à utopia de Morris, já na época em que foi publicada, diz respeito a esse comportamento. Ele contraria a suposta natureza humana, que as ciências econômicas ergueram ao status de invariante antropológica: o *homo economicus*, insaciável e sempre em busca da apropriação egoísta de recursos escassos. Mas é bom lembrar que esse lugar-comum levou gerações para se impor e que, até hoje, a reprodução da vida depende de uma infinidade de ações de cooperação que o contradizem. Pesquisas teóricas e empíricas para evidenciar isso não faltam, a começar pelo ensaio clássico de Marcel Mauss sobre a dádiva, que revela uma “forma e razão da troca nas

13 Ibidem, pp. 52, 71. Vê-se que Rykwert (*A sedução do lugar*, [2000] 2004, p. 94) está enganado ao descrever a economia de Nowhere como um “mercado livre” em que os “problemas de superprodução e consequentes flutuações de mercado eram resolvidos com drásticas reduções das horas de trabalho”.

14 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 113; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 129.

sociedades arcaicas” nem sequer compreensível num raciocínio economicista.¹⁵ As já referidas observações de Max Weber sobre a resistência do “tradicionalismo” ao “espírito do capitalismo” apontam na mesma direção. O aumento de produtividade como fim em si mesmo sempre esbarrou no trabalhador que não quer “ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, mas simplesmente viver, viver do modo como está habituado a viver e ganhar o necessário para tanto”.¹⁶ Melhores remunerações o levam a trabalhar por menos tempo, em vez de trabalhar com mais afinco para acumular ou consumir mais. É exemplar nesse sentido a dificuldade dos colonizadores europeus do século XIX para transformar povos africanos em mão de obra assalariada: fracassaram por completo as tentativas de despertar novas necessidades de consumo e, com elas, a vontade de ganhar dinheiro; foi preciso criar impostos sobre a terra e o gado, tradicionais meios de produção, para forçá-los ao assalariamento.¹⁷ A mesma disparidade entre o comportamento econômico de um europeu moderno e o comportamento dos grupos tradicionais na Argélia levou Bourdieu ao conceito de *habitus*, para explicar a interiorização de exigências sociais objetivas na forma de disposições subjetivas percebidas como naturais.¹⁸ Portanto, se ao ser humano insaciável corresponde alguma verdade, ela é histórica, não absoluta. Da mesma maneira que surgiu historicamente, pode mudar. Morris explora essa possibilidade.

Adam Buick observou que, se a economia de Nowhere parece pouco plausível, basta suspender por um momento o pressuposto da insaciabilidade e, com ele, o entendimento de que todo recurso *finito* é um recurso *escasso* a ser regulado, monetarizado e ampliado continuamente. Abre-se assim uma perspectiva concreta de eliminação da escassez, que permite pelo menos imaginar uma produção material suficiente para todos, sem restrição e regulação, num mundo que não precisaria mais crescer.¹⁹ O subtítulo da utopia de Morris, *An epoch of rest*, significa nesse sentido “um tempo de calma”. Enquanto a ausência de crescimento econômico que ela sugere costuma ser identificada com

15 MAUSS, Ensaio sobre a dádiva, [1925] 2003.

16 WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, [1920] 1986, p. 44; *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*, [1920] 2007, p. 53.

17 Cf. COQUERY-VIDROVITCH, *French colonization in Africa to 1920*, 1969; FIELDHOUSE, *The economic exploitation of Africa*, 1971.

18 BOURDIEU, *As estruturas sociais da economia*, [2000] 2006, pp. 13–29.

19 BUICK, *A market by the way: the economics of nowhere*, 1990.

um mero retrocesso “pastoral”,²⁰ seria mais coerente entendê-la como supressão hegeliana — uma sociedade sem crescimento depois da sociedade do crescimento.

Décadas revolucionárias

Morris não atribui a seus personagens uma mudança mágica de comportamento, mas a passagem por um longo e violento processo revolucionário, narrado pela voz do velho Hammond.²¹ Tudo começou no final do século XIX: as reformas em prol da causa trabalhista levaram a um “socialismo de Estado”, com jornadas de oito horas, salário mínimo, controle de preços da cesta básica, educação gratuita etc. Os trabalhadores não pediram nem conceberam nada além dessas reformas, porque, na penúria em que estavam, ficaram satisfeitos em suprir suas necessidades básicas pelos meios que conheciam. Alguns líderes esperavam a extinção gradual do capital, dada a dificuldade cada vez maior de acumulação. Mas mesmo décadas de crises econômicas não levaram a nenhuma mudança na estrutura econômica e política. Criavam-se mais e mais paliativos, como a estatização dos ramos deficitários da indústria e subsídios de todo tipo, enquanto as aparentes conquistas materiais dos trabalhadores se esvaíam em meio às crises. A única novidade realmente importante nesse período foi a congregação dos sindicatos, antes fragmentados por categorias, num sindicato único. O *Combined Workers*, como era chamado, se tornou tão poderoso que a simples ameaça de greve já bastava para que as elites fizessem novas concessões. A queda de braço levou a um impasse, porque nem o capital conseguia dominar a economia a seu modo, nem os trabalhadores conseguiam tomar as rédeas.

Na crise mais grave, que Hammond data em 1952, o *Combined Workers* decidiu dar o primeiro passo para uma mudança real e exigiu o controle de todos os recursos naturais e meios de produção. Foram às ruas por essa causa e, entre alguns mortos e muitos feridos, os manifestantes conseguiram vencer a batalha contra a polícia. As elites fugiram

20 Cf. LEWIS, *News from Nowhere: Arcadia or Utopia?*, 1987.

21 A síntese que se segue deixa de lado muitos detalhes. O respectivo capítulo de *News from Nowhere*, “How the change came” ou “Como se deu a mudança”, é o mais longo de todo o romance e contém inúmeras referências a eventos e grupos políticos atuantes no final da década de 1880, cuja elucidação seria extensa demais, mas que em parte abordo no capítulo seguinte.

para o campo, milícias tomaram conta da cidade e o comércio parou. Os trabalhadores formaram um *Comitê*, que funcionava como governo paralelo e garantia o abastecimento pacífico da população, emitindo vales para pagar o comércio de atacado e varejo.

Os capitalistas, no entanto, não desistiram tão facilmente: ameaçaram um golpe de Estado se o Comitê não fosse preso. O governo, então, proclamou estado de sítio e deu carta-branca ao exército para restituir a ordem. Um general preparou uma emboscada que, numa nova manifestação na Trafalgar Square, matou milhares com uma única salva de tiros. A chacina foi tal que até os soldados ficaram horrorizados e se recusaram a atirar uma segunda vez. No dia seguinte os jornais conservadores se abstiveram dos usuais comentários cínicos. Um editor teve a coragem de romper o silêncio consternado e fazer a pergunta decisiva: O que vale uma sociedade que precisa ser defendida com o massacre de seus cidadãos desarmados? Sua indignação ecoou e impediu que o governo executasse sumariamente os líderes do Comitê. Foram levados a julgamento por um júri popular, que os absolveu e ainda condenou publicamente o massacre. Por um momento o episódio despertou a simpatia da classe média pelos trabalhadores e os liberais (a centro-esquerda) conseguiram tomar o parlamento. Mas a classe média logo voltou a clamar por ordem e os conservadores deram um contragolpe. Expulsos do parlamento, os liberais aderiram ao Comitê.

Até esse ponto, os eventos do processo revolucionário descrito por Hammond não ultrapassam o esperado. Morris retrata comportamentos e posições de grupos que seriam identificados por qualquer leitor de 1890 e soam familiares ainda hoje. Os trabalhadores pressionam por melhores condições sem deixar de se submeter a patrões ou lideranças. Os sindicatos se fortalecem. O parlamento está do lado do capital, ainda que faça concessões aos trabalhadores e inclua facções ditas afinadas com os interesses da maioria. Nos altos postos do exército, a agressão contra os cidadãos é tratada estrategicamente, como qualquer guerra, sem perguntas pela finalidade de tudo aquilo. A classe média oscila. Os capitalistas tentam manter a propriedade e o controle da produção, ainda que moralmente condenem a violência. Até a desobediência dos soldados depois da primeira dizimação em praça pública não surpreende, porque são indivíduos formados numa sociedade em que algum respeito pela vida humana persiste como herança cristã e como fundamento da propriedade privada e das liberdades burguesas (liberdade

de mercado, contrato, iniciativa, expressão). E, por fim, nem a fé dos trabalhadores nas instituições da sociedade que os oprime foi abalada: eles dão prova de sua civilidade respeitando as regras da troca monetarizada e emitindo vales, em vez de saquear o comércio. Numa espécie de dança das cadeiras, as frentes se revezam num ou noutro lado das contradições sociais, sem nenhuma ruptura radical.

Contudo Morris introduz um elemento novo na narrativa de Hammond ou na gênese da utopia, que não faz parte dos chavões do debate político por volta de 1890. Entre paralisações, prisões e problemas de abastecimento, os trabalhadores teriam começado a se organizar numa rede de núcleos independentes e coordenados entre si. O movimento deixou de ser uma massa de pobres encabeçada por figuras carismáticas e passou a ter muitas cabeças. Ainda que continuassem incapazes de imaginar como seria uma vida sem coerção, perceberam que valeria mais a pena brigar por isso do que continuar brigando por salários maiores e jornadas menores. A fase seguinte do processo revolucionário se deve a essa rede. Quando a polícia prendeu novamente as lideranças do Comitê, nenhum trabalhador resistiu ou protestou. Todos eles estavam cientes da “arma” que usariam dessa vez, mais poderosa do que qualquer confronto.

Na manhã seguinte, todos os trabalhadores pararam de trabalhar. Sem exceção. Não houve jornais, nem trens, nem telégrafos, nem mercados. No início os servidos sentiram a falta dos seus serviços para preparar a comida, fazer as compras, resolver as necessidades domésticas. Depois sentiram a paralisação de fábricas, oficinas, canteiros, instituições financeiras e serviços públicos. Entraram em pânico. Enquanto isso, em vez de trabalhar para os empregadores, a população iniciou uma produção independente. Ao lado da rede de organização política, ela se tornou um primeiro e ainda tímido sinal de comunismo posto em prática. Como o governo conservador viu que a estratégia de decapitar o movimento já não o enfraquecia, acabou soltando os líderes do Comitê. Nas negociações que se sucederam, todas as exigências do Comitê foram acatadas, inclusive a sua legitimação como instância política. A luta de classes deixou de ser uma guerrilha e se transformou em guerra civil formalizada entre duas frentes sob regimes políticos distintos: o regime do parlamento (das classes dominantes e do exército) e o regime do Comitê (dos trabalhadores urbanos e rurais). Depois de mais dois anos de batalhas, os trabalhadores ganham a guerra civil e o comunismo se institui.

Do utilitarismo às artes

Mas o fim da guerra não foi o início de uma boa sociedade. A estrutura de produção estava em escombros, destruída pela fúria contra a velha economia política. E embora as idas e vindas da revolução tivessem feito emergir talentos entre os trabalhadores, como a habilidade de organizar a produção coletivamente, os comportamentos ainda eram pautados pela lógica da escassez. “A grande dificuldade foi que os que antes eram pobres tinham uma concepção miserável do real prazer da vida”.²² Não sabiam o que pedir ou esperar da nova condição, não sabiam nem mesmo comemorar e fazer festa. Continuaram trabalhando duro, limpando escombros, reconstruindo e aperfeiçoando as máquinas, e depois almejavam apenas ócio e conforto. O comunismo se tornou utilitarismo. Máquinas cada vez melhores e mais poupadoras de trabalho supriam as necessidades, enquanto as pessoas ficavam entediadas a maior parte do tempo. Parecia confirmar-se a profecia reacionária de que o fim da competição traria apenas marasmo e uma sociedade muito tecnológica, porém estúpida. O que acabou dispersando essa ameaça foi “a produção do que antes se chamava arte, mas que hoje não tem nome entre nós, por se ter tornado uma parte necessária do trabalho de todo homem que produz”.²³ A partir do tédio que sentiam, numa espécie de instinto ou vontade espontânea, as pessoas começaram a tentar fazer coisas com as mãos pelo simples prazer de fazê-las.

O antiquário Henry Morsom, que Guest encontra na pequena cidade de Wallingford, complementa a narrativa de Hammond acerca desse período de transição do utilitarismo às artes. Morsom diz que os conhecimentos práticos chegaram ao ponto de “não apenas ser impossível encontrar um carpinteiro ou ferreiro numa vila ou numa pequena cidade, mas também de as pessoas nesses lugares terem esquecido até mesmo como fazer pão”.²⁴ O pão era enviado de uma fábrica de Londres todas as manhãs; o conserto mais simples demandava máquinas caras e viagens longas; os conselhos municipais se reuniam para discutir trivialidades como “as proporções corretas de álcali e óleo para fazer o sabão”. Os primeiros que se engajaram em trabalhos manuais aprenderam “observando atentamente a maneira como operavam as máquinas, captando

22 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 187; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 193.

23 *Ibidem*, p. 192; p. 196.

24 *Ibidem*, p. 256; p. 265.

uma noção dos ofícios manuais a partir do maquinário”. Os trabalhadores mais velhos, que ainda se lembravam de outros processos, “gradualmente conseguiram ensinar aos jovens um pouco desses ofícios, como o uso do serrote e da plaina, o trabalho do ferreiro e assim por diante”.²⁵ Morsom mostra a Guest alguns objetos feitos manualmente nessa época: toscos, rudimentares, mas vigorosos. Nada neles remete às artes do passado, muito menos às belas artes do século XIX; recomeçaram quase do zero. Pouco a pouco as pessoas aprenderam ou inventaram de novo os ofícios, adquirindo cada vez mais habilidade e excelência. E então, meio século depois do fim da guerra civil, máquinas começaram a ser desativadas discretamente, uma após a outra, “com a desculpa de que máquinas não poderiam produzir obras de arte”. Sucedeu-se à época industrial mais avançada uma nova época artesanal, que “não foi resultado do que se chamava outrora necessidade material”.²⁶

Máquinas sofisticadas continuaram existindo apenas para trabalhos em que ninguém visse nenhuma graça. “Todo trabalho que seria aborrecido fazer à mão é feito por máquinas muito aperfeiçoadas; e todo trabalho que se faz à mão com prazer é feito sem elas”.²⁷ Guest se depara com muitas dessas escolhas tecnológicas. Ele descobre que, além dos carros de tração animal e dos barcos a remo e a vela que a maioria das pessoas usa cotidianamente, existem veículos elétricos (*force-vehicles*) para o transporte terrestre e fluvial de cargas. Diante de uma eclusa manual, que Guest estranha um pouco, explicam-lhe que já houve ali uma eclusa mecânica, mas que foi considerada inconveniente, pois “concluiu-se que válvulas simples e comportas com uma grande viga de contrapeso atendem a todos os propósitos e são facilmente reparadas quando necessário, com o material sempre à mão”.²⁸ Que nas ruas de maior circulação haja, em vez de guarda-chuvas automáticos, “uma elegante arcada para proteger os pedestres, como em algumas antigas cidades italianas” segue a mesma premissa: invenções úteis foram mantidas e aperfeiçoadas; invenções que mais complicam do que facilitam a vida foram descartadas.²⁹ Assim, a energia elétrica parece disponível em toda a parte, enquanto a combustão de carvão se reduziu ao mínimo (Morris não explica como a energia elétrica é gerada).

25 *Ibidem*, p. 257; p. 266.

26 *Ibidem*, p. 258; p. 267.

27 *Ibidem*, p. 139; p. 155.

28 *Ibidem*, p. 246; p. 253.

29 *Ibidem*, pp. 46–47; p. 67.

Morsom diz que, na fase de transição e ainda bem depois dela, não se extinguiu uma ideia “dominante entre os ricos antes dos dias de liberdade”, a saber, que “as energias da parte mais inteligente da humanidade seriam liberadas para seguir as formas superiores das artes, bem como a ciência e o estudo da história”.³⁰ Mas a proposição de que todos deveriam se tornar eruditos não encontrou adeptos, porque, quando o trabalho material deixou de ser subjugado e desprezado, o ideal da vida contemplativa passou a significar apenas um tolhimento dos prazeres da vida ativa. Ao contrário do que esperavam os intelectuais de outros tempos, ocorreu até uma retomada de atividades produtivas que exigem esforço físico. Em *Nowhere* elas começaram a ser praticadas coletiva ou individualmente com o mesmo espírito de diversão que antes se atribuía aos esportes. Na conversa com Morsom, a jovem Clara observa que uma sociedade em que apenas as máquinas lidam “com o que costumava ser chamado de ‘natureza’” escravizaria todo o mundo não humano da mesma maneira com que antes se escravizavam os homens. A própria ciência, ao deixar de ser “apêndice do sistema comercial”, tornou-se um campo do qual participa quem tem interesse em certo tipo de compreensão de causas e efeitos.³¹ Ela já não representa uma posição ou doutrina privilegiada. Quem gostar pode se ocupar apenas de coisas intelectuais, embora tal dedicação exclusiva seja pouco comum.

Trabalho livre

Inicialmente, Guest percebe pela atitude de Dick o que significa trabalhar em *Nowhere*. Deixar de lado o barco não é problema, diz Dick, “porque vai me dar a oportunidade de ajudar um amigo que quer assumir o meu trabalho aqui. Ele [...] se excedeu um pouco entre sua tecelagem e sua matemática [...] e como é um grande amigo meu veio até mim para lhe conseguir algum trabalho ao ar livre”.³² O dito amigo, além de ser tecelão e matemático, está escrevendo uma “história privada” do século XIX e pratica o tipo “mais grosseiro de impressão”. Outro gosta de escrever o que Dick chama de “romances reacionários”.³³ Essas

30 Ibidem, p. 258; p. 267.

31 Ibidem, p. 190; p. 195.

32 Ibidem, p. 15; p. 35.

33 Ibidem, p. 30; p. 47.

diversas atividades são feitas por gosto, mesmo que o resultado nada tenha de espetacular. Quando Guest e Dick chegam a um “edifício grande e desajeitado em que parecia estar sendo feito algum tipo de trabalho”, Dick explica que são “oficinas coletivas (*banded-workshops*), isto é, lugares onde se reúnem as pessoas que querem trabalhar juntas”.³⁴ Muitos se associam, utilizando fábricas e oficinas, porque apreciam o



Ford Madox Brown, *Work*, 1852-1865 (detalhe).

ambiente, compartilham equipamentos e experiências, e juntos fazem coisas que não poderiam fazer sozinhos. Nada impede que se instalem tais equipamentos em casa, mas a maioria prefere arranjos que permitam mudar o local de moradia e o tipo de trabalho, sem atrelar uma coisa à outra como um artífice medieval. Dick, por exemplo, considera “ridículo que alguém que goste de fazer cerâmica e vidraria tivesse que viver num só lugar”.³⁵

O primeiro canteiro de obras pelo qual Guest passa é o conserto de uma estrada. O episódio foi escrito por Morris depois da publicação de *News from Nowhere* na *Commonweal*, quando revisou o texto para a edição na forma de livro. Ele tenta responder aos céticos que consideram impossí-

vel resolver questões práticas numa ordem social como a de *Nowhere*. Morris atribui a Guest o mesmo ceticismo: “Encontramos um grupo de homens que consertava a estrada, o que nos atrasou um pouco; mas não lamentei, pois tudo que me fora dado a ver até então parecia parte de um feriado de verão, e eu queria ver como aquele povo lidava com um pouco de trabalho real e necessário”. Em vez de labuta pesada e trabalhadores desgostosos, o que Guest vê lhe parece uma “*boating party at Oxford*” — um bando de universitários prontos para um passeio de barco.³⁶ Os jovens conversam e riem enquanto trabalham, algumas moças e um garoto com um cachorro assistem, há comida e bebida à espera. O dispêndio de força muscular se passa como um esporte, com pequenas disputas pelo melhor desempenho. Os trabalhadores cumprimentam o grupo de Guest, ajudam na travessia pelo trecho inacabado

34 Ibidem, p. 64; p. 82.

35 Ibidem, p. 65 [parágrafo omitido na edição brasileira].

36 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 65; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 82.

da estrada, mas voltam ao serviço de imediato, como crianças quando interrompem um jogo na rua para deixar um carro passar.

Morris tem em mente duas referências nessa cena da obra *viária*.³⁷ Por um lado, ela remete ao quadro *Work*, de autoria de seu amigo e sócio, Ford Madox Brown. Protagonistas de *Work* são os chamados *navvies*, escavando um canal de esgoto numa rua de Londres. O termo *navvy* surgiu no século XVIII para designar os trabalhadores da abertura de canais de navegação no interior da Inglaterra, e depois se estendeu a trabalhadores nos serviços pesados de construção de ferrovias e infraestrutura em geral.³⁸ Os *navvies* tinham uma fama ambígua, sendo ditos ora fortes, independentes, destemidos, ora violentos, estúpidos, orgulhosos. Madox Brown os representa como heróis, enquanto à sua volta faz desfilar todos os personagens da sociedade vitoriana: aristocratas, crianças órfãs, irlandeses desempregados, policiais, intelectuais, a bela moça de família, a evangelizadora, a prostituta pobre. Por outro lado, a obra na estrada de Nowhere faz referência à construção de uma estrada na região do vilarejo de Hinksey, que John Ruskin organizou em 1874, quando era professor em Oxford. O empreendimento deveria beneficiar a população local e dar aos estudantes uma experiência de trabalho físico, para além dos “exercícios atléticos”. A construção da estrada de Hinksey ocupou um grupo de voluntários por vários semestres e se manteve na memória pelas narrativas de participantes como Oscar Wilde.³⁹

Quando Guest quer saber como incentivam as pessoas a trabalhar sem “recompensa”, Hammond zomba da pergunta: “Se você vai exigir pagamento pelo prazer da criação, que é o que excelência no trabalho significa, logo ouviremos falar de uma conta cobrada pela geração de filhos”. Guest pondera que haveria um desejo natural de procriar e um desejo não menos natural de *não* trabalhar. Mas Hammond rejeita esse chavão; “Fourier, a quem todos ridicularizaram, entendeu melhor a questão”.⁴⁰ Em Nowhere as pessoas trabalham pelo “prazer sensível consciente no trabalho em si”, relacionado à habilidade física, à cooperação com outros e ao processo de experimentação e criação.⁴¹ O traba-

lho pôde se tornar prazeroso, porque dele se eliminou toda e qualquer coerção, e porque se chegou a um discernimento do que vale ou não vale a pena; “como não somos forçados a fazer uma enorme quantidade de coisas inúteis, temos tempo e recursos para dedicar ao nosso prazer de fazê-las”.⁴² Muitos itens deixaram de ser produzidos porque atendiam apenas a uma classe privilegiada ou a demandas abstratas de um mercado anônimo. Outros foram dispensados ou substituídos porque o processo de produção era um fardo. Porém, como já vimos, isso não significou a eliminação de todo trabalho físico ou, como diz Dick, de todo “trabalho duro fácil [...] que desafia e endurece os músculos e o manda prazerosamente cansado para a cama, mas não cansa de outras formas”.⁴³ O gosto pela inércia permanente parece coisa rara em Nowhere. Há até quem veja a indolência como uma doença que, no século XIX, teria sido “muito contagiosa, pois as pessoas afetadas ficavam reclusas e eram servidas por uma classe especial de doentes, que se vestiam de maneira estranha para serem reconhecidos”.⁴⁴

Os artefatos e a arquitetura de Nowhere refletem o prazer com que as coisas são feitas. Guest se espanta a cada momento com a qualidade de vidros, cerâmicas, pinturas, tecidos etc. Num acometimento de moral oitocentista, ele chega a indagar se as roupas não seriam festivas demais. A resposta é contundente: “Seria fácil resolvermos dedicar nosso trabalho apenas ao conforto das nossas roupas, mas não escolhemos parar por aí”.⁴⁵ Sobre o novo cachimbo, Guest comenta que um trabalho tão delicado talvez fosse “valioso demais para o uso”, mas Dick nem entende do que está falando, e Guest desiste de explicar.⁴⁶ Dick também não conhece o termo *arquitetura* — ele fala apenas em *construção*. Ele conta com orgulho que participou da obra de um teatro cujo feitiço deixa Guest extasiado, pois parecia “reunir as melhores qualidades do gótico do norte da Europa mesclado ao sarraceno e bizantino, sem ser cópia de nenhum desses estilos”.⁴⁷ E a casa que ocupa o lugar da antiga Kelmscott House indica uma fusão de tectonicidade, ornamentação e qualidade de espaço interno.

37 WATKINSON, *The obstinate refusers: work in News from Nowhere*, 1990.

38 BROOKE, *The Railway navvy — a reassessment*, 1989.

39 Cf. WILDE, *Art and the handicraftsman*, [ca. 1882] 1968.

40 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 131; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 149.

41 *Ibidem*, p. 132; p. 150.

42 *Ibidem*, p. 139; p. 155.

43 *Ibidem*, p. 251; p. 258.

44 *Ibidem*, p. 56; p. 73.

45 *Ibidem*, p. 200; p. 205.

46 *Ibidem*, p. 64; p. 81.

47 *Ibidem*, p. 33; p. 52.

Era muito belamente construída de tijolos vermelhos com telhado de chumbo; e, lá no alto, bem acima das janelas, corria um friso de temas figurativos, muito bem executado em argila queimada, e desenhado com uma força e uma franqueza que eu nunca havia visto em obras modernas. [...] estávamos num salão com o piso de mosaico de mármore e o madeiramento de telhado aparente. Não havia janelas no lado oposto ao do rio, mas arcos baixos que conduziam a quartos — num deles se via a nesga de um jardim ao fundo. Acima dos arcos havia um comprido espaço de parede com uma pintura alegre (um afresco, pensei). [...] tudo naquele lugar era belo e generosamente sólido no material. Embora não fosse muito grande, [...] tinha-se ali dentro aquela estimulante sensação de espaço e liberdade que uma boa arquitetura sempre oferece a um homem não ansioso e habituado a usar os olhos.⁴⁸

Revolução espacial

De fato a revolução social de Nowhere também foi uma revolução espacial. O relato de Hammond permite inferir o processo. De cidades industriais como Manchester, ele diz que não restou nem sinal. Suas instalações produtivas foram destruídas ainda durante a guerra civil, porque os revolucionários não queriam correr o risco de voltar a trabalhar ali. O resto sucumbiu a uma demolição facilitada pelas “grandes mudanças na forma de usar a força mecânica”.⁴⁹ Já Londres foi um caso particular. A demolição dos bairros precários de cortiços e casebres se deu imediatamente, enquanto outras áreas tiveram novos usos antes de serem alteradas. O antigo distrito de negócios, de construções “espaçosas, e bem sólidas, e limpas”, foi usado como moradia pelas “pessoas dos *slums* extintos [...] até que o povo daquela época tivesse tempo de pensar em alguma coisa melhor para elas”.⁵⁰ Quem se habituou a viver nesses prédios preferiu manter o mesmo padrão de adensamento mais tarde. Outros lugares foram desadensados e transformados tão radicalmente que Guest mal reconhece o traçado viário. Mesmo as obras monumentais do século XIX valem pouco na memória dos habitantes de Nowhere. Dick conta que, no início dos “dias de liberdade”, havia o plano de demolir tais “inúteis estorvos públicos”.

48 Ibidem, pp. 17–18; p. 39.

49 Ibidem, p. 98; p. 112.

50 Ibidem, p. 95; p. 111.

Mas então uma “esquisita sociedade de antiquários” se opôs: “foi tão enérgica e ofereceu razões tão boas, que acabou fazendo prevalecer o seu ponto de vista”.⁵¹ Assim, o Palácio de Westminster ficou de pé e, sendo de fácil acesso pelo rio, serve como depósito de adubo e entreposto de produtos agrários. A National Gallery e o Museu Britânico sobreviveram porque seria arriscado acomodar suas coleções noutra lugar. Construções mais antigas, como a Abadia de Westminster, foram desobstruídas de acréscimos oitocentistas e apenas mantidas sem mais alterações.

Nas vilas rurais a situação já estava péssima antes do processo revolucionário, com casas desocupadas e caindo aos pedaços, florestas sendo cortadas por um pouco de madeira e pessoas morrendo de fome. Mas, quando a guerra civil terminou, essas áreas pioraram ainda mais, porque multidões fugiram das cidades grandes e se atiraram à terra como “bestas sobre a presa” (urubus na carniça, diríamos hoje) — “em pouco tempo os vilarejos da Inglaterra estavam mais populosos do que estiveram desde o século XIV, e estavam crescendo rapidamente”. Hammond diz que o medo da pobreza, ainda entranhado, fez as pessoas destruírem “uma boa parte do que a idade comercial nos deixou de beleza externa”, e que “apenas lentamente os homens se recuperaram das injúrias que infringiram a si mesmos quando se tornaram livres”. Tudo isso teria levado a uma nova forma de domínio territorial, se a experiência da revolução já não tivesse gerado alguma prática cooperativa e uma aversão radical à propriedade privada. Com o tempo, os migrantes urbanos se adaptaram ao novo meio e também transformaram a população rural, criando uma espécie de fusão cultural ‘rururbana’. Essa produziu formas inéditas de ocupação, com casas espalhadas pelos campos, implantação de novos assentamentos e reocupação de vilarejos antigos. Quando Guest vem a conhecer esses lugares, talvez dois séculos depois da guerra civil e um século depois do utilitarismo, ele nota que novas construções se amalgamaram até às pequenas cidades adormecidas desde a Idade Média. Velhas igrejas são usadas como centros comunitários e estão ali como se ninguém lhes tivesse acrescentado nada “desde que os puritanos cobriram de cal os santos e as histórias medievais nas paredes”.⁵²

51 Ibidem, p. 45; p. 63.

52 Ibidem, p. 302; p. 310.

De modo geral, a primeira época pós-revolucionária se caracterizou pela construção rápida de equipamentos eficientes, mas espartanos, bem ao gosto do utilitarismo. Dick menciona, por exemplo, que a ponte de pedra em Hammersmith teria sido inaugurada em 2003 e que antes havia ali uma “ponte de madeira bem simples”.⁵³ A segunda época pós-revolucionária gerou uma produção realmente nova do espaço, mais artística do que utilitária. Ela não tem data para terminar, pois o engajamento nisso é uma das atividades que os habitantes de Nowhere mais apreciam.

Presumo que pertença a essa segunda época pós-revolucionária a reconciliação com a natureza. O utilitarismo tende a uma dominação bem equacionada — sustentável, como se diz —, sem desmanchar a hierarquia entre o mundo humano e o resto. Em Nowhere é diferente. O território não se divide em áreas de preservação e seu correlato, as áreas de deterioração. Os cursos d’água estão vivos, cheios de peixes, ao mesmo tempo que são intensamente usados como vias de transporte. A variedade de espécies animais e vegetais aumentou, incluindo árvores de crescimento lento e flores frágeis, ao mesmo tempo que há culturas em toda parte. Desapareceu o desenho paisagístico, ao mesmo tempo que as pessoas de Nowhere “não deixam a natureza fazer qualquer bobagem”.⁵⁴ Guest pensa que elas se comportam “como crianças” no trato com a natureza: nem apenas a usam ou trabalham, com a atitude que ele atribui aos camponeses de seu tempo, nem apenas a contemplam com o distanciamento dos intelectuais.⁵⁵ Hammond diz que a Inglaterra deixou de ser uma floresta com clareiras fortificadas, como na Idade Média, ou uma fábrica-cassino cercada de pobreza, como no século XIX, e se tornou um jardim.⁵⁶ Apenas esse jardim é “selvagem e belo”, sem geometrização, retalhamento e topiaria.

Mencionei muitas casas, mas importa frisar que à revolução do espaço em Nowhere corresponde outra maneira de habitá-lo. Quando Guest pergunta pelos arranjos domésticos, presumindo que as pequenas casas sejam ocupadas por famílias convencionais e aludindo ao caráter reacionário dessa instituição, Hammond pondera que modelos como o falanstério (entenda-se, naquela versão rígida, difundida pelos discípulos

53 Ibidem, p. 10; p. 32.

54 Ibidem, p. 104; p. 116.

55 Ibidem, p. 299; p. 308.

56 Ibidem, p. 103; p. 116.

de Fourier) só puderam ser concebidos em oposição a um contexto de extrema pobreza. Quanto a Nowhere, existem as formas mais variadas de coabitação; “vivemos como gostamos e geralmente gostamos de viver com certos companheiros [*house-mates*] com quem já nos acostumamos. [...] embora domicílios separados sejam a regra entre nós e haja entre eles alguma diferença de hábitos, nenhuma porta se fecha para uma pessoa de boa índole que aceite viver como os outros moradores”.⁵⁷ Há pessoas que moram sozinhas, há famílias menores ou maiores, há comunidades grandes vivendo juntas. Os espaços ocupados para isso são de muitos tipos. O velho Hammond mora no Museu Britânico. Outros personagens que Guest conhece na sua viagem moram em cabanas e chalés. O antigo Eton College é usado como moradia por pessoas engajadas em estudar. Uma velha abadia foi apropriada por um grupo que trabalha no campo, mas inclui um escritor que apenas gosta do lugar e não participa da agricultura. Kelmscott Manor, a última parada de Guest em Nowhere, está ocupada por crianças. Também há muitos alojamentos temporários, já que as pessoas passeiam, viajam e reorganizam as configurações domiciliares com frequência. Hospedam-se em casas comuns, com os respectivos moradores, ou usam, por exemplo, as antigas docas de Londres, os andares acima das lojas em Piccadilly e edificações que existem nos vilarejos para essa finalidade. Bandos de crianças passam semanas ou meses nas florestas durante o verão, em tendas, velhas cabanas ou construções que elas mesmas fazem. Para os mutirões nas colheitas, montam-se grandes e coloridos acampamentos. O mais importante é que, sem burocracias estatais e sem propriedade privada, os habitantes de Nowhere não precisam de endereço fixo nem de apego a esse ou aquele lugar em particular. Nada interdita suas migrações e andanças. Quando Walter, um amigo de Dick, está à procura de uma casa e ouve falar que existe uma nas redondezas que o atenderia, Guest quer saber se está vaga. Walter diz que não, “mas o homem que lá está morando certamente sairá quando souber que nós a queremos”.⁵⁸

Autonomia coletiva

Nowhere é habitada por uma população semelhante à do final do século XIX em termos quantitativos, apenas com uma distribuição

57 Ibidem, p. 92; p. 109.

58 Ibidem, p. 244; p. 252.

mais extensa e mais dinâmica, e sem limites externos. Hammond conta que as nações, esses “grupos artificiais e mecânicos”, desapareceram junto com a desigualdade social e o modo de produção do capital; “nós desencorajamos a centralização de todas as maneiras, e há muito tempo deixamos de querer ser o mercado do mundo”.⁵⁹ Isso possibilita a autogestão por unidades de pequena escala, denominadas comunas, bairros ou paróquias (os termos remontam à história que lhes deu origem, embora na prática as diferenças sejam irrelevantes). Dessa gestão participam todos os que queiram e estejam relacionados à unidade, não importando por quanto tempo.

Questões de interesse coletivo são decididas entre todos os “vizinhos” (assim chamam uns aos outros, genericamente). Cabe lembrar que, sem lucro fundiário, sem sobrelucro de localização, com uma organização policêntrica e mobilidade residencial plena, as batalhas pelo espaço se tornaram bem mais amenas. Não que os habitantes de Nowhere estejam sempre automaticamente de acordo, como os austrais de Foigny — há dissenso. Porém, visões diferentes convivem, sem se enrijecerem em partidos permanentemente antagônicos. E as pessoas sabem que uma ideia que não consegue maioria em determinado lugar ainda pode ser experimentada em outros lugares. Quando Guest quer saber como chegam a decisões majoritárias, Hammond usa um exemplo que evidencia a relação entre a gestão territorial e o processo de debate.

[...] alguns vizinhos pensam que algo deva ser feito ou desfeito: construir um novo centro distrital, demolir casas inconvenientes ou, digamos, substituir alguma velha e feia ponte de aço por uma ponte de pedra [...] Bem, na próxima reunião ordinária de vizinhos ou *Mote*,⁶⁰ como a chamamos conforme a língua antiga, anterior aos tempos da burocracia, um vizinho propõe a mudança e, é claro, se todos concordam termina a discussão, exceto por alguns detalhes. Da mesma forma, se ninguém apóia o proponente, [...] a questão é arquivada por algum tempo; o que é raro entre pessoas razoáveis, pois o proponente já teria conversado a respeito antes do *Mote*. Mas suponhamos que a questão seja proposta e secundada. Se alguns dos vizinhos discordam, se acham que a horrível ponte de aço ainda pode servir por mais algum tempo e não querem se ocupar da construção de uma nova naquele momento, não se contam cabeças [votos] naquele momento, mas

59 Ibidem, p. 96; p. 111.

60 O termo *Mote* deriva de *gemot*, uma forma de assembleia tribal ao ar livre.

a discussão formal é adiada para o próximo *Mote*. Enquanto isso, argumentos pro e contra circulam por aí; alguns são impressos para que todos saibam o que está acontecendo. E quando o *Mote* se reúne novamente, há uma discussão normal e uma votação pela contagem de mãos levantadas. Se a diferença for apertada, a questão é adiada novamente para mais discussão. Se for grande, pergunta-se aos da minoria se eles aceitam a opinião mais geral; o que frequentemente, ou melhor, quase sempre, fazem. Se recusarem, a questão é debatida uma terceira vez. Então, se a minoria não tiver crescido significativamente, eles sempre cedem, embora eu creia que exista uma regra meio esquecida segundo a qual ainda poderiam adiar a coisa de novo. Mas o que sempre ocorre é que eles se convencem, talvez não de que sua visão esteja errada, mas de que não conseguem persuadir ou forçar a comunidade a adotá-la.⁶¹

Não se cogita que todas as vontades possam ser satisfeitas por uma fragmentação do território em pequenas unidades individuais, nas quais cada um poderia fazer o que quisesse, assim como não se cogita instituir “uma classe de pessoas superiores, capazes de julgar todas as questões sem consultar os vizinhos”.⁶² As duas coisas desembocam em privilégios permanentes contra os quais as pessoas estão vacinadas pela história. Guest ainda comenta que, no caso da construção da ponte, a minoria discordante poderá pelo menos se recusar a participar do trabalho, mas Hammond apenas acha graça nessa “vingança”, pois, seja qual for o voto, ninguém faria um trabalho de que não gostasse.

Canteiro de lugar nenhum

Todos esses elementos da produção do espaço em Nowhere (superação do utilitarismo, reconciliação com a natureza, trabalho livre, usos abertos, autonomia coletiva) se manifestam concretamente no canteiro de obras de uma casa pouco acima do vilarejo de Pangbourne, que Guest visita durante a viagem pelo Tâmsa. Os construtores, duas mulheres e seis homens, preferiram ficar na obra a participar da festa da colheita, o que lhes rendeu o título de “recusadores obstinados” (*obstinate refusers*). Eles fazem piada com essa história e explicam que o trabalho levou mais

61 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, pp. 126–127; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, p. 144.

62 Ibidem, p. 129; p. 145.

tempo do que imaginavam porque tiveram contratempos — “a doença de Philippa, entre outros...”. Como Philippa é a melhor entalhadora do grupo, “não teria sido gentil começar os entalhes sem ela”.⁶³ De fato, Guest e seus companheiros encontram a pedreira, uma mulher miúda de meia idade, trabalhando com malho e formão num baixo relevo de flores e figuras.⁶⁴ Sem interromper o trabalho, ela explica a intenção da obra: “Vejam, todos nós consideramos este o lugar mais bonito para uma casa em toda a região; e o terreno esteve por tanto tempo travado por uma casa indigna que nós, os pedreiros [*masons*], estávamos determinados a reverter de uma vez por todas fatalidade e destino e construir a casa mais bela que se pudesse implantar aqui...”.⁶⁵ Depois um garoto serve refrescos aos visitantes, e alguns trabalhadores descem dos andaimes para um brinde, enquanto outros apenas os saúdam do alto.

A construção segue uma lógica inteiramente diferente do atendimento a uma demanda funcional. Ninguém encomendou a casa, nem ela satisfaz a nenhuma necessidade imediata de uso. Ela deve apenas redimir um lugar, fazendo dele o que de melhor se possa imaginar — essa é a obstinação dos “recusadores obstinados”. Decidiram usar cantaria, apesar do esforço de trazer as pedras de longe e esquadrejá-las, porque a cantaria admite ornamentos entalhados. A decisão seria absurda se o critério fosse uma relação instrumental de ‘custo-benefício’ (o que mostra também o quanto o sonho de um material que permitisse realizar todos os nossos desejos arquitetônicos quase sem esforço ainda está atrelado ao ideal da produtividade). Depois que os construtores terminarem, a casa será apropriada e modificada por quem quiser. Mas, enquanto o grupo trabalha na sua obra de arte coletiva, ela é determinada apenas pela conjunção das habilidades e da imaginação desse grupo com o sítio e o material.

Assim como o episódio da estrada, também a visita ao canteiro da casa foi adicionada por Morris em 1891, depois da publicação seriada de *News from Nowhere* na *Commonweal*. Pode-se vê-la como resposta às

63 Ibidem, p. 253; pp. 260.

64 Philippa pode ser uma referência a Philippa Fawcett, que em 1890 obteve o primeiro lugar nos exames finais em Matemática da Universidade de Cambridge, mas não foi laureada com o respectivo título porque não se admitiam mulheres nesse *ranking*. O caso foi amplamente discutido na mídia, em parte porque a mãe de Philippa, Millicent Fawcett era uma conhecida líder na luta pelo sufrágio feminino (cf. BOOS, Personal and political lieux d'anticipation in *News from Nowhere*, 2004).

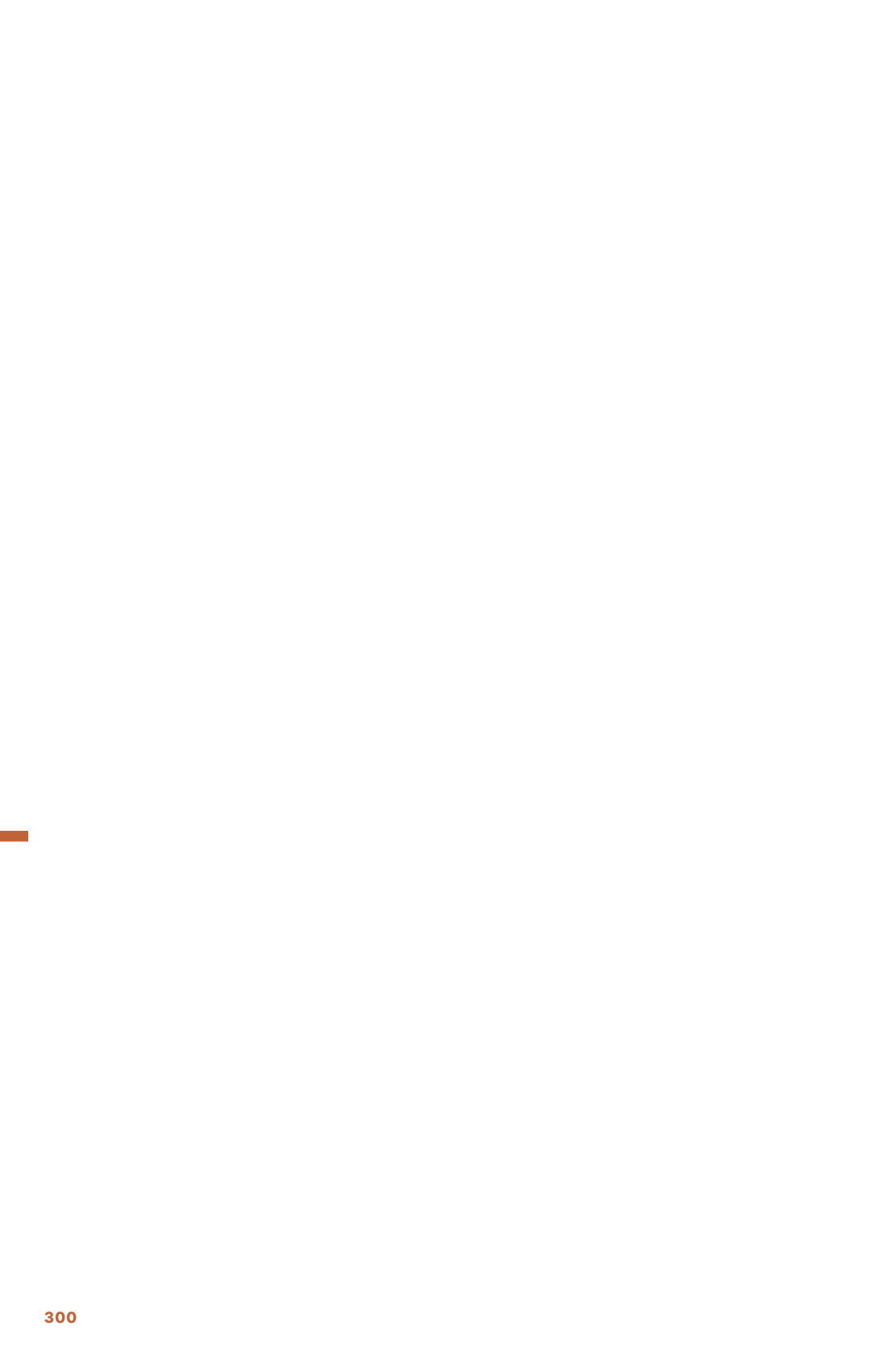
65 MORRIS, *News from Nowhere*, 1892, p. 253; *Notícias de lugar nenhum*, 2002, pp. 259–260.

críticas anarquistas, porque o canteiro indica que a participação na colheita não é compulsória;⁶⁶ ou pode-se interpretar que, como no caso da estrada, o motivo da inserção seria mostrar que trabalho livre não exclui “trabalho realmente necessário”.⁶⁷ Contudo, uma vez que a casa não atende a nenhuma necessidade senão à contrariedade dos pedreiros com a ocupação “indigna” daquele lugar, penso que o acréscimo admite uma leitura mais abrangente. Aquele processo de debate sobre a substituição de uma ponte, que Hammond usa para exemplificar como as comunas chegam a decisões majoritárias, se aplica diretamente ao canteiro da casa. É fácil imaginar que os pedreiros tenham esboçado um plano básico, discutido a questão com habitantes da região e feito a proposta na reunião da comuna. Talvez tenha havido controvérsias e delongas — pelo menos os contratempos a que um dos pedreiros alude indicam isso —, mas a decisão democrática valeu a pena. Como se trata de um acordo entre iguais, a comuna não precisa controlar nem fiscalizar os construtores depois de definidas as linhas gerais do empreendimento. A autonomia coletiva se estende logicamente da escala da comuna à escala do pequeno grupo de pedreiros. E, dentro desse grupo, ela se estende logicamente aos indivíduos. Philippa é a entalhadora mais respeitada, mas nem por isso dita aos outros o que fazer. Tem-se aí a estrutura política que torna pelo menos imaginável a realidade de uma ideia central da teoria de Morris: arte é a expressão humana do prazer no trabalho.⁶⁸

66 LIBERMAN, Major textual changes in William Morris's *News from Nowhere*, 1986, p. 355.

67 Cf. MACDONALD, *The revision of News from Nowhere*, 1976, p. 13.

68 Morris formula essa ideia de diversas maneiras, como, por exemplo: “Art is man's expression of his joy in labour” (MORRIS, *Art under plutocracy*, 1883); “art is the expression of man's pleasure in labour” (MORRIS, Preface, *The nature of gothic*, 1892, p. i).



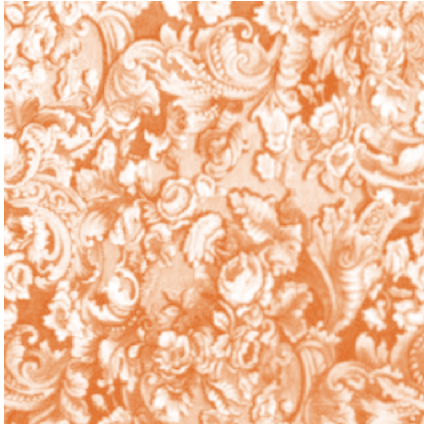


Rumo à utopia da produção emancipada

Morris sem modernos

Entre arquitetos e designers, William Morris costuma ser lembrado como criador de um estilo particular de artes decorativas, engajado nos ofícios artesanais, nostálgico, saudosista e contrário à indústria mecânica, e, ainda assim, paradoxalmente, precursor do chamado Movimento Moderno. Essa estranha imagem se deve em grande parte a um livro publicado na Inglaterra em 1936 pelo historiador alemão Nikolaus Pevsner. Já o título, *Pioneers of the modern movement: from William Morris to Walter Gropius*, enuncia a tese que depois se tornará o mito de fundação da arquitetura do século XX: haveria uma linha evolutiva e um espírito comum entre Morris e Gropius, que teriam resultado num movimento novo ou, enfim, moderno.¹ Até hoje *Pioneers* ou suas versões posteriores constam nas bibliografias de cursos de Arquitetura e Design do mundo inteiro. Gerações de arquitetos tomaram conhecimento de Morris apenas a partir de Pevsner e de autores que o seguiram tácita ou explicitamente. Como se trata de uma interpretação que considero antes um obstáculo do que um acesso à compreensão do trabalho prático e teórico de Morris, mas que, por outro lado, assombra qualquer menção a Morris no campo arquitetônico, será preciso discuti-la brevemente.

¹ A primeira edição, intitulada *Pioneers of the modern movement: from William Morris to Walter Gropius*, foi publicada em Londres pela editora Faber & Faber em 1936. Para a segunda edição publicada pelo MoMA de Nova York em 1949 por iniciativa de Philip Johnson, houve muitas revisões, arduamente negociadas com Johnson e outros curadores do museu (cf. SUNDWOO, *Who's Design? MoMA and Pevsner's Pioneers*, 2010). A revisão mais significativa foi o novo título: *Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*. Para a terceira edição, de 1960, Pevsner manteve esse título, mas reescreveu e ampliou o texto em muitos trechos. Nas edições seguintes houve ajustes menores. A primeira edição em português foi, salvo engano, publicada em 1962, com o título *Pioneiros do desenho moderno: uma história do desenho aplicado e das modernas tendências da arquitetura desde William Morris a Walter Gropius*. Um indício da influência do livro de Pevsner é sua inclusão no livro *The books that shaped art history* (SHONE & STONARD, 2013). Não farei nenhuma comparação entre as edições porque a tese central não se modificou e porque a primeira edição circulou menos entre arquitetos do que as edições posteriores.



Segundo Pevsner, o tapete da empresa Pardoe, Hooman & Pardoe, exibido na exposição mundial de 1851 (à esquerda), usa “um desenho extremamente elaborado”, forçando-nos “a andar em cima de arabescos salientes e flores grandes e desagradavelmente realistas”; a chita desenhada por Owen Jones, também em 1851 (acima), seguiria bons princípios, mas sem gênio; já a chita Honeysuckle desenhada por Morris, em 1883 (ao lado), seria de padrão “claro e sóbrio”, com “unidade lógica de composição” e “estudo atento do crescimento na natureza” (PEVSNER, *Os pioneiros do desenho moderno*, 1980, pp. 52, 59–60).

Isso abrirá espaço para uma leitura da teoria de Morris sem o filtro que Pevsner lhe aplicou e que outros teóricos e historiadores do Movimento Moderno mantiveram, mas que elimina dessa teoria as proposições mais críticas e mais interessantes para a discussão atual, isto é, justamente as proposições que contrariam a doutrina moderna acerca da função social dos arquitetos ou do campo arquitetônico especializado que se formou a partir do Renascimento.

Nikolaus Pevsner, um luterano de família judia, havia chegado à Inglaterra em 1934, dois anos antes da publicação de *Pioneers*, porque o regime nacional-socialista o proibira de lecionar nas universidades alemãs. Sua especialidade era a *Kunstgeschichte* ou História da Arte, que estava estabelecida como disciplina acadêmica na Alemanha, mas não existia como tal na Inglaterra. Pevsner assumiu então um posto no Department of Commerce da Universidade de Birmingham com a incumbência de pesquisar o design britânico contemporâneo.² Na mesma época, Walter Gropius também já estava na Inglaterra, fugindo da perseguição nazista, e acabara de publicar *The new architecture and*

2 Cf. PEVSNER, *An enquiry into industrial art in England*, 1937.



the Bauhaus, que deveria dar alguma visibilidade internacional às suas experiências pedagógicas na função de mentor e diretor dessa escola.³ O livro de Gropius fazia menção a John Ruskin e William Morris como precursores da “revolta” contra a arte elitizada, restrita a academias e salões; revolta essa que, segundo Gropius, teria sido levada adiante por Henry van de Velde, Joseph Maria Olbrich e Peter Behrens, até desembocar no

Deutscher Werkbund e, finalmente, na Bauhaus de Weimar e Dessau.⁴ A genealogia era algo mirabolante, unindo convicções e práticas díspares, mas era apropriada para que Gropius caracterizasse a si mesmo como vanguarda na controvérsia sobre a relação entre ofício, arte e indústria. Portanto, o nexos entre Morris e Gropius estava esboçado antes de Pevsner consolidá-lo. A Gropius e a Pevsner importava naquele momento evidenciar que os experimentos da Bauhaus e a disciplina da *Kunstgeschichte* não eram cativos de uma nação ou da ideologia nacional-socialista, mas pertencentes à evolução da cultura ocidental internacional. Reforçavam-se um ao outro nesse sentido. Como observa Manieri Elia, ao afirmar a credibilidade de Gropius, “Pevsner pôde afirmar a credibilidade de outro alemão fugido da Alemanha de Hitler e decidido a se estabelecer na velha Inglaterra: ele mesmo”.⁵ Essas são, em linhas gerais, as circunstâncias em que surgiram *Pioneers* e o “Morris de Pevsner”.⁶

A abordagem de Pevsner distingue entre a teoria e a prática de Morris. Da teoria, ele pinça uma única proposição: o imperativo da

3 *The new architecture and the Bauhaus* foi publicada em Londres em 1935 pela editora Faber & Faber, a mesma que dois anos depois publicaria o livro de Pevsner. Gropius aproveitará partes do livro de 1935 em *Scope of total architecture*, publicado em Nova York em 1955 e traduzido no Brasil como *Bauhaus: Nova arquitetura* (1972).

4 “Ruskin e Morris tentaram encontrar um meio de reunificar o mundo da arte com o mundo do trabalho” (GROPIUS, *The new Architecture and the Bauhaus*, [1935] 1965, p. 62). Na verdade, essa menção a Ruskin e Morris já estava num texto que Gropius escrevera para o catálogo de uma exposição da Bauhaus e que ele inclui integralmente — traduzido para o inglês — no livro de 1935 (cf. GROPIUS, *Idee und Aufbau des Bauhaus*, 1923).

5 ELIA, *William Morris y la ideologia de la arquitectura moderna*, [1976] 2000, p. 105.

6 FAULKNER, *Pevsner's Morris*, 2006.

democratização das artes, reinterpretado como democratização do consumo de objetos com qualidades artísticas. Todos os outros argumentos e reflexões de Morris, em particular sua visão da história e suas referências a Marx, são descartados como anacrônicos. E isso apesar de Pevsner admitir que a “doutrina” de Morris é abrangente e que seu significado está “claramente explicado nas trinta conferências que proferiu sobre problemas artísticos e sociais entre 1877 e 1894”.⁷ Cito apenas uma passagem para exemplificar a operação de neutralização:

Nisso [na ideia de a arte ser acessível a todos] Morris é o verdadeiro profeta do século XX. A ele devemos que a moradia de um homem comum tenha voltado a ser um objeto mercedor do pensamento do arquiteto, e que uma cadeira, um papel de parede ou um vaso sejam de novo objetos mercedores da imaginação do artista.

Contudo, isso é apenas metade da doutrina de Morris. A outra metade permaneceu comprometida com o estilo e os preconceitos do século XIX. A sua concepção de arte deriva do seu conhecimento das condições medievais de trabalho e é parte do ‘historicismo’ do século XIX. Partindo do ofício artesanal gótico, ele define a arte simplesmente como ‘a expressão do homem do seu prazer no trabalho.’ A verdadeira arte deve ser ‘feita pelo povo e para o povo, como uma felicidade para quem a faz e para quem a usa.’ Abominava o orgulho do gênio artístico e de alguma forma especial de inspiração, que via em toda a arte de seu tempo. ‘Toda essa conversa da inspiração é puro disparate,’ dizia; ‘não existe tal coisa: é mera questão de ofício [*craftsmanship*].’

Evidentemente uma tal definição de arte desloca o problema da estética para campo mais vasto da ciência social. [...]

A razão de Morris denunciar tão eloquentemente a estrutura social de seu tempo era sobretudo o fato de ela ser evidentemente fatal para a arte. [...] O socialismo de Morris está, portanto, longe de ser correto de acordo com os cânones estabelecidos nos fins do século XIX: há nele mais de [Thomas] More do que de Marx. [...] quando estalaram motins em Londres [...] ele recuou, gradualmente retornando a seu mundo de poesia e beleza.⁸

Na matriz da *Kunstgeschichte*, Pevsner busca a história dos gênios criativos que deixaram os redutos da arte burguesa e o ideal *l’art pour l’art*

7 PEVSNER, *Os pioneiros do desenho moderno*, 1980, p. 28.

8 *Ibidem*, pp. 28–29; * *Pioneers of modern design*, 1991, pp. 22–23.

e passaram a desenhar mercadorias industriais de massa. Ele toma por autoevidentes as categorias do artista de gênio, da arte como campo especializado e do juízo estético como maneira apropriada de avaliar as obras desse campo. Se o artista tem uma missão social, ela consiste em tornar os frutos de sua especialidade acessíveis a todos, em vez de restringi-los a uma elite. O design de objetos reproduzidos industrialmente tornaria isso viável. Ao lado do livro, do cinema, da fotografia, do gramofone e do rádio, que popularizaram outras artes, o bom design popularizaria a qualificação estética dos objetos utilitários. Apenas Morris não teria compreendido essa possibilidade, “denunciando” a estrutura social de sua época por considerá-la, equivocadamente, “fatal para a arte”. De resto, Pevsner não pensa que a posição política de Morris deva ser levada a sério. A prova de que em Morris haveria “mais de More do que de Marx” — mais utopia do que ciência — seria o fato de ele ter desistido da política ao primeiro sinal de confronto, “retornando a seu mundo de poesia e beleza”.

A apresentação de *News from Nowhere* no capítulo anterior deve ter bastado para mostrar que, ao contrário do que Pevsner afirma, Morris não se engaja por objetos de uso mais bem *desenhados* por arquitetos ou artistas. Ele quer que a criação deixe de ser privilégio dos gênios e se torne prática corriqueira. Importa-lhe que as pessoas comuns e o trabalho comum sejam livres. Isso significaria a popularização da *produção* artística, o fim da alienação nos processos produtivos ou, em outras palavras, a revolução do modo de produção. A fruição de qualidades estéticas nos objetos de uso seria um corolário dessa revolução — não mais nem menos do que isso. É verdade que, como detalharei em seguida, Morris chega à compreensão das relações sociais no capitalismo a partir da tentativa de recuperar a qualidade das então chamadas artes menores ou decorativas. Dessa trajetória talvez provenha a originalidade de sua teoria. Também é verdade que Morris usa a situação das artes menores como argumento para angariar simpatias burguesas para a causa da mudança social, já que a feiúra dos objetos utilitários incomoda mais esse público do que a miséria do mundo. Mas o objetivo da revolução, para Morris, não é salvar as artes da decadência — é emancipar os seres humanos. Ele não vê na máquina sua “arqui-inimiga” nem tem uma “atitude de ódio em relação aos modernos métodos de produção”, como Pevsner sugere. Seu problema com a sociedade do capital não é uma birra, mas se funda em bons argumentos contra a vida que tais “métodos” impuseram à maioria das pessoas,

pelo menos na formação social em que se desenvolveram. A ideia de que máquinas devam reduzir nossas tarefas duras e entediadas é algo que Morris sempre considerou óbvio, constatando simplesmente que a industrialização aumentou essas tarefas em número e grau, em vez de diminuí-las.⁹

Quanto à prática artística de Morris, Pevsner procura evidenciar uma afinidade formal com o Movimento Moderno. Todos aqueles tapetes, tecidos, vitrais e papéis de parede, que hoje nos parecem tão sobrecarregados, seriam simples, claros e sóbrios em comparação com o gosto e a oferta predominantes na época.¹⁰ A verdade é que a prática de Morris se distingue das similares contemporâneas antes pelos processos de produção do que pela imagem dos desenhos. Examinando livros e artefatos de outros tempos, procurando velhos artesãos nos vilarejos e experimentando suas técnicas, em certos casos durante meses, ele recuperou processos que estavam quase esquecidos. Isso sem mencionar pesquisa de matérias-primas, formação de artífices, organização do trabalho na produção propriamente dita, configuração das oficinas ou soluções para reduzir resíduos. Pevsner atribui tudo isso a uma idiosincrasia: Morris “seguiu sua paixão inata por fazer as coisas com as próprias mãos”.¹¹ O envolvimento na produção apenas demonstraria que o bom designer deve conhecer as técnicas e os materiais com que seus desenhos serão executados. Não teriam valor pelo conteúdo dos processos em si, já que “os verdadeiros pioneiros do Movimento Moderno são aqueles que desde o início defenderam a arte da máquina”.¹²

Curioso é que, quanto ao repertório formal e à premissa de que objetos de uso cotidiano sejam desenhados por artistas e fabricados por máquinas, Pevsner poderia ter recorrido a outros precursores, mesmo na Inglaterra. O engajamento sistemático de artistas no incremento da produção industrial remonta a Henry Cole e à associação Summerly's Art Manufactures, fundada por ele em 1847. Esse grupo de artistas e arquitetos foi pioneiro de uma prática moderna do design, fornecendo desenhos para diversas indústrias, ajustados às técnicas produtivas e

9 Cf. COLEMAN, *Design and technology in Nowhere*, 1991, pp. 28–39.

10 PEVSNER, *Os pioneiros do desenho moderno*, 1980, pp. 51–74

11 *Ibidem*, p. 58; * *Pioneers of modern design*, 1991, p. 49.

12 *Ibidem*, p. 31; * p. 26.

aos equipamentos disponíveis.¹³ Cole também publicou, a partir de 1849, o *Journal of Design and Manufactures*, advogando em favor do que então se entendia por simplicidade de formas e funcionalidade. Depois ele organizou a primeira Exposição Mundial, em Londres, em 1851, e fez a mediação com Joseph Paxton que resultou no icônico Palácio de Cristal. No ano seguinte, Cole se tornou superintendente do Department of Practical Art, a instância responsável pela promoção das artes aplicadas e do design ingleses e, nessa função, fundou o maior museu de artes aplicadas do mundo com o intuito de que servisse à educação popular (Museum of Manufactures, depois South Kensington Museum e hoje Victoria and Albert Museum). O museu incorporou a Government School of Design criada em 1837 (atual Royal College of Art), cujo mentor foi o artista Richard Redgrave, que formulou o sistema britânico de ensino das artes aplicadas. O arquiteto Owen Jones, ligado ao grupo de Cole e autor da decoração da Exposição Mundial de 1851, publicou em 1856 *The grammar of ornament*, visando a uma teoria abstrata da forma e da cor para a criação de padrões decorativos. E Jones não foi um diletante na produção: para a impressão das cento e doze pranchas desse livro, com exemplos das mais diversas épocas e culturas, ele desenvolveu a cromolitografia, que constituiu em si mesma uma impactante inovação técnica no mercado editorial. Tudo isso parece muito mais afinado com os preceitos dos modernos do início do século XX do que a produção de Morris, aliás, também influenciada por esse grupo. É difícil entender por que Pevsner não traçou uma genealogia de Henry Cole a Walter Gropius e por que fez justamente de Morris, que lhe parece retrógrado em tantos sentidos, um pioneiro moderno.

A explicação me parece estar na atitude de ruptura que o nome de Morris ecoa, enquanto Cole ou Jones representam apenas aquele tipo de profissional que oferece seus serviços ao ‘mundo como ele é’. Um pioneirismo parcial, que, no melhor dos casos, consistiria em inovações estilísticas, não bastaria à história dos arquitetos modernos do século XX nem às aspirações de Gropius na década de 1930. Sua pretensão era a de pioneirismo social. A figura de Morris, célebre como crítico de sua sociedade e, ao mesmo tempo, como empresário bem-sucedido, servia para legitimar essa ideia e atribuir aos arquitetos “um papel decisivo — obviamente ideológico — na grande operação

13 RAIZMAN, *History of modern design: graphics and products since the industrial revolution*, 2003, pp. 50–51.

de reforma da sociedade humana”.¹⁴ Que Morris de fato visasse a uma revolução que extinguiria as relações de dominação e, conseqüentemente, a categoria profissional de arquitetos e designers, não impediu que ele fosse inserido num programa essencialmente reformista cujos heróis seriam arquitetos e designers. Os elementos mais radicais de sua teoria talvez tenham incomodado um pouco na criação desse mito, mas puderam ser lidos como sinais de um simpático engajamento de centro-esquerda ou de uma não menos simpática rebeldia romântica. De qualquer modo, esses elementos radicais estariam à espera das vanguardas do século XX para desenvolvê-los sem nostalgias e com o devido senso prático.

Ora, Morris entra nos meandros da produção, compreende as relações sociais que os determinam e faz uma crítica contundente da função de arquitetos, designers, técnicos e artistas nessa engrenagem; crítica da qual, diga-se de passagem, nunca excluiu a própria atuação profissional. Os modernos, pelo contrário, tomam o fundamento do campo arquitetônico — o desenho separado do canteiro, como diria Sérgio Ferro — por inquestionável, limitando-se a discutir as características técnicas e estéticas do produto, sem tocar as relações sociais que definem a produção material em si. Em alguns casos, os produtos arquitetônicos até seriam destinados a uma sociedade diferente, utópica se quisermos (como o socialismo soviético de primeira hora), mas mesmo aí não houve uma reformulação radical das relações sociais nos canteiros. A já proverbial expressão de Corbusier, *arquitetura ou revolução*, é representativa da posição que se tornou dominante: a arquitetura dos arquitetos como antídoto contra a transformação radical da sociedade. Os modernos não são um avanço em relação a Morris — eles são o retrocesso.

Da biografia

Deixo então de lado o estranho Morris de Pevsner, mesmo porque não é apenas de Pevsner a responsabilidade pelas distorções. As disputas em torno do legado de Morris são tantas que preencheriam um livro à parte. Já o seu primeiro biógrafo, o amigo da família John William Mackail, retratou Morris como um artista talentoso e sensível em cuja

14 ELIA, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, [1976] 2000, p. 79.

trajetória o engajamento político teria sido uma perturbação passageira.¹⁵ Inúmeros trabalhos posteriores usaram essa fonte, consolidando o “mito burguês” de Morris como “grande poeta, grande artífice, grande artista, grande influência, grande não-sei-quê, mas sem mencioná-lo como revolucionário”.¹⁶ Contra essa leitura, parte da esquerda fez de Morris um socialista moderado, movido por razões éticas e poéticas, mas antimarxista e avesso à discussão econômica.¹⁷ Tudo isso só veio a ser sistematicamente questionado em 1955, pela biografia de Edward Palmer Thompson, *William Morris: romantic to revolutionary*. Thompson mostrou que Morris foi um leitor de Marx e que usou a crítica da economia política para formular proposições teóricas novas acerca do trabalho humano e das artes. Mais tarde, Paul Meier realizou uma imensa pesquisa filológica para desfazer equívocos e adulterações dos primeiros biógrafos, deixando a base marxiana do pensamento de Morris fora de dúvida.¹⁸ Porém a leitura de Meier transforma Morris numa espécie de marxista ortodoxo, enquanto Thompson insiste na sua originalidade teórica.¹⁹ Como essa me parece a versão mais consistente, é nela que me apoio aqui.

Morris é de uma família burguesa que enriqueceu com aplicações financeiras e cujo patrimônio sempre lhe garantiu uma situação econômica confortável, ainda que sujeita às oscilações do mercado. Ele passou a infância em Walthamstow e Woodford, hoje partes da Grande Londres. Aos treze anos foi para um colégio interno em Marlborough. Cinco anos depois, em 1852, matriculou-se no Exeter College da Universidade de Oxford para estudar teologia. Thompson caracteriza esse período pelo clima das últimas revoltas românticas contra a sociedade vitoriana e pela simultânea ascensão da doutrina utilitarista, que parecia fornecer

15 MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, pp. 79–80.

16 ARNOT, *William Morris versus the Morris myth*, 1934.

17 Essa representação se deve sobretudo a Bruce Glasier, que colaborou com Morris como ativista político a partir de 1884, mas depois se tornou justamente aquele tipo de socialista antimarxista em que transforma o protagonista de seu livro *William Morris and the early days of the socialist movement*, publicado em 1921.

18 Um exemplo do tipo de distorção que Meier (*La pensée utopique de William Morris*, 1972) desvenda é a seguinte passagem de Morris sobre *O capital*, da qual Mackail (*The life of William Morris*, [1899] 1901) silenciosamente suprime todas as palavras aqui assinaladas em itálico: “I put some conscience into trying to learn the economic side of Socialism, and even tackled Marx, though I must confess that, where as I thoroughly enjoyed the historical part of *Capital*, I suffered agonies of confusion of the brain over reading the pure economics of that great work”.

19 THOMPSON, *Postscript: 1976, William Morris*, [1955] 1976, pp. 763–816.

a justificativa teórica para o capitalismo liberal ou *Manchester capitalism*. “O mercado era a determinação final do valor, e se não houvesse demanda suficiente para que boa arquitetura ou cidades belamente planejadas se pagassem, então isso bastava como evidência de que tais mercadorias eram insignificantes no âmbito dos fatos”.²⁰ O medievalismo havia se tornado moda em diversas frentes contrárias ao utilitarismo, alimentadas em parte por fantasias e em parte por novas pesquisas acerca da Idade Média. Morris, que já na infância e juventude se interessara pela literatura e por sítios históricos medievais, encontrou respaldo em Oxford, lugar de origem do movimento anglocatólico ao qual também o revivalismo gótico estava relacionado. Ele leu *Past and present* (1843), de Thomas Carlyle, que é uma comparação crítica entre a Inglaterra da revolução industrial e a vida num monastério do século XII. Leu também os livros de Augustus Pugin que mencionei antes. Mas, sobretudo, Morris leu textos do desenhista, historiador e teórico da arquitetura John Ruskin (1819–1900). Depois disso e de uma viagem às catedrais da França, em 1855, ele decidiu abandonar a teologia e se tornar arquiteto.

Embora a tríade Pugin-Ruskin-Morris forme uma espécie de refrão na história da arquitetura (também um legado de Pevsner), o alinhamento desses três teóricos não resiste a um exame mais atento. Ruskin e Pugin têm em comum os temas da arquitetura gótica e do cristianismo, mas, como vimos, Pugin não se interessa pelo regime de trabalho nos canteiros, o que para Ruskin está no centro da discussão.²¹ E quanto a Morris, a teoria da produção material que ele formulará três décadas depois pode ser entendida como articulação entre as proposições de Ruskin, a teoria de Marx e a própria experiência prática nos ofícios. Essa experiência não inclui a arquitetura no sentido estrito do desenho de projetos para edificações, pois Morris desiste do plano de se tornar arquiteto já em 1856, após passar por um estágio no escritório do arquiteto neogótico George Edmund Street onde ficou meses copiando um pórtico românico até o compasso furar buracos na prancheta e ele perder a paciência.²² Ainda assim, a *produção da arquitetura* (num sentido amplo ao qual volto adiante) continuará sendo objeto central da teoria de Morris, seja como referência negativa, pelas interdições que

20 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 9.

21 Cf. CONNER, Pugin and Ruskin, 1978.

22 CRAWFORD & CUNNINGHAM, *William Morris and architecture*, 1997, p. 14.

sua condição real impõe, seja como horizonte positivo, pelas possibilidades que outras condições lhe abririam.

Ruskin e o princípio da imperfeição

O texto mais importante de Ruskin para a teoria crítica de Morris é “The nature of gothic” (A natureza do gótico). Ele foi publicado pela primeira vez em 1853, como capítulo do segundo volume de *The stones of Venice* (As pedras de Veneza), uma história da arquitetura dessa cidade em que Ruskin descreve e analisa minuciosamente inúmeras de suas edificações e propõe um panorama dos períodos bizantino, gótico e renascentista. Mas “A natureza do gótico” constitui também uma proposição teórica para além desse panorama, que foi lida e publicada muitas vezes como ensaio autônomo.²³ Ruskin desenvolve ali um raciocínio que ultrapassa os casos particulares da arquitetura veneziana, bem como a noção do gótico como estilo arquitetônico com determinado repertório formal, sintaxe e significado. Ruskin conceitua certa maneira de fazer arquitetura, isto é, uma maneira de conceber e executar objetos arquitetônicos, não uma maneira de conceber projetos. A peculiaridade dessa abordagem está no fato de que, pela primeira vez desde a ascensão social dos arquitetos como autores de projetos concebidos fora do canteiro, a teoria da arquitetura deixa de lado os princípios filosóficos e as regras formais que orientam e legitimam esses projetos para refletir criticamente a sua realização material. Prevenindo mal-entendidos: Ruskin não se ocupa da comunicação entre projeto e canteiro ou entre arquitetos e trabalhadores, tampouco discute condições de trabalho (jornada, salário, riscos, alimentação etc.) ou técnicas mais eficientes e menos conflitantes para chegar a determinado produto. Não se trata de otimizar aquele processo de construção que se generalizou na Europa a partir do Renascimento e

23 Exceto por pequenas modificações, utilizo a tradução para o português de José Tavares C. de Lira (disponível em: www.eesc.usp.br/babel/). Na introdução que a precede, Lira esclarece que, já em 1854, esse capítulo foi usado como apostila gratuita entre os alunos de Ruskin no Working Men's College, a primeira instituição inglesa de educação de artesãos adultos fundada por socialistas cristãos. Em 1892, William Morris o publica na Kelmscott Press na forma de livro independente. Por outro lado, edições posteriores de *As pedras de Veneza* passaram a suprimi-lo, seguindo a versão abreviada que Ruskin elaborara para a edição do viajante, de 1879, cujo objetivo não era discutir teorias da arquitetura, mas, nas palavras de Lira, “ensinar ao típico leitor inglês do século XIX, em *tour* pela Itália, que São Marco e o Palácio Ducal eram belos” (cf. também LIRA, Ruskin e o trabalho da arquitetura, 2006).

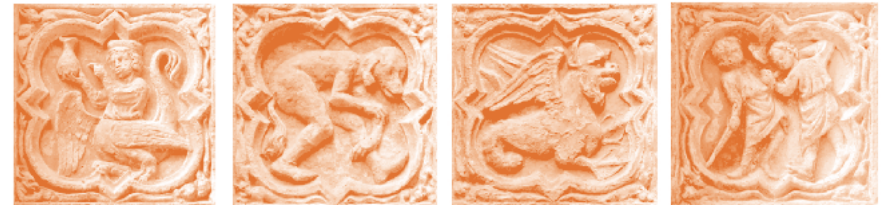
que, no século XIX, estava firmemente estabelecido como um ramo da reprodução ampliada do capital. Ruskin dá um passo atrás e examina o pressuposto da divisão do trabalho e da submissão do trabalho material.

Nos dias de hoje, permanentemente nos esforçamos em separar os dois; queremos que um homem esteja sempre pensando, e outro, sempre trabalhando; a um damos o nome de cavalheiro, a outro, de operário, enquanto o trabalhador deveria estar constantemente pensando, e o pensador, constantemente trabalhando, e ambos deveriam ser cavalheiros [*gentlemen*] no melhor sentido da palavra. Da forma como é, tornamos ambos descorteses [*ungentle*]; um invejando, outro desprezando o seu irmão; e a massa da sociedade é composta de mórbidos pensadores e trabalhadores miseráveis. É, portanto, somente pelo trabalho que o pensamento pode se tornar saudável e somente pelo pensamento que o trabalho pode se tornar feliz, e os dois não podem ser separados impunemente. Seria bom que todos nós fôssemos bons artesãos de alguma espécie e que a desonra do trabalho manual fosse completamente extinta [...]. Todas as profissões deveriam ser liberais e deveria haver menos orgulho quanto à peculiaridade do emprego e mais quanto à excelência na sua realização. E mais ainda, em cada uma das várias profissões, nenhum mestre deveria ser orgulhoso demais para realizar o trabalho mais duro. O pintor deveria moer as próprias cores, o arquiteto trabalhar no canteiro de obras com seus homens, o contramestre ser ele mesmo um operário mais habilidoso que qualquer homem em suas fábricas; e a distinção entre um e outro homem deveria ser apenas em experiência e habilidade, e na autoridade e riqueza que essas devem propiciar natural e merecidamente.²⁴

Ruskin contrapõe à dominação de classe no canteiro o conceito de um processo que respeita a dignidade de cada indivíduo e que, por essa razão, não admite trabalho material que não seja também, assumidamente, trabalho intelectual ou trabalho de criação. A exigência pode parecer banal ou patética, acostumados que estamos a instrumentalizar pessoas sem por isso deixar de declarar o respeito à sua dignidade. Mas Ruskin leva a sério o imperativo de que — para dizê-lo com Kant — todo ser humano é fim em si mesmo e “não pode ser usado meramente como um meio”.²⁵ Antes dos bons propósitos em relação ao produto final da

24 RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §XXI.

25 Kant, *A metafísica dos costumes*, [1785] 2003, p. 306.



Detalhes do portal norte do transepto da catedral de Rouen, século XIII. Há centenas desses entalhes ornamentais na catedral, com concepções e estilos de trabalho muito diversos.

arquitetura, antes de tomar a edificação como palco da boa sociedade ou como expressão de seus mais elevados valores, Ruskin procura o conceito de um processo de produção que seja, em si mesmo, eticamente aceitável. E o nome que ele dá a esse conceito é *gótico*. O termo, claro, não está desatrelado de certo tipo de arquitetura medieval e das suposições do século XIX acerca de seus canteiros. Mas Ruskin é enfático em dizer que as obras concretas apenas se aproximariam do conceito do gótico em maior ou menor medida; elas teriam, como ele diz, certo “grau de goticidade”.²⁶ Um processo de produção caracterizado como gótico não é garantido pelas formas que identificamos com o estilo histórico de mesmo nome (arcos em ogiva, arcobotantes ou abóbadas de cruzaria) nem precisaria resultar sempre nessas formas. Lamentável é que a escolha terminológica, somada à motivação religiosa do próprio Ruskin e às circunstâncias em que ele escreve — particularmente aviltantes para o trabalho material —, tornou fácil descartar suas proposições como saudosistas. Mas entendo que nada disso invalida a sua abordagem e a guinada que ela representa no contexto da teoria da arquitetura desde o Renascimento. Há aí inúmeras implicações e possibilidades cuja discussão ainda está por fazer.

Ruskin explica o processo de produção gótico a partir de “certas tendências mentais dos construtores”, que se refletiriam nas suas construções: rudeza, amor à variedade, amor à natureza, imaginação perturbada, obstinação e generosidade.²⁷ Não repetirei os meandros

26 RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §II.

27 Nas construções, essas características correspondem às categorias pelas quais o texto se tornou mais conhecido: *Savageness*, *Changefulness*, *Naturalism*, *Grotesqueness*, *Rigidity*, *Redundance*. Ruskin as enuncia na forma substantivada, mas a transposição mais simples para o português seriam os adjetivos selvagem, mutável, naturalista, grotesco, rígido e redundante (cf. RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §IV e §VI).

da explicação de cada uma dessas qualidades. Importa que todas elas são definidoras das relações de trabalho nos canteiros, e que a ênfase de Ruskin nessas relações o leva a reinterpretar com sinal invertido as máculas que a tradição renascentista-vitruviana atribui à arquitetura medieval. Assim, o caráter rude, selvagem ou bárbaro, que está na origem do termo italiano *gotico*, é lido por Ruskin como a possibilidade de obras não predeterminadas por ordens ou regras compositivas. A rudeza deixa lugar para as manifestações espontâneas que o refinamento interdita. De modo análogo, o *amor à variedade* significa que uma mesma obra pode conter expressões individuais diversas, conforme as capacidades e ideias de seus muitos participantes. O *amor à natureza* contrasta com o gosto pelo desenho abstrato, purificado, e significa a liberdade para a figuração em vez da ditadura da composição. A *imaginação perturbada* é a atração pelo grotesco, não filtrado, não estilizado. A *obstinação* significa o mergulho na matéria em que se persegue algo novo, tal como o equilíbrio dinâmico das estruturas góticas. E a *generosidade* significa admitir redundância nos ornamentos e espaço para a contribuição de cada um. De tudo isso resultam obras que não são claras e distintas, isto é, que não são racionais na acepção mais trivial do termo, nem se deixam ler com facilidade. Sua qualidade está na complexidade, nas incoerências, na multiplicidade de expressões. Ruskin diz que “nenhuma arquitetura é tão arrogante quanto aquela que é simples”, porque as poucas linhas e formas que um objeto arquitetônico aparentemente simples oferece aos olhos do fruidor são imbuídas de uma pretensão de perfeição absoluta, que exige controle também absoluto na concepção e na execução.²⁸ Os minimalistas hão de concordar.

O raciocínio de Ruskin fica mais evidente na distinção entre diversos regimes de produção dos ornamentos.²⁹ Ele chama de ornamento *servil* aquele executado com total subserviência dos trabalhadores, em geral escravizados, que fazem o que são obrigados a fazer, seguem a prescrição de outros, não podem manifestar vontade própria e não são reconhecidos como indivíduos. As arquiteturas grega, egípcia e assíria seriam frutos de tal submissão, embora Ruskin veja diferenças na maneira como se exerce o controle dos trabalhadores em cada caso, ora pela simplificação geométrica das figuras, ora pelo estabelecimento de

28 Ibidem, §LXXVIII.

29 Já em *The seven lamps of architecture* ([1849] 1854, p. 7), Ruskin deixa claro que são os ornamentos que fazem da arquitetura coisa diferente da construção de barcos, pontes ou artefatos quaisquer.

um padrão de execução. Já o ornamento *constitutivo* seria aquele em que “o poder executivo inferior é até certo ponto emancipado e independente, tendo uma vontade própria, mas reconhecendo sua inferioridade e prestando obediência aos poderes mais elevados”.³⁰ Nessa constelação, que Ruskin atribui à arquitetura gótica e à moralidade cristã, “o valor individual de cada alma” é reconhecido e todas as inteligências contribuem para o resultado final, ainda que dentro de uma hierarquia. Por fim, o ornamento *revolucionário*, que Ruskin vê na arquitetura do Renascimento, se caracterizaria pela ausência de hierarquia, seja entre elementos mais e menos importantes de um edifício, seja entre executores (entalhadores) mais e menos capazes. As simpatias imediatas de um leitor atual tenderão a essa última modalidade. Mas Ruskin a entende como uma tirania da perfeição, que interdita a invenção dos trabalhadores porque espera de cada um deles o grau de refinamento do artista genial, cuja obra deve ter valor em si mesma e não apenas no contexto de um trabalho coletivo. (Morris reinterpreta essa proposição no canteiro da casa em Nowhere, onde existe uma hierarquia de competências em cujo topo está a figura da escultora mestra Philippa. Os outros participantes se orientam pelo que ela faz, mas ela não concebe ou comanda o seu trabalho. Também não existe ali a hierarquia em dezenas de graus e ramificações com que se costuma dividir os trabalhadores nos canteiros heterônomos. Pessoas que escavam fundações ou erguem paredes podem ser as mesmas que entalham ornamentos e, nessas funções, a escultora-chefe não estaria à frente.)

Das relações entre trabalho de concepção e trabalho de execução dos ornamentos, Ruskin infere que não há construção em que todos os elementos estejam precisamente coordenados numa totalidade sem que se tenha tirado a “humanidade” dos trabalhadores, fazendo deles meras “ferramentas animadas”.³¹ Ele pede a seus leitores que examinem as construções à sua volta considerando que a perfeição dos acabamentos de fato significa a escravidão (literal ou assalariada) dos executores. Já imperfeições, formas irregulares tidas por feias ou toscas, são lidas por Ruskin como “sinais de vida e liberdade de cada trabalhador”, que importam muito mais do que a perfeição como fim em si mesma.³² Ruskin observa também que as grandes obras de pintura

30 RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §X.

31 Ibidem, §XI.

32 Ibidem, §XIV.

ou escultura, de autoria de um só indivíduo, costumam ser imperfeitas, porque artistas de gênio sempre almejam ir além daquilo que conseguem executar perfeitamente e não param antes de alcançar o ponto em que a execução falha. Mesmo que tenham habilidade manual excepcional, seu pensamento ultrapassa essa habilidade, caso contrário, não seriam mestres da invenção. Portanto, se os mais geniais têm a proverbial licença poética para errar, não faz sentido exigir perfeição dos menos geniais, eliminando sua inventividade.³³ Uma obra arquitetônica perfeita nada mais é do que opressora e inexpressiva.

Ruskin faz três recomendações gerais aos arquitetos que almejam um canteiro de relações “góticas”: não prever a produção de nada em que não haja invenção, exceto quando estritamente necessário; nunca exigir acabamento perfeito; e não encorajar imitações ou cópias senão para a preservação da memória de grandes obras.³⁴ Em outros termos, “não silencie o camponês porque ele não fala com boa gramática ou até que você lhe tenha ensinado a sua gramática”, e “nunca imagine haver razão para se orgulhar de algo que se pode realizar com paciência e uma lixa”.³⁵ Um princípio mais geral, que sintetiza a “natureza do gótico” tal como Ruskin o concebe, poderia ser chamado de princípio da imperfeição.

Parece um paradoxo fantástico, mas ainda assim é uma verdade das mais importantes, que nenhuma arquitetura possa ser verdadeiramente nobre se não for imperfeita. E isso é facilmente demonstrável. Uma vez que o arquiteto — que admitiremos ser capaz de fazer tudo com perfeição — não pode executar o todo com suas próprias mãos, ou bem haverá de escravizar seus trabalhadores à velha moda grega, e atualmente inglesa, e nivelar sua obra às capacidades de um escravo, o que é degradá-la; ou bem ele haverá de tomar os trabalhadores tais como são e deixá-los mostrar suas fraquezas junto com sua força, o que envolverá a imperfeição gótica, mas tornará toda a obra tão nobre quanto o intelecto da época permitir.³⁶

33 Sérgio Ferro (*Artes plásticas e trabalho livre*, 2015) elucidou a função das ‘imperfeições’ das obras de pintura e escultura para o enobrecimento social do trabalho (manual) dos artistas plásticos depois do período áureo do Renascimento. A assertiva de que a realização material estaria sempre aquém dos elevados pensamentos que movem os artistas faz parte da autorrepresentação desses artistas em oposição aos artífices. Por isso, não deixa de ser irônica a inversão que Ruskin opera aqui.

34 RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §XVII.

35 *Ibidem*, §XIX.

36 *Ibidem*, §XXII.

Um arquiteto ou quem estiver à frente do empreendimento construtivo pode obrigar os trabalhadores a realizarem mediocrementemente um plano predeterminado ou pode abrir mão do controle do produto final, assumindo que a construção será um trabalho coletivo e suas qualidades corresponderão às capacidades dessa coletividade ou, em última análise, à capacidade da respectiva sociedade. Nesse caso, definições prévias se restringirão à grande escala e não existirão na pequena escala. Arquitetos — Ruskin supõe que sempre existam — teriam a função de decidir sobre as linhas gerais de uma construção, sem prescrever o resultado do que cada artífice fará no canteiro. O ideal seria que esses arquitetos não fossem mais do que trabalhadores de maior habilidade e experiência, sem se distinguirem socialmente dos demais.

Da discussão dos ornamentos

Permito-me um breve excuro: toda a discussão em torno do ornamento arquitetônico, dos tratadistas do Renascimento a Adolf Loos e aos pós-modernos, adquire novo significado quando lida a partir dos argumentos de Ruskin. Fica claro que sua origem não está na batalha por essa ou aquela moda para enfeitar edifícios, mas nas relações sociais de produção. O desenho e o grau de determinação que ele implica são correlatos dessas relações. Mesmo Adolf Loos nunca polemizou contra o ornamento oriundo do processo de trabalho e da cabeça de quem produz os objetos (arquitetônicos ou não), nem mesmo no sempre citado ensaio com o panfletário título “Ornamento e delito”.³⁷ Loos não concluiu sua formação acadêmica em Arquitetura, mas foi aprendiz de pedreiro e, quando criança, conviveu com entalhadores, calígrafos, pintores, ebanistas, ourives, serralheiros e canteiros (como o pai). Ele atribui a esses oficiais uma competência para construir que nega aos arquitetos acadêmicos. O alvo das críticas de Loos são os ornamentos desenhados na prancheta e impostos a canteiros e oficinas, que, para o produtor, não representam mais do que trabalho adicional, sem sentido e sem remuneração. “Como o ornamento não é mais um produto natural da nossa cultura, [...] o trabalho do ornamentador não é pago conforme o seu valor”. Loos se irrita particularmente com a obsolescência programada que as modas ornamentais

37 LOOS, *Ornament und Verbrechen*, [1908] 1982.

geram. “Se todos os objetos durassem esteticamente o mesmo tempo que duram fisicamente, o consumidor poderia pagar por eles um preço que possibilitaria ao trabalhador ganhar mais dinheiro e trabalhar menos tempo”.³⁸ É ingénua a ideia de que esse tempo ganho seria dos trabalhadores, assim como são contraditórias muitas inferências de Loos sobre o funcionamento de uma economia capitalista. Mas, com todas as evidentes diferenças, Loos tem em comum com Ruskin (e Morris) o fato de discutir os ornamentos a partir da produção. E ele está ciente dessa afinidade: “os ingleses levam as suas exigências [contra a produção industrializada de móveis] às últimas consequências: o artista que projetou a obra ponha-se pessoalmente na oficina para executá-la com as próprias mãos”.³⁹ Por isso também não existe a tão aludida incongruência entre as proposições teóricas de Loos e sua prática decorativa, concebida como que de dentro da produção. O ensaio “Architektur” deixa isso mais claro. Loos ataca ali o domínio dos arquitetos sobre os mestres construtores (*Baumeister*). Na sua origem estaria, primeiro, a cultura livresca: tornaram-se arquitetos aqueles que puderam se ocupar de livros e tirar deles os modelos de estilos passados. O outro motivo seria o desenho, no qual os arquitetos são exímios, enquanto os construtores não sabem produzir desenhos senão como expedientes da produção material.

A arte da construção decaiu para uma arte gráfica por intermédio do arquiteto. Não é aquele que sabe construir melhor que consegue mais encomendas, mas aquele cujos trabalhos fazem mais vista no papel. E essas duas coisas são antípodas. [...] O melhor desenhista pode ser um mau arquiteto, o melhor arquiteto, um mau desenhista. Já na escolha da profissão exige-se o talento para a arte gráfica. Toda a nossa nova arquitetura é inventada na prancheta [...]. Não são mais as ferramentas que criam formas, mas o lápis. Pelo relevo de uma construção, pelo tipo de sua ornamentação, o observador consegue inferir se o arquiteto trabalha com lápis número 1 ou lápis número 5. E que efeito arrasador teve o compasso! O apontamento com o tira-linhas causou a praga dos quadrados. [...] e pedreiro e entalhador são obrigados a cavar e raspar toda aquela bobagem gráfica com o suor de seu rosto.⁴⁰

38 Ibidem, p. 85.

39 LOOS, Der Fall Scala, [1898] 2004, p. 56.

40 LOOS, Architektur, [1910] 1982, pp. 94–95.

Esse aspecto central na discussão do ornamento — as relações sociais de produção — se perde mais tarde, dando lugar a infinitas disputas relacionadas à leitura do repertório ornamental pelo público e à sua coerência com a totalidade arquitetônica, no sentido daquela honestidade relativamente banal de forma e função defendida por Pugin. É como se a execução dos projetos fosse coisa secundária ou uma mácula de que é melhor nem falar. Mas, se estivéssemos dispostos a ler as construções à nossa volta da maneira que Ruskin sugere, a uniformidade de seus elementos e a perfeição de seus acabamentos (nem sempre alcançada, mas pressuposta na concepção) se tornariam apenas expressões de trabalho servil. Já a (auto)construção ainda hoje realizada sem as formalidades convencionais pode ser interpretada como um resquício da prática oposta, mesmo que constrangida pela falta de dinheiro, habilidade técnica e legitimação cultural.

Também cabe notar o quanto a concepção de Ruskin contrasta com a de Frank Gilbreth, que regeria os canteiros da utopia de Bellamy. Gilbreth quer pedreiros que sejam exatamente aquelas “ferramentas animadas” que Ruskin abomina. O treinamento a que os submete pressupõe que não determinarão nem sequer os próprios gestos, quanto mais as formas daquilo que executam. Gilbreth justifica a mecanização do corpo humano pela redução da fadiga e pelo aumento geral de produtividade, que, por sua vez, levaria a um aumento de salários. Mas, mesmo que isso tivesse ocorrido, o resultado seria apenas um consumo mais farto, não alterando em nada a condição a que as pessoas se submetem no processo de produção. Pode-se argumentar que a execução de alvenarias seria naturalmente mais repetitiva e exigiria uma organização do trabalho diferente da execução dos ornamentos. Contudo, da mesma maneira que o ornamento servil indica que é possível treinar os trabalhadores para uma realização mecânica desse tipo de tarefa — que certamente Gilbreth teria aperfeiçoado muito mais do que gregos, egípcios e assírios —, construções como as abóbadas de Guastavino ou a tradição catalã da qual elas derivam dão prova da arte que há nas alvenarias para além do ‘empilhamento’ de tijolos. Aliás, mesmo sem ornamentos, edificações são objetos tão complexos, com tantas interferências espaciais entre sistemas e subsistemas, que uma construção realizada por operários que de fato não inventassem nada e não tomassem nenhuma decisão paralisaria a cada instante. A tentativa de suprimir a inventividade dos canteiros não provém das características do material ou da técnica, mas da exigência de controle.

Formas e técnicas repetitivas são consequências de um canteiro de trabalho servil, não a sua causa.

Trabalho criativo, coletivo, material

Na segunda metade da década de 1850, a aspiração de Morris era pôr em prática as condições que Ruskin atribuiu ao trabalho nos canteiros góticos. A infeliz tentativa com prancheta e compasso, e a aproximação aos pintores pré-rafaelitas, particularmente Dante Gabriel Rossetti, o levaram a deixar a formação de arquiteto e a querer se tornar pintor. Ainda que ele tenha persistido nesse plano por apenas dois anos, voltando-se em seguida para as artes decorativas, a pintura significou a experiência de um ofício em que, como diria Ruskin, os pensamentos de um homem não são executados pelas mãos de outro. Quando, em 1857, Morris participou do grupo coordenado por Rossetti para a pintura dos murais da biblioteca da Oxford Union, ele também experimentou a realização coletiva desse tipo de trabalho.⁴¹ O compartilhamento de ideias e habilidades que parece ter surgido nesse contexto persistiu para Morris como um horizonte de qualquer produção. Por outro lado, o episódio deve estar na origem de sua obsessão crescente com o conhecimento técnico dos ofícios. Rossetti nunca havia pintado um mural e subestimou as dificuldades. “A tradição da arte do afresco estava tão completamente perdida que pinturas à base de cal sobre uma parede nua eram comumente chamadas de afrescos e supunha-se que durariam o mesmo tempo que afrescos. As paredes [da Union] estavam recém-construídas e a argamassa ainda úmida. [...] Nenhum fundo fora aplicado à alvenaria exceto uma demão de caição: e sobre ela deveria ser aplicada a cor com um pincel pequeno, como aquarela no papel”.⁴² Isso tornou a execução morosa e fez com que as pinturas descansassem e desbotassem muito rapidamente, além de absorverem a fumaça da iluminação a gás e acumularem poeira em cada irregularidade das paredes. O grupo não conseguiu concluir a empreitada.

Alguns meses depois desses eventos, em 1859, Morris encomendou ao amigo e arquiteto Philip Webb o projeto da casa que se tornaria conhecida como Red House. Juntos fizeram dessa obra uma tentativa

41 Cf. MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, pp. 117–126; THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, pp. 46–49.

42 MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, p. 119.

de retomar a maneira medieval de construir em vez de apenas imitar seus elementos decorativos, como era usual entre os arquitetos neogóticos de maior sucesso. A afinidade da Red House com a arquitetura doméstica da Idade Média está em características como volumes assimétricos, fenestração irregular, tijolos e madeiramento à vista, telhados pontiagudos, implantação amalgamada ao sítio, espaços internos quase espartanos em comparação com a típica casa burguesa. Contudo, mesmo que evite o pastiche e seja honesta naquele sentido de Pugin (vê-se como as coisas funcionam construtivamente), a casa foi executada num canteiro de organização convencional. Morris contratou um empreiteiro, William Kent, cuja responsabilidade está registrada num contrato de vinte e duas páginas com determinações detalhadas quanto a prazos, materiais e qualidade da execução.⁴³ As pranchas que Webb desenhou para a obra também são ordens de serviço, não esquemas a serem discutidos e desenvolvidos no canteiro. Há até advertências, tais como “todo o trabalho a ser executado em estrita concordância com o desenho”.⁴⁴ Apenas quando a construção básica da casa estava terminada se iniciou um processo menos convencional. Morris e Webb não encontraram no mercado artigos que considerassem apropriados para decorar e mobiliar o interior, nem fabricantes dispostos a executar o que imaginavam, e acabaram produzindo eles próprios vitrais, azulejos, murais, tecidos, móveis e outros itens, com ajuda de alguns amigos do grupo de Oxford. Por meses, a casa se tornou um misto de ateliê e comunidade alternativa. Ainda assim, numa análise de 1888, Morris chamará de “meia verdade” e “esperança ignorante” as ideias que motivaram a construção, porque partiam do pressuposto de que, “para ter um belo ambiente não haveria necessidade de alterar nenhuma das condições e dos hábitos da nossa época”.⁴⁵

Negócio das artes

A fundação da empresa de artes decorativas Morris, Marshall, Faulkner & Company em 1861 sucedeu esse trabalho coletivo na Red House, tendo

43 FRIENDS OF RED HOUSE, *The Red House building contract: notes on research into this important document*, 2012.

44 MARSH, Peter Paul Marshall's Tottenham well: copy or prototype?, 2007, p. 57.

45 MORRIS, *The revival of architecture*, [1888] 1966, p. 322.

por sócios, além do próprio Morris, os pintores Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones e Rossetti, o matemático Charles Faulkner, o engenheiro Peter Paul Marshall e o arquiteto da Red House, Philip Webb. Vários biógrafos sugerem que a *firma* (como costumava ser chamada) “não era um negócio, mas um movimento social”.⁴⁶ Ela teria nascido de uma brincadeira e transformado a antiga fraternidade numa associação formal, sem que os sócios tivessem aspirações comerciais. Estudos mais recentes mostram que não foi bem assim: havia um elaborado sistema de contabilidade para fazer jus às competências e ao grau de envolvimento de cada sócio, bem como reuniões semanais para a discussão de procedimentos e estratégias.⁴⁷ O arranjo de uma associação de artistas e técnicos com habilidades complementares também não era incomum. Além das diversas sociedades para a promoção das artes, a maior inspiração deve ter sido o já mencionado grupo Summerly’s Art Manufactures, de Henry Cole. E houve publicidade, adequações ao mercado, expedientes para aumentar a produtividade, momentos de impasses financeiros, mudanças de sede e aquisição de novas instalações para expandir os negócios. Em suma, o sucesso comercial não se deu por acidente nem confirma o conto de fadas de um livre mercado que, apesar de tudo, premiaria automaticamente o trabalho de qualidade.

Mais plausível é que a fundação da firma tenha sido movida por aquela mesma “esperança ignorante” que Morris depois atribuiu ao projeto da Red House: fazer um trabalho inteligente e prazeroso dentro das estruturas sociais e econômicas existentes. Houve uma confiança na possibilidade de entrar no mundo do “comércio competitivo”, mudar a produção a partir de dentro e ainda mudar o gosto do público com as mercadorias assim produzidas. Morris não queria voltar à Idade Média nem a uma estrutura social feudal, mas Ruskin inspirou sua intenção de recuperar os ofícios artesanais, criar outra organização do trabalho e valorizar as artes decorativas.⁴⁸ O prospecto que a firma enviou a potenciais clientes logo depois da fundação a apresenta como um grupo de “*fine art workmen*” — trabalhadores das belas artes.⁴⁹ O texto alude à fragmentação que artes decorativas teriam sofrido e assegura que o

46 JACKSON, *William Morris: craftsman-socialist*, 1908, p. 20; MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, pp. 149–152.

47 HARVEY & PRESS, *William Morris: design and enterprise in Victorian Britain*, 1991.

48 HARVEY & PRESS, *Art, enterprise, and ethics*, 1996, p. 197.

49 MORRIS, Morris, Marshall, Faulkner and Company, *fine art workmen in painting, carving, furniture and the metals*, [1861] 2006.

trabalho cooperativo do grupo, capaz de “realizar qualquer espécie de decoração, mural ou de outros tipos, desde quadros propriamente ditos até o menor trabalho suscetível de beleza artística”, trará resultados melhores e mais completos do que as encomendas isoladas, usualmente feitas a artistas da decoração. Ao mesmo tempo, o prospecto enfatiza que todos os trabalhos serão “orçados e executados de maneira diligente e profissional [*business-like manner*]” e “muito menos caros do que geralmente se supõe”. Seu ‘nicho de mercado’ estava entre a indústria de massa e as belas artes, com a proposta de atender às classes alta e média, sobretudo na decoração de espaços domésticos. A classe trabalhadora nunca fez parte de seu ‘público-alvo’.

O trabalho da firma durante os primeiros anos não correspondeu à expectativa de repetir no mercado o que havia sido a decoração da Red House. As encomendas foram quase todas de interiores de igrejas novas ou reformadas, por indicação dos respectivos arquitetos (a época era de apogeu do movimento anglocatólico).⁵⁰ De 1861 a 1866, a firma executou setenta e cinco conjuntos de vitrais, além de pinturas e outros itens para esse tipo de espaço. Em alguns ofícios, os associados atuavam como artífices. Morris, Webb e Faulkner fizeram juntos a pintura do teto da igreja de Saint Michael em Brighton, por exemplo.⁵¹ Em outros casos, o trabalho era dividido, com uma coordenação geral — quase sempre assumida por Morris — e emprego de artífices experientes, bem como garotos de um orfanato próximo. A transformação da sociedade inicial na Morris & Company, em 1875, que fez de Morris o único proprietário, reflete essa diferenciação de funções e as estruturas administrativas que pouco a pouco se sobrepuseram à ideia de uma associação igualitária.

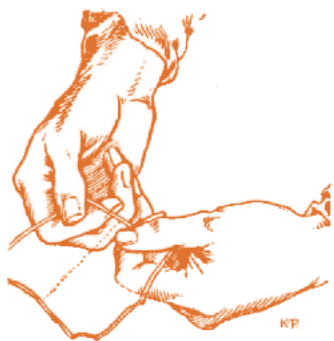
Redescoberta dos ofícios

Ainda assim, o trabalho foi organizado de uma maneira bem diferente do que Taylor ou Gilbreth fariam, isto é, sem funções apenas mecânicas e determinadas apenas de cima para baixo. O processo de produção dos vitrais pode exemplificar isso. A firma adquiriu fama nesse ofício por recuperar a técnica do verdadeiro vitral, ou seja, a técnica de fundir os pigmentos ao vidro, em vez de apenas pintá-los sobre o vidro. O resultado

50 TAMES, *An illustrated Life of William Morris, 1834-1896*, 1972, p. 15.

51 MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, p. 147.

é mais durável e de efeito visual bem diferente, mas a execução é muito mais complexa. Enquanto o pseudovitral pintado exige destreza num único ofício e pode ser feito por uma só pessoa, tal qual uma pintura sobre tela, o verdadeiro vitral é sempre um trabalho coletivo e envolve muitas operações e ofícios interdependentes. A partir de um ou mais desenhos básicos em pequena escala, frequentemente reutilizados em diversas combinações, faz-se um risco em escala real (o *cartoon*). Então se escolhem as cores a partir das possibilidades de fabricação de vidro colorido, feito com óxido de cobre, cobalto, ouro e outros materiais. Das chapas coloridas que constituem a matéria-prima, cortam-se as peças do vitral formando uma espécie de quebra-cabeça. Depois os detalhes são pintados com pó de vidro pigmentado e as peças são queimadas novamente a baixa temperatura. Para a montagem, delicados perfis



metálicos são moldados, soldados entre si e colados às peças de vidro pouco a pouco. Por fim, o painel precisa ser estruturado, transportado e instalado na construção.⁵² Nenhuma dessas operações se faz sem inteligência e sem habilidades específicas. Cortar o vidro, por exemplo, não se resume a riscar nele o desenho de uma peça nem se assemelha ao recorte num papel. É preciso riscar e quebrar a chapa passo a passo, na ordem e na geometria

que o material admite. Cada chapa que se usa implica um pequeno projeto de corte, seja no papel ou na cabeça do artífice. Por outro lado, é evidente que, além das habilidades individuais, o processo exige cooperação e coordenação entre os agentes e as etapas.

Outros processos de produção que a firma incorporou ao longo do tempo — entalhe, cerâmica, bordado, tecelagem, tapeçaria, marcenaria, joalheria, tinturaria etc. — têm características semelhantes. Morris começava com uma pesquisa sistemática em livros, museus e coleções, depois experimentava na prática para compreender dificuldades e possibilidades, modificava procedimentos, desenhos, matérias-primas e, quando o processo estava ajustado, delegava o trabalho e passava a investigar outra técnica.⁵³ Para estampar papéis de parede e

52 Cf. WHALL, *Stained glass work*, [1905] 1914.

53 HARVEY & PRESS, *Art, enterprise, and ethics*, 1996, p. 199.



Detalhes de quatro vitrais de Santo Estêvão (em Bradford [1864], Coddington [1865], Cambridge [1866], Bloxham [1869]) executados pela Morris, Marshall, Faulkner & Co. a partir de um mesmo desenho de Edward Burne-Jones, de 1864. A comparação permite inferir em que medida as decisões eram predefinidas ou tomadas na execução do *cartoon* e do vitral propriamente dito.

tecidos de algodão, ele retomou a impressão por blocos de madeira em lugar da impressão comercial por rolo, o que ampliava as possibilidades gráficas, mas exigia muito mais destreza dos trabalhadores.⁵⁴ Para o tingimento com corantes naturais duráveis, que haviam sido varridos do mercado pela invenção dos corantes sintéticos na segunda metade do século XIX, Morris se instruiu com artesãos do vilarejo de Leek que ainda se lembravam dos antigos processos e trabalhou com eles nos caldeirões até aprender.⁵⁵ Em vários casos a firma passou a fabricar a matéria-prima que não encontrava no mercado com as características apropriadas. Enquanto Owen Jones estudou a grafia de padrões ornamentais antigos e publicou um livro-catálogo (o já citado *The grammar of ornament*), Morris tentou reaprender o feito na origem dos ornamentos.

O recurso a técnicas antigas, no entanto, não impediu o uso de máquinas e produtos industrializados, nem a contratação de indústrias para fabricar parte dos produtos da firma. Já na década de 1870, ela comercializava artigos de série e não apenas peças exclusivamente criadas para cada encomenda. A impressão de papéis de parede e tapetes, a tecelagem e a fabricação de pisos de linóleo, por exemplo, foram temporária ou permanentemente terceirizadas para empresas que dispunham das respectivas máquinas. Morris recuperou a técnica de tapeçaria a partir de um livro antigo e um tear de mão, e depois adquiriu um tear de Jacquard, mais rápido e preciso do que os tradicionais, mas que requer a programação prévia em cartões perfurados e não permite

54 MACKAIL, *The life of William Morris*, [1899] 1901, p. 156.

55 JACKSON, *William Morris: craftsman-socialist*, 1908, pp. 19, 36.

Morris at work

“No campo dos tecidos, tapetes e papéis de parede, na execução de ricos bordados e vitrais, devemos muito a Mr. Morris pelo que tem feito. A alguma distância da feia fumaça azul de Londres, em Merton Abbey, um pequeno vilarejo em Surrey, perto de Wimbledon, são realizados esses ramos de trabalho, e aqui Mr. Morris passa a maior parte do tempo, desenhando e dirigindo tudo pessoalmente, da primeira concepção em esboço, às minúcias de detalhes, até que o tecido, o vidro ou seja o que for estejam prontos. [...] As oficinas estão às margens de um córrego, o Wandle, ao lado de uma velha abadia da qual só restam fragmentos de uma parede em ruínas. [...] Não há chaminés expelindo nuvens de fumaça para envenenar o ar nem barulhentas máquinas a vapor; a força da água do córrego é suficiente. A água também não está cheia de impurezas dos processos de tinturaria; todo o refugo líquido é filtrado, e o córrego deixa as oficinas quase tão puro quanto entrou. Os diferentes operários trabalham em diferentes edifícios, alguns construídos de madeira, outros de tijolos, não notáveis arquiteturalmente, mas ainda assim, sendo velhos e irregularmente dispostos no terreno, têm no conjunto um efeito agradável comparado com as regulamentares fábricas de tijolos tão comuns na Inglaterra. Num dos edifícios, tapetes de vários tipos estavam sendo feitos. Diante de um grande tear vertical, um grupo de seis ou oito pequenas garotas estavam sentadas lado a lado, cada uma encarregada de trabalhar em certa largura da trama, e habilmente seus dedos trançavam e cortavam as peças de lã tingida [...]. Esse método de trabalho manual num tear vertical é antigo, ainda praticado no oriente. [...] Em outras salas havia tecelões em teares manuais, e sobre eles ricos tecidos em lã e seda, alguns entremeados com fios de ouro.

Meu guia me levou a outra parte do edifício, onde tapeçarias de Arras eram tecidas. Abrindo a porta, fomos confrontados com um cavalheiro robusto. Era Mr. Morris. Depois de um caloroso aperto de mão, entramos logo numa conversa a respeito do trabalho em andamento à nossa frente. De um lado do tear, havia dois jovens sentados, ocupados com linhas coloridas em bobinas com longas pontas afiadas. Eles trabalhavam no avesso da urdidura e podiam avaliar o efeito do trabalho no reflexo de um espelho do lado oposto. No chão próximo a eles, havia um *cartoon* da figura em tamanho real. Observando que ela estava apenas delineada, perguntei a Mr. Morris se os grandes *cartoons* nunca eram coloridos. Chamando minha atenção para dois desenhos belamente coloridos, em escala reduzida, emoldurados e pendurados nas paredes, que logo reconheci como parte da Boston Foreign Exhibition em 1883, ele explicou que é melhor desenvolver o colorido diretamente, seja qual for o material em que se trabalha, tapeçaria, tecelagem ou vitral; seria apenas fazer o trabalho duas vezes, com uma perda quase certa da sensibilidade, traduzir e repetir o que foi bem feito da primeira vez. Essa tecelagem de tapeçaria não é uma operação meramente mecânica; ela demanda tanta habilidade quanto pintar um quadro. Ninguém

sem olho para a cor poderia realizar um tal trabalho. De vez em quando Mr. Morris criticava, sugeria ou modificava algumas das cores que os artistas no avesso da urdidura teciam. As figuras dessas tapeçarias, cada uma de dez por sete pés [6,5m²], são chamadas Flora e Pomona. A figura central em ambas foi desenhada por Mr. Burne-Jones, que geralmente trabalha em associação com Mr. Morris quando o trabalho de figuração para tecidos ou vitrais é requerido. [...] Num grande salão ou numa sala de jantar de dimensões generosas, essas tapeçarias seriam admiráveis; como obras de arte, eram das mais belas. Sugeriram-me que poderia encontrar um lugar na América para elas. O preço estimado de cada peça seria de dois mil dólares com impostos incluídos.

Enquanto passávamos de uma sala à outra, tive oportunidade de observar a aparência de Mr. Morris. Há uma expressão simpática, benevolente no seu rosto, que talvez seja sublinhada pela barba grisalha de aparência arcaica e pelos óculos. Carregava um bastão que parecia servir de bengala e estava vestido de modo muito simples, um chapéu macio de feltro na cabeça, camisa azul de algodão com gola, mas sem gravata [...].

Fomos da sala de tapeçaria para ver o processo de tingimento de lã num tanque com índigo. Esse é um ramo do trabalho que Mr. Morris conhece profundamente; ele é um tintureiro praticante. Enquanto observávamos o operário, Mr. Morris comentou: ‘Você tem um belo par de luvas aí, George’. As mãos do homem estavam manchadas de azul profundo. Perguntei se alguma dessas tintas era nociva e fui informado que eram quase todas derivadas do reino vegetal e não nocivas. [...]

Primeiro um escritor poético e depois um trabalhador nas artes que enriquecem nossas casas, Mr. Morris tem desenvolvido ultimamente — para a lástima de alguns — ideias de tipo socialista. Todos que estejam familiarizados com as palavras sérias e eloquentes que ele tem dedicado ao tema da arte perceberão e compreenderão de imediato seus sentimentos sobre esse assunto. Assim como Mr. Ruskin, ele tem refletido as relações dos trabalhadores com a arte, o efeito degradante da labuta meramente mecânica, o vazio entre o designer e aquele que executa e, sendo um homem de sentimentos intensos, ele vê muitas coisas nas atuais relações sociais que são obstáculos ao verdadeiro progresso das artes. Mr. Morris põe suas teorias sobre arte e trabalho em prática, tanto quanto possível, nas suas próprias relações com aqueles que estão a seu serviço.”

[*The American Architect*, v. xvii, n. 495, 1885, pp. 295–297.]

decisões espontâneas.⁵⁶ Em 1876 ele concluiu que a tintura com índigo era lenta demais para um uso comercial e voltou a usar tintas sintéticas. Vários experimentos com técnicas tradicionais só foram retomados quando a firma adquiriu um antigo complexo de tecelagem e tinturaria em Merton Abbey, em 1881, para aumentar a escala e a variedade da produção.⁵⁷

The American Architect and Building News — o semanário de Boston cuja posição conservadora em relação às organizações trabalhistas explicita no capítulo sobre a utopia de Bellamy — publicou, entre 1881 e 1885, uma série de artigos sobre Morris, louvando-o pelo trabalho de decoração e design e pela “admirável energia e gosto certo com que retomou tantas artes em decadência e lhes deu vida nova”.⁵⁸ O último artigo dessa série, intitulado “Morris at work”, relata uma visita às oficinas em Merton Abbey.⁵⁹ O autor (não identificado) descreve instalações sem fumaça, sem barulho, sem substâncias nocivas, sem poluição; “o córrego sai da fábrica quase tão puro quanto entrou”. Observando os processos de trabalho, ele conclui que muitos operários são artistas habilidosos e que Morris “põe suas teorias sobre arte e trabalho em prática tanto quanto possível, na relação com os que estão a seu serviço”.⁶⁰ O autor também descobre que as peças de tapeçaria de Arras denominadas *Flora* e *Pomona* custariam cerca de dois mil dólares cada uma. A fração social que poderia comprar um tapete da Morris & Co. por esse preço em 1885 equivale à fração social que



Flora, tapeçaria de lã, seda e algodão produzida na Morris & Co., desenho de Burne-Jones, 1885.

56 CLUCKIE, *The rise and fall of art needlework*, 2008, pp. 150–151.

57 HARVEY & PRESS, *Art, enterprise, and ethics*, 1996, p. 202.

58 Apud LEARD-COOLIDGE, *William Morris and nineteenth-century Boston*, 1999, p. 161.

59 *The American Architect*, v. XVII, n. 495, 1885, pp. 295–297.

60 *Ibidem*, p. 297.

hoje compraria um tapete de meio milhão de dólares — esse é o status econômico correspondente.⁶¹ A tentativa de transformar a produção a partir de dentro e de mudar as preferências do público, revalorizando objetos de uso cotidiano feitos mediante um trabalho inteligente e prazeroso, não foi ignorada nem combatida pelo mercado, mas absorvida como marca de distinção. A firma de Morris sobrevive em razão da mesma necessidade social de representação do capital que também criou o mercado da arte ‘pura’. Ela existe porque a burguesia despense no consumo de luxo parte do mais-valor extraído da produção capitalista propriamente dita.

Aporias da produção

O economista norte-americano Thorstein Veblen descreveu esse consumo distintivo ou “conspícuo” em *The theory of the leisure class* (*Teoria da classe ociosa*), de 1899, entendendo o gosto refinado como uma exposição de riqueza e privilégio que não percebe a si mesma como tal: “os termos familiares para designar categorias ou elementos de beleza são aplicados para encobrir esse elemento implícito de mérito pecuniário”.⁶² Veblen confere aos produtos da firma de Morris uma responsabilidade direta por parte desses “cânones pecuniários do gosto”.⁶³ Ele constata que as “imperfeições visíveis dos bens feitos à mão” (na empresa de Morris) se tornaram “indícios de superioridade” somente pelo contraste com os produtos industriais de acabamento perfeito e preço baixo.⁶⁴ O sucesso dos artigos “visualmente defeituosos” também não se deve a nenhuma outra qualidade, ainda que os compradores acreditem nisso. Como exemplo, Veblen cita os livros da Kelmscott Press (a editora e gráfica que Morris fundou em 1891) com seus tipos obsoletos e suas encadernações de difícil manuseio. Há mercado para essa produção artística de

61 O chamado status econômico mede o valor relativo de prestígio de uma renda ou riqueza considerando o índice de renda do PIB per capita. Nesse sentido, o tapete custaria, hoje, cerca de quinhentos mil dólares. Por outro lado, se compararmos o poder de compra de dois mil dólares de 1885 com valores atuais considerando artigos básicos de consumo, eles equivaleriam a ‘apenas’ cinquenta mil dólares. A diferença entre os dois valores se deve ao relativo barateamento dos artigos básicos ao longo do tempo; um mesmo poder de compra de tais artigos representaria, em 1885, um status dez vezes maior que hoje (cf. www.measuringworth.com).

62 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 248.

63 VEBLER, *Teoria da classe ociosa*, [1899] 1983, pp. 55–76.

64 *Ibidem*, p. 74.

livros, diz Veblen, porque seus artigos permitem demonstrar a “aptidão de parte do consumidor para consumi-los livremente”, isto é, para consumir à revelia da utilidade. Além de mais dinheiro, o comprador precisa dedicar àquele objeto mais tempo, mais esforço, mais cuidados do que a artigos comuns, mas ele não percebe que aprecia esses objetos porque lhe permitem exibir o próprio ócio: “a base consciente da preferência é uma excelência intrínseca imputada ao artigo mais caro e mais canhestro”.⁶⁵ O consumidor sofisticado vê tais objetos apenas como portadores de qualidades que os consumidores rudes não conseguem perceber. Bourdieu descreverá a lógica da distinção pelo gosto em termos muito semelhantes.⁶⁶ Ele não se estrutura *com* a satisfação de necessidades, mas *contra* ela. Apenas quem não está pressionado pelas urgências da vida pode apreciar coisas que são pouco ou nada ‘práticas’. Embora Veblen não esteja certo quanto à responsabilidade de Morris na desvalorização social do ‘liso’, que é bem anterior, suas observações demonstram que os artefatos produzidos pela firma, em vez de incorporados ao uso cotidiano, acabaram corroborando a pretensão de refinamento dos bem-sucedidos e os recursos pelos quais eles se diferenciam de outras classes e mantêm suas respectivas posições.

Morris tem consciência desse paradoxo. Ele o discute já na sua primeira preleção, realizada em 1877 numa escola de artífices. “As pessoas dizem-me frequentemente: se quer que a sua arte seja bem sucedida e floresça, deve pô-la na moda. Confesso que este conselho me aborrece, pois o que essas pessoas querem dizer é que eu deveria passar um dia no meu trabalho e dois dias a tentar convencer pessoas ricas e consideradas influentes de que se importam muito com algo que realmente não lhes importa nada”.⁶⁷ Com os amigos, ele teria dado expressão mais direta a essa irritação: “Eu gostaria de conseguir fazer um bom par de botas ou uma boa muda de roupas, não sempre apenas aquelas coisas que são brinquedos de ricos”.⁶⁸ “Sei que gastei muito tempo desenhando móveis e papéis de parede, tapetes e cortinas, mas, no fim das contas, tendo a pensar que a maioria destas coisas é lixo, e, por mim, preferiria viver com simples paredes caiadas e cadeira e

65 Ibidem, p. 75.

66 BOURDIEU, *A distinção*, [1979] 2007.

67 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 36;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 13.

68 Apud THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 251.

mesas de madeira”.⁶⁹ Em muitos textos Morris se queixa da ignorância do público abastado, que quer determinados objetos para determinado tipo de consumo, mas julga superficialmente e carece de capacidade para reconhecer um trabalho de excelência porque não tem noção das dificuldades e possibilidades do processo de produção.

A composição da clientela, no entanto, não é o principal dilema de Morris em relação à firma — como já dito, ela nunca visou ao mercado de massa. Mais relevante é a organização da produção em si e sua permanente desigualdade. Morris não abandona o ideal de unir trabalho material e criação, e de extinguir tarefas apenas mecânicas. Mas, na prática, os produtos da firma são definidos e controlados por ele, com interferências pequenas de outros artífices, mais relacionadas a etapas intermediárias do processo do que ao resultado final (como no caso do corte de chapas de vidro). O acesso do executor ao trabalho criativo é muito mais restrito do que o acesso do criador (designer) ao trabalho executivo. Na fase em que a firma já estava consolidada e instalada em Merton Abbey, Morris chegou a fazer experiências em que os artífices criaram os desenhos. De uma peça de tapeçaria exibida na exposição Arts & Crafts de 1893, ele diz: “As pessoas que a fizeram — e esta é de longe a coisa mais interessante a respeito — são garotos [...] inteiramente instruídos na nossa própria oficina. É realmente trabalho à mão livre, lembrem-se, não cópia escrava de um padrão [...] e eles chegaram sem nenhum conhecimento de desenho, e aprenderam a fazer cada uma das partes sob nossa instrução. E como o fizeram belamente!”⁷⁰ Contudo, mesmo aí os limites são estreitos, pois os aprendizes não chegaram ao ponto de conceber e executar o trabalho antes que Morris lhes tivesse “ensinado a própria gramática”, como diria Ruskin. As condições de trabalho na firma eram melhores do que em fábricas convencionais, com ambientes mais generosos e agradáveis, jornadas menores, menos pressão por produtividade e salários um pouco acima da média.⁷¹ Morris até distribuía parte dos lucros entre os empregados responsáveis pelo design e pelo gerenciamento; mas ele não transformou a empresa numa cooperativa nem desmanchou hierarquias sociais.⁷² John Henry Dearle, por exemplo,

69 Ibidem, p. 109.

70 Ibidem, p. 105.

71 HARVEY & PRESS, *Art, enterprise, and ethics*, 1996, p. 209.

72 Em 1884, Morris distribuiu três mil e duzentas libras entre cinco empregados. Ele retira para si mil e oitocentas libras (HARVEY & PRESS, *Art, enterprise, and ethics*, 1996, p. 214), que em poder de compra seriam hoje duzentos e cinquenta mil dólares e,

começou na Morris & Co. como aprendiz na pintura de vitrais, depois se tornou designer e supervisor da produção têxtil e, por fim, sucessor de Morris na direção artística. Até esse momento os padrões ornamentais de autoria de Dearle sempre haviam sido atribuídos a Morris, por ser o nome de maior sucesso comercial. Dearle também nunca havia feito desenhos de figuras humanas, porque essa era uma função mais nobre, reservada aos pintores Burne-Jones, Madox-Brown e Rossetti.⁷³

A propriedade de uma empresa gerou questionamentos desde o primeiro instante em que Morris se tornou ativista de esquerda e começou a elaborar sua teoria crítica da produção. Penso que insistir nisso não leva muito longe, porque, se a compreensão das relações sociais tiver por pressuposto um crítico não enredado nessas relações, ela será logicamente impossível. Ademais, Morris nunca pretendeu que a sua prática profissional fosse uma demonstração exemplar de suas teorias. Pelo contrário, tais teorias foram motivadas em grande parte pelos fracassos da prática. A firma não era a consecução de relações ideais de produção, mas o lugar em que ideais ingênuos ou “esperanças ignorantes” esbarraram nos limites da estrutura social. Ao mesmo tempo, a diferença entre a crítica que Morris faz do capitalismo no século XIX e as críticas de filósofos e economistas é a perspectiva de um trabalho material que não seria um fardo a minimizar, mas uma escolha livre, motivada pelo prazer no processo e no produto. Morris encontra essa perspectiva primeiro em Ruskin, mas o que o anima é, principalmente, a sua experiência dos ofícios. Ela lhe permite imaginar o que o trabalho livre *poderia ser* e o que o trabalho real *não é*. E ele constata a distância entre uma coisa e outra na própria firma, não apenas nas fábricas mecanizadas.

Engajamento político

“A transformação do excêntrico artista e romântico homem de letras em agitador socialista pode ser contada entre as grandes conversões do mundo”, diz Thompson a respeito do engajamento político que Morris inicia em 1876, aos quarenta e dois anos de idade, e que o ocupará pelos

em status econômico, dez vezes mais. Numa carta de abril de 1884, a que ainda voltarei adiante, Morris explica por que não adotou uma forma mais ampla de participação nos lucros.

73 BACKER, John Henry Dearle's contribution to Morris & Co., 2002.

vinte anos seguintes.⁷⁴ Faço aqui apenas um resumo dessa trajetória, na medida em que ela ajuda a compreender a evolução da teoria de Morris. Baseio-me na interpretação de Thompson, embora, como já dito, haja várias outras.

O início do ativismo de Morris foi circunstancial e não teve relação direta com movimentos trabalhistas ou com questões sociais em sentido mais estrito, nem com uma crítica da economia política. Como muitos de seus amigos de classe média, ele aderiu ao protesto contra a intervenção da Inglaterra no conflito entre Império Otomano e Império Russo, que se tornara eminente depois de o conservador Benjamin Disraeli assumir o cargo de primeiro ministro em 1874, sucedendo o liberal William Ewart Gladstone.⁷⁵ Morris se filiou à Eastern Question Association em 1876 e à National Liberal League em 1879, ambas organizações radicais do Partido Liberal.⁷⁶ Outra circunstância que o envolveu em debates públicos foi sua indignação com a prática de restauro de edifícios antigos, que consistia, pelo menos em grande parte, em eliminar acréscimos feitos ao longo dos séculos e adequar os objetos arquitetônicos a uma idealizada perfeição estilística. Para impedir essa ‘raspagem’ da história, Morris, Philip Webb e Charles Faulkner fundaram em 1877 a Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) e empreenderam uma campanha apelidada *Anti-scrape*. Voltarei a essa questão adiante, mas por ora cabe registrar que o relativo sucesso da SPAB na polêmica contra os projetos de restauro e na mitigação de alguns deles fez Morris perceber que o discurso público poderia ter algum efeito. Nesse processo de iniciação política, ele também concluiu logo que as reformas propostas pelos liberais não iriam além de benefícios para a classe média e para as lideranças sindicais, sem mudanças mais abrangentes e relevantes. Ele deixou a National Liberal League em 1882.

No ano seguinte, Morris leu a tradução francesa de *O capital* e se filiou à Social Democratic Federation (SDF), o primeiro partido socialista britânico, fundado em 1881 por Henry Hyndman (inicialmente

74 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, pp. 192, 243.

75 *Ibidem*, p. 207.

76 O termo *radical* se refere ao pleito por uma ‘reforma radical’ do parlamento, não por uma revolução radical da sociedade. Marx chama a mesma coisa de revolução *parcial*: “O sonho utópico da Alemanha não é a revolução *radical*, a emancipação *humana universal*, mas a revolução *parcial*, *meramente política*, a revolução que deixa de pé os pilares do edifício” (MARX, *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, [1843-1844] 2010, p. 154).

denominado apenas Democratic Federation). Hyndman concorrera às eleições gerais de 1880 como candidato independente e perdera. Em seguida, tomou conhecimento das ideias de Marx e as considerou convincentes para estruturar o partido de que precisaria para uma nova candidatura. Ele chegou a visitar Marx, de quem era quase vizinho em Londres, mas os dois nunca estabeleceram uma colaboração política, entre outras coisas porque Hyndman publicou uma paráfrase popular das teorias marxianas como se fossem suas, o que deixou Marx bastante irritado. Ainda assim, sua filha Eleanor Marx se filiou ao novo partido, pois, como Morris, viu ali uma chance de atuação política efetiva. O maior mérito de Hyndman talvez tenha sido essa reunião, numa única organização, de muitos socialistas e simpatizantes até então dispersos, fossem jovens intelectuais críticos ou refugiados e veteranos das revoluções de 1848 e da Comuna de Paris.⁷⁷ As diferenças entre esses grupos se cristalizaram mais tarde, mas naquele momento ainda não eram profundas. Todos se diziam adeptos da teoria de Marx e todos esperavam uma revolução em curto prazo, que se espalharia pelo mundo industrializado. A Comuna era sua inspiração e o ano de 1889, centenário da Revolução Francesa, a data mais cotada.

Em 1884 a SDF iniciou a propaganda socialista sistemática, com a publicação do jornal *Justice* e com palestras e debates públicos, tentando, como se diz, ampliar a consciência nas bases. Mas esses socialistas britânicos de primeira hora eram de classe média, não eram proletários. Mais imaginavam do que conheciam o proletariado do qual esperavam a revolução. Muitos eram contrários às lutas sindicais porque consideravam que eventuais conquistas seriam ilusórias e paliativas: os próprios trabalhadores pagariam a conta — se não como indivíduos, certamente como classe — e ainda se adiaría a revolução. A convicção pessoal de Morris era a de que bastaria explicar aos trabalhadores o seu verdadeiro papel na sociedade para que se rebelassem e se juntassem aos revolucionários. Mas, como ele próprio dirá mais tarde, os trabalhadores reais estavam muito mais identificados com suas categorias profissionais, com a causa trabalhista dos liberais e até com seus empregadores diretos do que com sua classe nas relações de produção (ou a imagem que os socialistas tinham dessa classe).⁷⁸

77 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 292.

78 MORRIS, What we have to look for, 1895, apud THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 297.

Fato é que Morris se engajou na propaganda socialista de corpo e alma, elaborando e sofisticando suas análises da sociedade a cada nova preleção, a cada novo artigo de jornal. Isso contrariava Hyndman, que provavelmente não queria de Morris nada mais do que um pouco de prestígio junto à classe média. As posições se polarizaram. Hyndman defendia imperialismo na política externa, Morris o combatia; Hyndman era flexível em relação às bandeiras dos sindicatos, Morris era categórico em rejeitar o reformismo; Hyndman queria liderar os trabalhadores, Morris queria se colocar em pé de igualdade com eles. E, afinal, Hyndman continuava usando cartola e continuava interessado numa cadeira no parlamento.

Socialist League

O grupo em torno de Morris, incluindo Eleanor Marx, deixou a SDF em dezembro de 1884 para fundar a Socialist League. Contra o socialismo parlamentar e nacionalista de Hyndman, os dissidentes se consideravam revolucionários e internacionais. No manifesto que tornou pública a cisão, explicaram que uma organização socialista não poderia visar a reformas, “ilusórias e maléficas”, mas deveria “educar o povo nos princípios do socialismo” para que no momento oportuno todos pudessem agir sem depender de lideranças ou representantes.⁷⁹ Lutavam por uma sociedade sem Estado, sem propriedade privada e sem economia monetária — um comunismo puro.⁸⁰ Com esse programa, a Liga começou a realizar palestras aos domingos em parques públicos, às vezes a poucos metros de um palestrante da SDF.⁸¹ Também iniciaram o jornal *Commonweal*, com Morris como editor-chefe. No editorial do primeiro número, ele enfatiza mais uma vez que o reformismo apenas fortaleceria “o miserável sistema” e que a “propagação do socialismo”

79 MORRIS, The manifesto of the Socialist League, 1885.

80 *Socialismo e comunismo* eram frequentemente usados como sinônimos, embora, em rigor, socialismo fosse a fase de transição entre capitalismo e comunismo puro. Ao longo do século XX, os significados se embaralharam: socialismo se tornou bandeira de partidos reformistas, da centro-esquerda ao nacional-socialismo, enquanto comunismo se tornou um nome próprio para designar ora um lado da Guerra Fria, ora a promessa de redenção. A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) era governada por um Partido Comunista Soviético. Uma tentativa recente de recuperar o conceito do comunismo como “hipótese” teórica e prática partiu de Alain Badiou (*A hipótese comunista*, [2009] 2012).

81 MANN, *Tom Mann's memoirs*, [1926] 2008, p. 32.

deveria “acordar os inertes, fortalecer os vacilantes, instruir os que procuram a verdade”.⁸² O jornal prometia artigos sobre as revoluções históricas, uma exposição das bases científicas do socialismo e contribuições internacionais. Além disso, convidava os leitores a participar das discussões e fazia um apelo para que difundissem o socialismo entre seus pares.

Em junho de 1886, Morris realiza uma palestra intitulada “Whigs, democrats, and socialists” (Liberais, democratas e socialistas), que sintetiza a sua visão da situação política naquele momento. Os membros do parlamento, independentemente dos partidos a que pertencem, são caracterizados como “defensores conscientes do atual sistema político e econômico”, cuja função é garantir a existência de uma classe não produtora e impedir a liberdade política e econômica do resto da população.⁸³ Aos democratas fora do parlamento, que pensam ser “possível e desejável” transformá-lo numa assembleia popular e assim promover uma revolução pacífica e constitucional, Morris diz que reformas políticas não afetariam o “sistema de produção”, pois proprietários de terra, capitalistas e proletários podem existir sem monarquia e num sistema de sufrágio universal. A liberdade continuaria restrita à ascensão dentro dessa estrutura. Quanto aos democratas que almejam reformas sociais para melhorar as condições dos trabalhadores e chegar a um socialismo de Estado, Morris admite que isso seria algum avanço, mas também pondera que muitas medidas aparentemente socialistas são formas de aumentar a classe média a partir da classe trabalhadora e contra ela (coisa que, aliás, a vitalidade do capitalismo no século XX confirma). De modo geral, Morris considera que todas as modalidades de reforma subestimam o antagonismo de classes, que não terá fim sem a extinção do oligopólio dos meios de produção e a “emancipação do trabalho”.⁸⁴ A responsabilidade dos socialistas não é chegar ao parlamento, mas esclarecer a população sobre as relações em jogo e difundir os princípios do socialismo sem concessões ou esquivas (por medo de violência, por exemplo).

O contato da Liga com as organizações de trabalhadores se intensificou em 1887. Morris também passou a fazer discursos nas zonas mais pobres de Londres, que até então nem conhecia. A essa



Bloody Sunday, *The Illustrated London News*, 13 de novembro de 1887.

experiência e a certa frustração com o efeito limitado de sua linguagem parece remontar a ideia, depois refletida na história da revolução de Nowhere, de que a precariedade torna as pessoas incapazes de desejar algo além da satisfação de suas necessidades mais urgentes. Mesmo assim uma revolução social em curto prazo parecia provável não apenas a Morris, mas a muitas facções de oposição. A taxa de desemprego aumentava continuamente e, com ela, a multidão de desempregados que ocupava a Trafalgar Square quase o tempo todo. Em outubro de 1887, houve ações da polícia de Londres para pôr fim às agitações e à ocupação da praça. Mas o embate verdadeiro se deu no dia 13 de novembro, pouco depois de as notícias do Haymarket de Chicago chegarem à Inglaterra. Nesse *bloody Sunday* cerca de cem mil pessoas, entre trabalhadores desempregados, socialistas, radicais e anarquistas, ocuparam a Trafalgar Square para protestar contra as condições econômicas e anular um decreto motivado pelo general Charles Warren, que proibia as manifestações populares ali. O general, então à frente da polícia londrina, resolveu mostrar sua força e reuniu dois mil policiais e alguns batalhões do exército para dispersar os manifestantes. A truculência foi tal que o povo saiu em disparada, quase sem resistência. O resultado: trezentos presos, centenas de manifestantes e policiais feridos, três mortos.

82 MORRIS, *Introductory, Commonwealth*, 1885.

83 MORRIS, *Whigs, democrats, and socialists*, [1886] 1966, p. 27.

84 *Ibidem*, p. 37.

Morris estava entre os manifestantes e o evento o impactou enormemente.⁸⁵ Logo depois escreveu para o socialista austríaco Andreas Scheu, um de seus amigos mais próximos na militância: “Nunca vou esquecer quão rapidamente aquela multidão desarmada foi dispersada em nuvens de poeira”.⁸⁶ Uma carta de George Bernard Shaw a Morris caracteriza a situação de modo mais contundente: “Correr dificilmente expressa a nossa ação coletiva. Nós *debandamos* [...]. Foi a derrota mais deplorável e desgraçada já sofrida por um bando de heróis em maioria de mil para um sobre os inimigos [...]. É nisso que dá viver na ficção em vez de encarar os fatos”.⁸⁷ Os fatos a que Shaw se referia eram a improbabilidade de uma revolução imediata e a fragilidade das organizações populares para enfrentá-la, enquanto a ficção estava no desejo dos intelectuais de que o mundo se transformasse rapidamente. Muitos líderes dos movimentos envolvidos na manifestação de 13 de novembro mudaram suas estratégias políticas a partir daí. Shaw desistiu do ativismo e se filiou à Fabian Society, uma organização de elite, antirrevolucionária, que defendia uma implantação do socialismo passo a passo. John Burns, o principal líder trabalhista do *bloody Sunday*, se tornou sindicalista e passou a mobilizar greves por aumentos salariais em vez da revolução. Para Morris, o evento foi uma espécie de choque de realidade, mostrando não apenas a fragilidade da organização popular, mas, sobretudo, a disposição do governo para a repressão violenta e o apoio quase incondicional das instituições burguesas (imprensa, partidos etc.) a essa violência.

A reação de Morris, no entanto, não será de recuo a propostas reformistas nem de retorno “ao seu mundo de poesia e beleza” (como diz Pevsner, aludindo a esses episódios sem os mencionar explicitamente). Ele apenas se dá conta de que não haverá revolução num futuro próximo e que o processo em si será muito mais longo e difícil do que os membros da SDF ou da Socialist League imaginavam até então, isto é, mais semelhante à cronologia de Nowhere.⁸⁸ Diante

85 Cf. FELLMAN, *Bloody Sunday and News from Nowhere*, 1990.

86 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 490.

87 Apud THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 500.

88 Entre a edição de *News from Nowhere* na *Commonweal*, em 1890, e a edição em livro no ano seguinte, Morris ainda alterou as datas da revolução e do desenvolvimento pós-revolucionário, adiando tudo por algumas décadas. No romance ele faz várias referências aos acontecimentos do *bloody Sunday*. Primeiro, Hammond diz a Guest que leu sobre uma batalha na Trafalgar Square, em 1887, na qual o governo de Londres teria atacado os cidadãos, mas ele considera a história “ridícula demais

disso, Morris deixa de se envolver na ação política imediata e nas disputas entre as facções de esquerda, cada vez mais cisalhadas. Sua prioridade passa a ser a difusão dos “princípios do socialismo” entre potenciais sujeitos revolucionários, na esperança de “fazer socialistas” capazes de se organizar por conta própria. Ele participa da Segunda Internacional em Paris, em 1889, assumindo a posição comunista, na tradição do *Manifesto* e da Comuna, contra o socialismo de reformas e contra o anarquismo.⁸⁹ Como os anarquistas passam a predominar na Socialist League, ele deixa a organização em 1890. Thompson interpreta que justamente isso faz com que, para a esquerda, Morris passe a representar uma figura acima das facções e respeitada por todas elas.⁹⁰ Nos últimos anos ele participa ativamente da tentativa de criar uma federação de socialistas, que uniria novamente os diversos grupos (ele até se reconcilia com a SDF por isso). Morris também reconsidera suas posições acerca da luta sindical e da possibilidade de socialistas ocuparem cadeiras no parlamento, mantendo apenas a ressalva de que tais expedientes sejam parte de um amadurecimento do processo de mudança, fundamentados numa teoria revolucionária, e que não façam perder de vista a finalidade de tudo aquilo. Morris não conseguiu criar unidade na esquerda, mas “pelo menos no momento de sua morte todo o movimento socialista e progressivo se uniu em simpatia”.⁹¹ Tributos vieram de todos os grupos.

Artes menores

Volto a 1877 e à Society for the Protection of Ancient Buildings, pois seu manifesto de fundação e os artigos e cartas em defesa dessa causa constituem o início da elaboração teórica de Morris. Seu objetivo imediato era impedir o restauro de edifícios antigos segundo o duvidoso critério da perfeição estilística, o que implicou uma argumentação contra o ideário dominante no campo arquitetônico naquele momento.

para ser verdade” (Morris, 1892, ch.7). Depois, ainda no início do processo revolucionário de Nowhere, em 1952, os manifestantes do *Combined Workers* conseguem afugentar a polícia, indicando um grau de organização bem maior do que o dos manifestantes de 1887 e como que vingando a sua derrota. E, finalmente, há o citado episódio da chacina que virá pouco depois, demonstrando a violência ilimitada do exército em prol da conservação da ordem existente.

89 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 533.

90 Ibidem, p. 604.

91 Ibidem, p. 638.

Os empreendimentos de restauração, além de representarem uma boa fonte de renda para os arquitetos, funcionavam como demonstrações do caráter científico aspirado pelo campo. O pressuposto da coerência de cada estilo de época e de cada edifício autêntico servia de fundamento a essa cientificidade, ao mesmo tempo que estendia à história da arquitetura os ideais da grande arte burguesa: numa obra de arquitetura, assim como na obra de pintura ou escultura, todas as partes devem concorrer para uma totalidade fechada em si mesma, de preferência tributável a um autor individual (não importando que uma construção de fato nunca seja obra individual). Os edifícios antigos — supostamente deturpados na execução, por acréscimos e modificações posteriores ou pela simples ação do tempo — figuravam como cobaias de um conhecimento arquitetônico especializado, que restituiria seu estado original (ou ideal) de integridade.

A crítica de Morris a esse ideário considera o “espírito vivo” das construções como “uma parte inseparável da religião, do pensamento e dos hábitos passados”, e assume que as modificações feitas ao longo do tempo também integram a sua história.⁹² Desmanchar porções dessa história em busca de uma presumida pureza de origem ou reformar superfícies para deixá-las como novas equivale à “remoção irresponsável de algumas das características materiais mais interessantes de um edifício”.⁹³ Além disso, Morris tem em conta aspectos que ultrapassam a preservação de construções isoladas e se estendem à configuração urbana. Contra a demolição das muitas pequenas igrejas antigas de Londres, motivada pela indústria imobiliária, ele argumenta que a relação dessas igrejas entre si e com a catedral de Saint Paul criava uma rede na paisagem da cidade sem a qual a catedral também não seria a mesma.⁹⁴ Morris se alinha aí a uma historiografia inglesa do século XIX que, pela primeira vez, olha para o passado do próprio território esperando encontrar não só outros reis e instituições, mas outras maneiras de pensar, de agir e de estruturar o espaço.⁹⁵ Essa historiografia, aliás, é a única ciência moderna que ele respeita e estuda, ao passo que considera pernicioso o historicismo arquitetônico com seus exercícios



Catedral de Saint Alban antes e depois da ‘restauração’ da nave principal executada em 1879.

de “demonstração científica do que os arquitetos originais quiseram fazer” e recomenda que tais “restaurações acadêmicas” fiquem apenas no papel e nos arquivos.⁹⁶ Mesmo para preservar a integridade física de uma construção antiga — bem diferente de sua suposta integridade formal —, ele aconselha somente manter os telhados sem goteiras e, se houver dúvidas quanto à estabilidade, “chamar um engenheiro para vê-la e deixar que as amarrações de ferro e coisas semelhantes façam o que puderem”.⁹⁷ Quanto aos arquitetos, Morris diz que é melhor evi-

92 MORRIS, Manifesto da Sociedade para a Proteção dos Edifícios Antigos, [1877] 2003; Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877.

93 Ibidem.

94 MORRIS, Destruction of city churches, 1878.

95 BANHAM & HARRIS, *William Morris and the Middle Ages*, 1984.

96 MORRIS, Canterbury Cathedral II, 1877.

97 MORRIS, Restoration of Tewkesbury Minster, 1877.

tá-los: “Os arquitetos são, com muito poucas exceções, caso perdido, porque interesses, hábitos e ignorância os comprometem”.⁹⁸

Com a motivação inicial da campanha *Anti-scrape*, Morris realiza uma série de palestras sobre as artes chamadas menores, decorativas ou populares.⁹⁹ Muitas dessas palestras, escritas entre 1877 e 1882, foram usadas e reformuladas em diversas ocasiões; algumas publicadas quase que de imediato, outras com intervalo de alguns anos. Mas há uma estrutura de argumentação comum: elas descrevem como as artes menores teriam surgido, como se transformaram, o que são no presente e o que precisaria ser feito para que sobrevivam no futuro. Não importa aqui analisar em que medida os argumentos de Morris são sustentados por fontes históricas ou arqueológicas e onde começa uma interpretação relativamente livre. Morris conhecia bem a história dos ofícios e foi por muito tempo consultor do South Kensington Museum; conta-se que era capaz de discernir de imediato a proveniência e a qualidade de qualquer peça antiga que lhe fosse apresentada.¹⁰⁰ O mais importante é que o passado das artes menores lhe serve como contraponto para elaborar os conceitos essenciais à crítica do (seu) presente.

Uma premissa para isso é a universalidade da imaginação, contra a presunção de que se trataria de um dom raro. Todos os seres humanos, desde que “não naturalmente deficientes ou espoliados por uma educação defeituosa ou perversa”, possuem “essa intrincada combinação de percepção intuitiva, sentimento, experiência e memória que é chamada de imaginação”.¹⁰¹ A outra premissa é a mesma de Fourier: a natureza não nos imporá o trabalho material como uma necessidade vital se ele fosse insuportável; pelo contrário, deve haver a possibilidade de prazer no trabalho, análogo ao prazer em outras ações indispensáveis à sobrevivência da espécie, como a comida e o sexo.¹⁰² A origem das artes decorre da conjunção dessas premissas. Quando os seres humanos realizam a transformação da natureza com imaginação, fazendo da ação material necessária um exercício

98 MORRIS, Tewkesbury Minster, 1877.

99 The lesser arts (1877), The art of the people (1879), The history of pattern-designing (1879), The beauty of life (1880), The prospects of architecture in civilization (1880), Art and the beauty of the Earth (1881), Making the best of it (1881), Some hints on pattern-designing (1881), The lesser arts of life (1882).

100 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, pp. 102–103.

101 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 235.

102 MORRIS, *The art of the people*, [1879] 1966, pp. 42 *et passim*.

da faculdade que ultrapassa a necessidade e os torna propriamente humanos, sentem prazer nesse processo.

[...] a raça humana, mesmo quando muito pouco civilizada, tem um grande número de necessidades que precisam ser satisfeitas pelo trabalho organizado da comunidade. De pai para filho, de geração a geração, cresceu um corpo de habilidade quase misterioso, que se exercitou em fazer os instrumentos para levar adiante as ocupações da vida, [...] coisas cuja primeira intenção era satisfazer as necessidades do corpo. Mas embora, em teoria, todas essas necessidades pudessem ser satisfeitas sem nenhuma expressão da imaginação, nenhuma prática de arte, a história nos conta o que poderíamos bem ter adivinhado que seria o caso: que a coisa não poderia parar por aí. Homens cujas mãos eram habilidosas em conformar coisas não poderiam deixar de pensar enquanto isso, e logo descobriram que suas mãos hábeis poderiam expressar alguma parte do emaranhado de seus pensamentos, e que esse prazer não impedia seu trabalho diário, porque no próprio trabalho que viviam estava o material no qual seus pensamentos poderiam ser incorporados; e então, embora estivessem trabalhando, trabalhavam em parte pelo seu prazer e não compelidos.¹⁰³

Morris chama essas criações imaginativas relacionadas às necessidades materiais de artes *menores* em contraposição às artes *maiores*, “essencialmente espirituais e apenas acidentalmente materiais ou corpóreas”. Enquanto essas últimas dependem de uma estrutura social complexa para sustentar os indivíduos excepcionais que as produzem, sendo por isso raras e tardias na história da humanidade, as artes menores são onipresentes: “nenhuma nação, nenhum estágio da sociedade, por mais rude que fosse, nunca passou inteiramente sem elas”.¹⁰⁴ Ofícios como “a construção de casas, pintura, marcenaria e carpintaria, trabalhos de serralheiro, a fabricação de cerâmica e vidro, tecelagem e muitos outros” se desenvolveram em longas tradições, que incorporaram o pensamento humano e, inversamente, o formaram. Eles contam a história da vida cotidiana e são a memória na vida cotidiana. Esse elemento é tão forte, diz Morris, que é impossível praticar um ofício sem recair em formas usadas há centenas de anos, ainda que já tenham perdido seus significados e tenham se tornado um simples “hábito da mão”. O adjetivo

103 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 236.

104 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 28; * *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 7.

populares reflete esse caráter coletivo, não autoral. Já o adjetivo *decorativas* põe ênfase no fato de imaginação e prazer no trabalho levarem à elaboração expressiva dos produtos ou, segundo a linguagem comum no tempo de Morris, à sua decoração — “a decoração nos ofícios, o que ela é senão a expressão do prazer do homem no trabalho bem-sucedido?”¹⁰⁵ Em outras palavras, as artes foram populares e decorativas bem antes de se tornarem ‘menores’.

Morris lê o passado das artes a partir desse fundamento, supondo duas constelações opostas. Períodos em que as artes populares florescem indicam que o trabalho comum pôde ser feito com imaginação, prazer e, portanto, com (relativa) liberdade. Períodos em que elas definham indicam trabalho comum dominado e oprimido; afinal, ninguém decora algo que detesta fazer, a não ser pela execução mecânica de ornamentos pré-ditados. Assim como Ruskin, Morris vê na Idade Média o apogeu das artes populares porque os artefatos então produzidos expressam a imaginação de muitos indivíduos. Ele não ignora as formas de dominação e exploração desse período, mas entende que os produtores eram livres *no processo de trabalho*. Pagavam tributos, eram violentados, não tinham direitos políticos nem liberdade de religião, mas no trabalho cotidiano não havia vigilância, controle, pressão por produtividade ou submissão a ditames formais. Ordens arquitetônicas, por exemplo, “não eram mais do que peças da história até o tempo em que foram usadas pelos novos pedantes do Renascimento para escravizar o mundo mais uma vez”.¹⁰⁶ Também não havia nenhum arquiteto ou designer “culto, bem pago, delicadamente alimentado, cuidadosamente abrigado, embrulhado em lã de algodão” que determinasse o que fazer.¹⁰⁷ Todo artífice era artista; todo artista era artífice. Ainda que houvesse gradações, as artes eram feitas por pessoas comuns e a maioria dos artefatos depois admirados nos museus “eram coisas comuns no seu tempo, usadas sem medo de quebrar ou estragar — não eram raridades”.¹⁰⁸ À exceção do risco de algum monge ou patrono, diz Morris, até os grandes monumentos arquitetônicos não se distinguiam das casas simples quanto ao processo de trabalho e à liberdade de criação dos trabalhadores nesse processo.

105 Ibidem, p. 48;* p. 23.

106 MORRIS, *The history of pattern-designing*, [1879] 1966, p. 223.

107 MORRIS, *The art of the people*, [1879] 1966, p. 40.

108 Ibidem, p. 40.

As razões da transformação das artes populares medievais não são discutidas na primeira série de preleções de Morris. Ele apenas aponta uma progressão do espírito, quase em termos hegelianos: “o pensamento do homem se tornou mais intrincado, mais difícil de expressar; o trato com a arte se tornou mais pesado e seu trabalho se dividiu entre homens maiores, homens menores e homens pequenos, até que essa arte [...] se tornou para alguns labuta tão séria que suas vidas de trabalho têm sido uma longa tragédia de esperança e apreensão, de alegria e perturbação”.¹⁰⁹ Os que passaram a ver a arte com mortal seriedade seriam os artistas do Renascimento, que Morris tem em baixíssima conta. Teriam sido “frutos dos velhos dias, não sementes de uma nova ordem de coisas”,¹¹⁰ e teriam destruído “os últimos restos de uma arte viva popular, colocando em seu lugar por algum tempo os resultados de sua individualidade maravilhosa” e depois não deixando nada.¹¹¹ Enquanto a arte popular medieval “era feita com pouca autoconsciência e em sua maior parte com pouco esforço”, no Renascimento passou a contar apenas uma “arte feita com esforço consciente, resultado da luta individual pela expressão perfeita de seus pensamentos por homens muito especialmente talentosos”.¹¹² A arte teria entrado em decadência a partir do momento em que “o artista emergiu dos artífices e os deixou sem esperança de elevação” ou, enfim, a partir do momento em que artes maiores e menores se separaram.¹¹³ E, aludindo à aristocracia, Morris nota ser “estranho” que o mesmo curso da história que “vem persistentemente destruindo privilégios e exclusividades em outras questões tenha elevado a arte a um privilégio exclusivo de poucos”.¹¹⁴

Além do sistema

Vale lembrar que um campo da arte, separado do uso, do culto ou da figuração explícita do poder, de fato se institui apenas na sociedade burguesa do século XIX. É então que o conjunto de arquitetura,

109 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, pp. 30–31;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 9.

110 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966, pp. 56–57.

111 MORRIS, *The history of pattern-designing*, [1879] 1966, p. 207.

112 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966, p. 55.

113 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 31;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 9.

114 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966, p. 57.

escultura, pintura, poesia e música se torna referência corrente da Arte, no singular e com maiúscula, ou, na terminologia de Paul Kristeller, do “sistema moderno das artes”.¹¹⁵ Embora o fundamento teórico desse sistema remonte às estéticas filosóficas do século XVIII, pertence ao tempo de Morris a naturalização da ideia de que a afinidade entre aquelas cinco atividades seria mais relevante do que suas diferenças internas e mais relevante do que as semelhanças de cada uma delas com atividades não consideradas artísticas. Disciplinas acadêmicas como História da Arte ou Filosofia da Arte, que têm por objeto as ‘grandes’ obras, surgem no mesmo contexto. Não obstante as inconsistências do sistema moderno das artes — a começar pelo fato de as obras arquitetônicas não serem executadas por aquele a quem se atribui a autoria —, as cinco artes maiores adquirem um status de exceção ou autonomia, enquanto as outras se alinham às condições de produção de mercadorias quaisquer. Onde havia uma distinção gradual entre, digamos, a escultura de um mestre e o ornamento feito por um bom entalhador, com uma luta por posições sociais que durou séculos, institui-se uma distinção essencial entre a produção tida como Arte e o resto. A obra de escultura e o artista que a produz têm, em tese, direito a uma existência livre, não subordinada aos ditames da economia ou da utilidade, ao passo que entalhes decorativos e coisas do gênero são produzidos por máquinas ou por trabalhadores obrigados a se comportar como tais. O esforço dos arquitetos para que sua atividade *de projeto* seja entendida em analogia à criação musical ou literária (apesar de todas as diferenças) e em contraposição ao trabalho nos canteiros (apesar da óbvia proximidade) conta a mesma história.

Os conceitos de artes maiores e artes menores nas primeiras preleções de Morris coincidem com o sistema moderno das artes e os ofícios excluídos desse sistema. Ele não questiona por que certas modalidades ficaram de um ou outro lado da cerca, nem põe em dúvida o status da arquitetura. Sua crítica se concentra na cisão propriamente dita, que teria tornado as artes menores triviais, mecânicas, burras, e as artes maiores, elitizadas e herméticas. Ele até admite que sua época produziu alguma arquitetura de excelência, além de poetas e pintores “certamente mais conscientes no seu trabalho” do que os artífices do passado. Mas ele considera tais conquistas irrelevantes para a sociedade como um todo, porque a “arte pela arte” é apenas

115 KRISTELLER, *The modern system of the arts*, 1952.

“cultivada ostensivamente por poucos e para poucos, que considerarão uma necessidade [...] desprezar o rebanho dos comuns”.¹¹⁶ Quanto às artes menores, Morris diz que seus produtos se tornaram tão ruins quanto as condições em que são produzidos. Se houve avanços na invenção de máquinas, eles não melhoraram em nada os objetos de uso, as cidades e as paisagens. E mesmo a produção decorativa destinada à classe alta é agressivamente feia: “Apenas aqui e ali (fora da cozinha) você consegue encontrar numa casa abastada coisas que tenham qualquer utilidade; via de regra, toda a decoração (assim chamada) está ali apenas para ser exibida, não porque alguém goste dela”.¹¹⁷ Portanto, os refinados amantes das artes maiores também não escapam da decadência das artes menores. “Eles estão como que vivendo no país inimigo, em cada canto há algo à espreita para ofender e maltratar seus sentidos mais finos e seus olhos mais educados: eles têm que compartilhar o desconforto geral — e acho bom que seja assim [*and I am glad of it*]”.¹¹⁸

Contudo, se inicialmente Morris parece acatar a classificação convencional da arquitetura entre as artes maiores, demonstrando até certo respeito pelo campo, já em 1880 ele questiona esse status. “Suponho que a palavra Arquitetura tenha, para a maioria de vocês, o significado de arte de construir nobremente e do modo ornamentado” — eis como ele inicia a palestra “The prospects of architecture in civilization”, para em seguida redefinir o termo de uma maneira muito mais abrangente, como “todo o ambiente externo da vida humana; [...] a moldagem e alteração da própria face da terra para as necessidades humanas”.¹¹⁹ A arquitetura assim entendida, diz Morris, jamais pode ser delegada a “um pequeno bando de homens estudados”, pois concerne a todos, tenham ou não apreço pelas artes elevadas. A discussão que ele desenvolve a partir dessa redefinição de fato abrange desde a construção vernacular nos vilarejos ou a construção imobiliária do “comércio competitivo” nos subúrbios londrinos, passando por temas

116 MORRIS, *The art of the people*, [1879] 1966, p. 38.

117 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 49;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 24.

118 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966, p. 56.

119 MORRIS, *The prospects of architecture in civilization*, [1880] 1966, p. 119. Trata-se de uma preleção na London Institution, uma organização fundada em 1806 com recursos privados, tendo por objetivo a promoção das artes e ciências mediante a manutenção de uma biblioteca e a organização de preleções. Na década de 1880, ela se tornou conhecida como centro de pesquisa na área de Química. Pode-se pressupor, portanto, que o público dessa preleção de Morris não era de arquitetos.

como o manejo das águas, a monocultura e a poluição, até chegar às formas de trabalho na sociedade industrial. A argumentação se desenvolve numa linha muito próxima a uma dialética do esclarecimento, tal como Adorno e Horkheimer a formularão seis décadas depois: a “civilização” está ameaçada pela dominação da natureza que ela mesma criou e desemboca numa dominação dos homens e num retorno à barbárie. O perigo é que “os mais fortes e mais sábios da humanidade, na tentativa de atingir um completo domínio sobre a natureza, destroam suas dádivas mais simples e mais amplas, e assim submetam as pessoas simples e a si mesmos à escravidão, e no fim arrastem o mundo para uma segunda barbárie mais ignóbil e mil vezes mais desesperançada do que a primeira”,¹²⁰

Há outras ocasiões em que Morris ataca o status de arte maior que o campo arquitetônico tentava manter a duras penas. Ele afirma, por exemplo, que, não obstante a etimologia nobre de seu nome, a arquitetura “deveria ser contada entre as artes menores” porque ela atende “às nossas necessidades materiais” e compartilha com os ofícios o “desprezo” social.¹²¹ Insisto nesse ponto porque a teoria de Morris perde muito de sua contundência quando é lida na esteira das teorias da Arquitetura ou mesmo das teorias da Arte, no sentido especialista desses termos. Morris não discute tratados arquitetônicos nem as estéticas filosóficas que fundamentam o sistema moderno das artes e legitimam suas instituições (museus, galerias, academias). Ele também não oferece nenhuma proposição que reúna as cinco artes maiores, não procura conceitos que se apliquem abstratamente a todas elas e não faz inferências de uma a outra (como as tão apreciadas analogias entre arquitetura e música, por exemplo). Literatura, música e mesmo as artes plásticas autônomas mal comparecem a esses textos. O que Morris faz de fato é uma teoria da arquitetura (com minúscula) ou, o que significa a mesma coisa, uma teoria da produção social do espaço humano e de seus artefatos cotidianos. Penso que não é pertinente a observação de Thompson — que aqui fica como representante de outras críticas de mesma estrutura — de que “Morris se apoiou demais em argumentos derivados das artes decorativas ao tratar da arte como um todo”,¹²² simplesmente porque *Morris não trata da arte como um todo*.

120 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966, p. 52.

121 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 240.

122 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 657.

O objeto sobre o qual ele reflete não abrange todos os campos comumente entendidos como artes e, por outro lado, concerne a temas que não pertencem a tais campos.

Extinção das artes

Nos textos de Morris anteriores à sua leitura de Marx e ao ativismo socialista, não há menção a uma revolução social. Os desfechos vislumbrados para a situação precária das artes menores são a reforma ou, se o ‘comercialismo’ não mudar de rumo, a extinção.¹²³ Nesse último caso, o prejuízo maior nem estaria na falta de objetos cotidianos belos, expressivos ou bem feitos (é possível viver sem eles, ainda que não tenha muita graça). O prejuízo maior estaria na perda da capacidade de lidar com a natureza imaginativamente. Isso, diz Morris, equivaleria à nova barbárie.¹²⁴ À diferença da concepção mais comum entre os teóricos do século XX, ele vê as artes populares como a base social em que se desenvolvem técnicas, habilidades e invenções humanas; as artes e as ciências mais elevadas provêm dessa base e dependem dela, não o inverso.¹²⁵ Uma sociedade apenas utilitária desembocaria em fisiologia bruta de um lado e intelecto insensível do outro, sem possibilidade de reconciliação.¹²⁶

Referindo-se a essa tese das artes populares como origem da engenhosidade humana, Roger Coleman observa que, de fato, as tecnologias mais sofisticadas dos últimos dois séculos não teriam sido possíveis sem a tradição dos ofícios, que treinou desde os artistas do Renascimento até os inventores e produtores da maioria dos dispositivos mecânicos ainda bem depois do início do século XX.¹²⁷ É fatal nesse sentido a tendência a eliminar da esfera da produção material todo o conhecimento não passível de codificação sistemática, isto é, todo o saber-fazer que opera a matéria diretamente e se transmite apenas de uma pessoa a outra, porque inclui necessariamente a imitação de

123 MORRIS, *The beauty of life*, [1880] 1966.

124 *Ibidem*, p. 52.

125 Para Jürgen Habermas (*Modernidade: um projeto inacabado*, [1980] 1992), por exemplo, o projeto da modernidade consistiria no desenvolvimento autônomo das esferas artística, científica e ética, cujas conquistas então retornariam ao “mundo da vida” para fazer a sociedade progredir.

126 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966.

127 COLEMAN, *Design and technology in Nowhere*, 1991, pp. 31–33.

gestos, a apropriação de um “hábito da mão”. Chegaríamos a um ponto em que o menor dos problemas na troca material com a natureza exigiria mobilizar um imenso aparato tecnológico. E, nesse ponto, mesmo que estivessem dadas as condições políticas para a autonomia individual e coletiva ou para uma saída não catastrófica da crise ambiental, as perspectivas continuariam sombrias. As abóbadas de Guastavino ilustram esse processo de perda de conhecimento: elas remontam a uma antiga prática compartilhada (aliás, de impacto ambiental relativamente baixo); suas possibilidades foram exploradas e ampliadas por um agente que conhecia essa prática em primeira mão; elas foram varridas do mercado por uma tecnologia que requer trabalhadores menos qualificados e engenheiros com conhecimento apenas teórico, enquanto os saberes ali acumulados simplesmente se esvaíram. Morris alude a uma situação similar na história de Nowhere, quando até o pão dos vilarejos vem de Londres todas as manhãs, porque ninguém mais tem noção de como produzir aquilo. Em Nowhere, a saída não é um retorno ao passado, mas uma mescla de tecnologias modernas (como a energia elétrica), tecnologias antigas redescobertas pouco a pouco e invenções de novos ofícios.

Já em 1877, Morris descreve a possibilidade de uma extinção total das artes. Ela duraria por algum tempo até que, por tédio num mundo tornado mera utilidade, “as pessoas começariam mais uma vez a imitar, inventar e imaginar”.¹²⁸ Mas elas demorariam a conseguir se expressar, porque já não teriam nenhum conhecimento acumulado a que recorrer. Nessa perspectiva, Morris entende a preservação da memória dos ofícios como a missão que resta se a situação não melhorar: “se aqueles que realmente se importam com a arte forem tão fracos e tão poucos que eles não possam fazer nada mais, é sua tarefa manter vivas algumas tradições, alguma memória do passado, de modo que, na nova vida, quando vier, não se desperdice mais do que o necessário para criar formas totalmente novas para o seu novo espírito”.¹²⁹ De certa maneira, Morris explica nessa passagem a própria atividade na firma. Se o intento de mudar a produção e a recepção das artes menores desembocou num consumo de luxo, pelo menos a firma resgatou ofícios quase perdidos e lhes deu continuidade pela prática, preservando um conhecimento que não se deixa guardar em livros.

128 MORRIS, *The art of the people*, [1879] 1966, p. 33; *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 11.

129 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 34;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 12.

Reforma das artes

Mas a possibilidade de fato perseguida nas preleções até 1882 é a reforma das artes — “tenho uma espécie de fé que essa extinção de toda a arte não vai acontecer”.¹³⁰ Morris espera uma trégua na guerra comercial e nas guerras militares, e uma evolução da sociedade rumo aos ideais de igualdade e fraternidade, como que completando a liberdade ainda apenas formal, conquistada a partir da Revolução Francesa. Num contexto assim, a recuperação das artes menores consistiria em elevá-las ao status social da grande arte ou a uma posição pelo menos próxima — “o artífice, deixado para trás pelo artista quando as artes se cindiram, precisa subir com ele, precisa trabalhar lado a lado com ele: sem diferença entre o grande mestre e o acadêmico”; “todos os homens deveriam ser cultos” para que não se perpetue a “classe de párias” que a sociedade moderna criou.¹³¹

Esse acultramento dos trabalhadores jamais significaria a identificação com a “classe ociosa”, para usar o termo de Veblen. Aos que querem o progresso e pensam que poderemos nos tornar “livres e razoáveis” apenas minimizando as horas de labuta e maximizando as horas de lazer, Morris pergunta: “E o que então devemos fazer com o lazer, se dizemos que todo o trabalho é detestável? Devemos dormir o tempo todo?” — “Não consigo supor que [...] uma vida boa ou divertida seja ficar sentado de braços cruzados fazendo nada — viver como um cavalheiro, como os tolos o chamam”.¹³² Em contrapartida, “ver a urdidura crescer dia a dia quase magicamente, em antecipação ao tempo em que será retirada e poderá ser vista pelo lado direito em toda a sua bem proporcionada beleza; fazer algo belo que vai durar a partir de um alguns fios de lã sedosa me parece uma forma não desprazerosa de ganhar a vida”.¹³³

A reforma das artes deve ser protagonizada pelos trabalhadores. “A única ajuda real para as artes decorativas precisa vir daqueles que nela trabalham; eles não devem ser guiados, eles devem guiar”. Morris propõe a organização profissional em associações e guildas e o engajamento pessoal de cada um na própria formação — “recusem-se a ser

130 *Ibidem*, p. 52;* p. 26.

131 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 268.

132 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 27;* *The lesser arts*, [1877] 1966, pp. 5–6.

133 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 250.

ignorantes”.¹³⁴ A educação seria o fundamento desse processo, mas não na modalidade de escolas de design ou instituições semelhantes. Para Morris, escolas nada mais são do que sintomas de que as artes populares deixaram de fazer parte da vida cotidiana; não podem substituir a difusão de conhecimento que tais artes pressupõem e promovem.¹³⁵ A educação dos artífices teria por mestres a natureza, a história e a prática dos ofícios. Morris considera o conhecimento da história indispensável para uma perspectiva crítica sobre a produção existente e para o engendramento de uma arte própria em vez da imitação do “lixo atual”. Por isso ele recomenda estudar os artefatos, tanto nos museus, onde estão melancolicamente apartados do contexto vivo ao qual pertenceram um dia, quanto nos vilarejos, onde ainda são usados e produzidos. Morris atribui a esses velhos ofícios artesanais uma inventividade e uma individualidade que nega aos grandes estilos históricos, assim como às refinadas modas urbanas.

Quanto ao desenho, ele teria na formação do artífice a função de exercitar o olho e a mão, a capacidade de discernimento, “o sentido de prazer no desenho de uma boa linha”.¹³⁶ Mas o design como comando a ser executado por outra pessoa não faria parte dessa formação. Uma passagem particularmente elucidativa sobre isso se refere à hialotecnia.

Estive numa vidraria e vi como os trabalhadores no processo de seu trabalho põem o vidro derretido nas formas mais maravilhosas e elegantes. Havia momentos na fabricação em que, se o recipiente que estavam fazendo tivesse sido levado diretamente para o resfriamento, o resultado teria sido algo que rivalizaria com as mais seletas peças de vidro veneziano. Mas isso não podia ser. Eles eram obrigados a pegar seus compassos de espessura e seus moldes e reduzir a fantástica elegância do metal vivo à feiúra e à vulgaridade comercializável de algum formato, provavelmente desenhado por um homem que nem sequer sabe ou quer saber como o vidro é feito.¹³⁷

134 Ibidem, p. 268.

135 MORRIS, *The art of the people*, [1879] 1966, pp. 28–30.

136 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 46;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 21.

137 MORRIS, *Art, wealth, and riches*, [1883] 1966, p. 146. Trata-se de uma preleção realizada em março de 1883 na Manchester Royal Institution. Em janeiro Morris havia se filiado à SDF, em fevereiro começara a ler *O capital* de Marx (cf. THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 270).

Morris rejeita com veemência a ideia de que a reforma das artes poderia consistir num incremento do design de produtos industriais por artistas ‘maiores’, naquela linha que Pevsner advoga. Se as artes maiores existem somente no terreno fértil das artes populares, é impossível inverter a relação. A percepção da decadência qualitativa dos artefatos “tem feito muitas pessoas benevolentes buscarem uma possibilidade de arte barata”, mas tal equação seria como querer “ficar com o bolo depois de comê-lo”, isto é, querer os produtos de um trabalho livre, persistindo na dominação do trabalho.¹³⁸ Mesmo que uma arte barata, fabricada em larga escala, suprisse o consumo dos trabalhadores nas horas de lazer, eles continuariam obrigados às mesmas tarefas estúpidas nas horas de trabalho. E os designers — supondo que fossem bons — apenas estariam à mercê dos ditames econômicos dos fabricantes.

Eles [os benevolentes] ainda pensam que a arte pode ser obtida de uma ou outra maneira — driblada, por assim dizer. Eu penso que, pelo contrário, seria assim: um homem altamente talentoso e cuidadosamente educado, como Mr. Pecksniff,¹³⁹ rabiscará uma folha de papel, e o resultado desse rabisco colocará um grande número de operários [...] bem alimentados e satisfeitos a girar manivelas por dez horas diárias, pela barganha de que deixem seus talentos inatos e sua educação para as suas... Eu ia dizer horas de lazer, mas não posso, porque, se eu tivesse que trabalhar por dez horas diárias num trabalho que desprezasse e odiasse, espero que passaria minhas horas de lazer na agitação política, mas temo que as passaria bebendo. Então digamos que os operários teriam que guardar seus talentos inatos e sua educação para os seus sonhos. Bem, desse sistema adviriam três vantagens: comida, roupa, uma pobre acomodação e um pouco de lazer para os operários; riquezas enormes para o capitalista que os aluga, junto com riquezas moderadas para o rabiscador do papel; e no fim, muito decididamente no fim, uma abundância de arte barata para os operários ou giradores de manivela comprarem — em seus sonhos.¹⁴⁰

138 MORRIS, *Making the best of it*, [1881] 1966, pp. 114–115.

139 Mr. Pecksniff, personagem do romance *The life and adventures of Martin Chuzzlewit* (1843–1844), de Charles Dickens, é um arquiteto ambicioso, sem talento e afetado, que finge competência e benevolência, mas de fato vive do dinheiro pago pelos pais de jovens que ele promete formar em seu ateliê e cujos desenhos ainda faz passar por seus. Pecksniff se tornou um sinônimo de hipócrita.

140 MORRIS, *Making the best of it*, [1881] 1966, pp. 114–115.

Ao lado da formação dos produtores, Morris vislumbra a sensibilização geral do público para valorizar econômica e socialmente os produtos das artes menores. Ele supõe que a consciência das perdas aumentará entre os grupos privilegiados na mesma medida do esgotamento das artes maiores e que, diante disso, estarão dispostos a abrir mão de parte de seus privilégios. Falta nessa etapa da teorização de Morris a compreensão de que estruturas e dinâmicas sociais não se modificam por atos de vontade individuais, ainda que sejam, em última análise, feitas pelo conjunto dos indivíduos. Assim, ele lamenta e apela, muitas vezes num tom moralista, como se a maior sensibilidade para o belo e o esforço pela causa das artes menores pudessem reverter sua decadência num contexto de capitalismo industrial. Ele solicita que as pessoas sejam honestas e justas, que cultivem a vida simples, que não empreguem por salários baixos, não falhem nos contratos, não mintam sobre os produtos que vendem, não comprem coisas que arruinam outras pessoas. Para reduzir a quantidade de trabalho pesado, ruim e sem sentido, ele recomenda abstinência no consumo e esforço por “introduzir elementos de esperança e prazer em todo trabalho com o qual tenhamos qualquer relação”.¹⁴¹ Morris imagina uma mudança da produção e, em particular, do lugar das artes na sociedade, que exigiria alguns sacrifícios, mas não significaria revolucionar a própria sociedade. Há no máximo alusões a “mudanças políticas e sociais, que de um modo ou de outro todos nós desejamos”.¹⁴²

Ainda assim: se os artífices tivessem as condições de trabalho que Morris imagina, a mudança seria muito mais radical do que sugere o lema da reforma. O artífice seguiria suas aptidões e usaria “a própria inteligência individual e seu entusiasmo nos bens que conforma”; ele saberia “tudo sobre a mercadoria que está fazendo e sua relação com mercadorias similares”; ele poderia “variá-lo seu trabalho quando as circunstâncias e seu humor variarem”; ele teria ócio para “ler e pensar e conectar a própria vida com a vida do grande mundo”; e ele disporia de ambientes belos para viver e trabalhar.¹⁴³ O novo artífice já não faria uma “arte da inteligência inconsciente”, como se fez desde “os riscos em ossos de mamute” até à Idade Média, mas “uma nova arte da inteligência consciente”, da qual nascerão “modos de vida mais sábios, simples

141 MORRIS, *The lesser arts of life*, [1882] 1966, p. 239.

142 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 27;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 6.

143 MORRIS, *Making the best of it*, [1881] 1966, p. 115–116.

e livres”.¹⁴⁴ O novo artífice seria, enfim, um produtor autônomo, no sentido pleno do termo. Mas tal substituição de trabalhadores assalariados por produtores autônomos explodiria o modo de produção do capital.

Da reforma à revolução

O tom moralista desaparece dos escritos de Morris depois de abril de 1883. Ele reconhece que a causa da degradação das artes menores está no “sistema de organização do trabalho” e que “o trabalho organizado mecanicamente é necessário ao comércio competitivo, quer dizer, à presente constituição da sociedade”.¹⁴⁵ Isso implica que transformar condições de vida e trabalho é impossível sem uma revolução, uma “mudança na base da sociedade”.¹⁴⁶ Implica também que vontades e decisões individuais não bastam. Marx diz que suas análises em *O capital* não se referem a pessoas senão como “portadoras de determinadas relações e interesses de classes”.¹⁴⁷ Semelhante despersonalização da crítica está explícita na primeira edição do jornal da Socialist League, em que a necessidade de atacar “o miserável sistema” se distingue enfaticamente de “meros personalismos”: “é ilógico atacar aqueles homens — por mais monstruosa que seja a sua posição — que são eles mesmos meras engrenagens impotentes na terrível máquina do comércio moderno. Atacar tais pessoas, a não ser como representantes do sistema, implica a crença de que sua decência ou a benevolência de sua conduta poderia atenuar eficazmente os males desse sistema — uma implicação contra a qual protestamos de saída”.¹⁴⁸

Quando iniciou as atividades políticas, Morris perdeu credibilidade junto a seus pares de classe média. Os amigos diziam que ele não falava de outra coisa que a “causa”, e se ressentiram das críticas (não haveria por que questionar um empregador que ‘trata bem’ seus empregados).¹⁴⁹ A imprensa burguesa o atacou duplamente. Alguns afirmavam que ele estaria “levantando questões para além da mera arte”, isto é, ultrapassando suas competências de artesão de luxo; outros afirmavam que estaria

144 MORRIS, *As artes menores*, [1877] 2003, p. 35;* *The lesser arts*, [1877] 1966, p. 12.

145 MORRIS, *Art, wealth, and riches*, [1883] 1966, p. 151.

146 MORRIS, *How we live and how we might live*, [1884] 1966, p. 3.

147 MARX, *O capital*, [1867] 2017, p. 80.

148 MORRIS, *Introductory, Commonweal*, 1885.

149 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 327.

propondo coisas impraticáveis para uma nação de fabricantes, isto é, ultrapassando suas competências de empresário; e alguns, paradoxalmente, afirmavam as duas coisas ao mesmo tempo. “[Morris] seria capaz de perturbar as fundações da sociedade para que se dê maior valor artístico aos nossos tapetes”, escreveu o jornal *The Echo* em outubro de 1884.¹⁵⁰

Morris dá poucas respostas diretas aos melindrados, mas a maneira como ele reflete a própria posição na produção deixa claro que a leitura de Marx e as discussões nos círculos socialistas o levam da crítica burguesa dos efeitos colaterais do capitalismo a uma crítica substancial, que considera a gênese histórica das relações sociais. A compreensão dos conflitos num nível de maior abstração, como embates estruturais entre posições socialmente antagônicas e não entre os indivíduos que casualmente ocupam tais posições, lhe permite ir muito mais longe que nas articulações teóricas anteriores.

Numa carta à poeta Emma Lazarus, Morris explica a partilha de lucros entre os empregados da firma e as razões por não a ter transformado numa cooperativa. Ele argumenta que, sem uma sociedade de “cooperação universal”, as cooperativas continuariam competindo entre si e com as empresas, e subordinando o trabalho (dentro e fora delas) ao movimento do capital. Trabalhadores cooperados seriam “um novo grupo de pequeno-burgueses” engajados em perpetuar as condições de sua relativa ascensão social. Em “Whigs, democrats, and socialists”, de 1886, Morris sugere que as cooperativas e a pequena propriedade rural são causas que os reformadores sociais abraçam de boa fé porque elas criam a aparência de mudança social sem romper a coerção econômica: “A avidez dos homens estimulada pelo espetáculo da lucratividade à sua volta e pela carga de juros sobre o dinheiro que terão sido obrigados a tomar emprestado não permitirá que sequer se aproximem de um verdadeiro sistema de cooperação” (grifo meu).¹⁵¹ Os cooperados seriam ao mesmo tempo capitalistas e trabalhadores, isto é, assumiriam tanto a posição de encarregados da valorização do valor, quanto a posição de produtores de mais-valor. Noutra carta de 1884, Morris pergunta se um “fabricante envergonhado de viver de mais-valor” deveria fazer de tudo para avançar a revolução ou se deveria aliviar sua consciência pessoal distribuindo lucros entre os trabalhadores que emprega e aproximando esse pequeno grupo da classe média e do respectivo mercado de consumo. Sua decisão

150 Apud THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 310.

151 MORRIS, *Whigs, democrats, and socialists*, [1886] 1966, p. 32.

é pelo primeiro caminho, porque, “embora seja *possível* que aqui e ali se ache um capitalista que possa e queira se contentar em tocar o seu negócio pelo salário de, digamos, um contramestre, é *impossível* que a classe capitalista faça isso” — impossível porque, se o fizesse, deixaria de ser classe capitalista.¹⁵² Na prática isso significa que Morris mantém as condições relativamente boas (não excepcionais) para os trabalhadores que emprega e investe boa parte do lucro da firma na propaganda política.

Teoria crítica da produção material

Contudo, Morris não abandona o tema da produção artística por uma abordagem abstrata. Partindo de suas proposições anteriores e inserindo-as numa perspectiva crítica mais ampla e mais precisa, ele rearticula a concepção da história das artes como história do trabalho na sociedade e a concepção da produção artística como paradigma de outro modo de produção. *News from Nowhere* é essa rearticulação na forma de utopia literária. Os artigos e palestras que Morris escreve a partir do final de 1883 são sua elaboração na forma de uma teoria crítica. Não é possível explorar aqui todos esses textos, nem lhes faria jus uma compilação. Concentro-me em dois deles, que contêm pelo menos os conceitos-chave: “Useful work versus useless toil” e “Architecture and history”.¹⁵³

O primeiro desses textos toma por categoria central o trabalho humano, e não a arte. Morris parte da ideologia do trabalho na sociedade burguesa: “tornou-se um credo da moralidade moderna que todo trabalho é bom em si mesmo — uma crença conveniente para quem vive do trabalho de outros”. Ele então propõe examinar em que consiste o trabalho e de que formas ele se manifesta socialmente. “Admitamos, primeiro, que a raça do homem deve trabalhar ou perecer. A Natureza não nos dá nossa

152 Apud THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 320.

153 A transição fica evidente quando se compara “Art, wealth, and riches” (Arte, prosperidade e riquezas) com “Art under plutocracy” (Arte sob a plutocracia), escritos, respectivamente, em março e novembro de 1883. Uma exposição bastante completa da matriz teórico-crítica de Morris já aparece em “Useful work versus useless toil” (Trabalho útil versus labuta inútil), que é mencionado pela primeira vez numa carta de novembro de 1883, mas parece ter sido concluído em janeiro de 1884, quando Morris o leu na Ancoats Brotherhood. Seguiram-se os textos do ano de 1884 em que está o corpo da teoria crítica em questão: *Art and Socialism* (Arte e socialismo); *Art and labour* (Arte e trabalho); *Architecture and history* (Arquitetura e história, que foi uma preleção para o encontro anual da SPAB); *How we live and how we might live* (Como vivemos e como poderíamos viver); *The origins of ornamental art* (As origens da arte ornamental).

“Não tenho objeção a falar do tipo de participação nos lucros que ocorre na minha empresa; detalhes não valeriam a pena. A presente participação se estende apenas aos gerentes e chefes dos departamentos — para não usar uma palavra grandiosa, contramestres se você quiser, embora propriamente falando não tenhamos contramestres. A maior parte dos nossos homens é paga por peça, de acordo com o costume de seu ofício. Isso não torna tão urgente que participem dos lucros nem seria tão fácil arranjar um esquema. E devo dizer que, quando comecei a atentar para o assunto da participação nos lucros, embora tivesse pouca fé nela como solução para a questão de trabalho e capital, pensei que seria algum avanço, dada a ausência de sinal evidente rumo à cooperação universal, isto é, ao socialismo. Esperava conseguir organizar todo o meu estabelecimento a partir da participação. Hoje vejo claramente por que eu não tinha fé nisso, e ao mesmo tempo vejo que as coisas estão tendendo ao socialismo, de modo que não há motivo para eu tentar avançar um movimento que, na sua incompletude, mais prejudicaria do que ajudaria a causa do trabalho. Ao mesmo tempo, não vejo mal em compartilhar lucros dentro de certos limites; quero dizer, se isso significar somente elevar os salários às expensas do capitalista individual. Sempre fiz isso pagando salários acima do preço de mercado, e continuarei fazendo isso.

Devo dizer por que penso que a mera participação nos lucros não seria a solução para a dificuldade do trabalho. Em primeiro lugar, não contribuiria em nada para a extinção da competição, que está na raiz dos males de hoje. Porque cada sociedade cooperativa competiria pela sua vantagem corporativa com outras sociedades; ela de fato não seria até aí nada além de uma companhia limitada. Em segundo lugar, não contribuiria em nada para a extinção da exploração, porque o máximo que poderia fazer nessa direção seria criar um corpo de pequenos capitalistas que explorariam o trabalho dos que estariam abaixo deles tão implacavelmente quanto os maiores capitalistas; exatamente como fazem os camponeses proprietários em relação à renda da terra. Em terceiro lugar, o resultado imediato do sistema de participação nos lucros seria um aumento de sobretrabalho entre os industriais, que evidentemente sempre tenderão a querer se tornar parte daquela classe de pequenos capitalistas já referida. Isso significará na prática colocar o peso em todos os assalariados e intensificar o contraste entre os abastados e os não qualificados, os lenhadores e carregadores; porque todas essas pessoas industriais e bem-sucedidas terão muito cuidado para que continuem existindo pessoas abaixo delas. O resultado geral: aumento do trabalho feito, que todas as pessoas razoáveis

deveriam tentar reduzir, aumento de luxo, aumento de pobreza. Portanto, veja você, tão abominável é o sistema capitalista sob o qual vivemos, que mesmo aquilo que deveria ser a virtude da boa administração e da prudência, sob sua escravidão, não faz mais do que aumentar a miséria da nossa servidão e de fato se torna mero vício, e no fim adquire aspecto de crueldade e dilapidação. O sistema burguês está condenado no longo e no curto prazo, e o sistema cooperativo permissivo, com sua aparente justiça de compartilhamento de lucros, não é mais do que uma tentativa de assegurá-lo pela criação de um novo grupo de pequeno-burgueses. Até aí sobre a sociologia; uma palavra ou duas sobre a arte que tenho tentado fazer avançar. Esse é um assunto simples. Tenho tentado produzir bens que devem ser genuínos no que concerne à sua substância, e devem ter nesse sentido a beleza primária que pertence a substâncias naturais tratadas naturalmente. Tentei, por exemplo, tornar os materiais de lã tão lã quanto possível, algodão tão algodão quanto possível e assim por diante. Tenho usado apenas corantes que são naturais e simples porque produzem beleza quase sem a intervenção da arte. Tudo isso está bem apartado do design nos tecidos e outras coisas. Quanto a isso, tem sido quase impossível, principalmente por causa das dificuldades sociais, fazer mais do que assegurar ao designer (em geral, eu mesmo) algum prazer na sua arte, fazendo-o compreender as qualidades dos materiais e as oportunidades nos processos. Exceto por uma pequena parte do lado mais artístico do trabalho, não consegui fazer nada (ou quase nada) para dar esse prazer aos trabalhadores, porque eu teria que ter mudado tão fundamentalmente o seu método de trabalho que os teria desqualificado para ganhar a vida em outro lugar. Veja você, eu entendi em detalhes o modo de trabalho sob o qual a arte da Idade Média foi feita, e que este é o único modo de trabalho que pode resultar em arte popular, apenas para descobrir que é impossível trabalhar desse modo na nossa sociedade ávida de lucro. Assim, tudo me impele à revolução como a única esperança, e estou tendo mais e mais clareza em relação ao seu advento breve e de uma forma muito óbvia, embora eu evidentemente não possa lhe dar uma data.”

William Morris

[Apud LAZARUS, A day in Surrey with William Morris, 1886.]

subsistência gratuitamente; temos de ganhá-la pela labuta de algum tipo ou grau. Vejamos, então, se ela não nos dá alguma compensação para essa coerção ao trabalho, uma vez que, certamente, em outros assuntos ela tem o cuidado de tornar os atos necessários à continuidade da vida do indivíduo e da raça não apenas suportáveis, mas mesmo prazerosos”.¹⁵⁴

O argumento da possibilidade de prazer no trabalho é o mesmo de textos anteriores, agora não como pré-história, mas posto no conceito de trabalho humano em geral: “é da natureza do homem [...] tirar prazer de seu trabalho sob certas condições”. Morris admite que a proposição pareça “estranha” e até “hipócrita”, porque evidentemente uma parte imensa do trabalho real é apenas sofrimento. A diferença entre trabalho potencialmente prazeroso e trabalho sofrido está no que ele chama de “esperança” (*hope*). Ela não consiste, portanto, numa característica objetiva como esforço físico, duração, monotonia, qualidade da matéria etc., mas em conteúdos da consciência do sujeito que trabalha. O termo *esperança* remete a representações que dependem mais de sorte ou destino do que das intenções do sujeito (como a esperança de salvação ou de cura). Mas a exposição de Morris deixa claro que ele se refere a representações de um sujeito que, ao trabalhar, determina a si mesmo e se reconhece como parte de uma história coletiva, um empreendimento da “raça humana”. Esperança significa a perspectiva, a intenção consciente, a vontade que nos move.

Os conteúdos da consciência que fazem o trabalho valer a pena se desdobram, para Morris, em três tipos: esperança de repouso (*hope of rest*), esperança de um produto e esperança de prazer no trabalho em si. O primeiro parece contraditório. Como o prazer do trabalho pode ser o não trabalho? À diferença de Fourier, Morris não supõe que um trabalho feito em condições propícias dispensaria o prazer do ócio generoso, sem medo ou constrangimento e muito além do tempo da reprodução da força de trabalho (comer, dormir, fazer filhos). “Seja qual for o prazer num trabalho, há certamente algum desconforto (*pain*) em qualquer trabalho, o desconforto animal de colocar nossas energias adormecidas em ação”. Mas, inversamente, Morris também não supõe que “dormir o tempo todo” ou “ficar sentado de braços cruzados fazendo nada” seria o estado de felicidade plena de um ser humano — o ócio obrigatório do *gentleman* também é uma chatice. Decisiva é a possibilidade de transitar entre uma coisa e outra. Poderíamos então precisar o que Morris

154 MORRIS, *Useful work versus useless toil*, [1884] 1966, p. 98.

denomina “esperança de repouso”: no pior caso, é a consciência de que haverá repouso; no melhor caso, é a liberdade de escolha entre trabalho e repouso. A consciência do repouso não constitui um prazer positivo no trabalho em si, mas ele é sua condição *sine qua non*. Numa situação em que o estado de necessidade estivesse superado e não houvesse dominação social, tal como em *Nowhere*, ninguém seria obrigado a fazer nada.

Quanto à “esperança de um produto”, ela significa a vontade consciente de criar algo ou um estado de coisas cuja existência seja apreciada, individual e coletivamente, no consumo, na contemplação ou na interação. Da mesma maneira que o repouso esperado ultrapassa, por definição, o tempo de reprodução simples, o produto esperado ultrapassa os itens indispensáveis à sobrevivência. A esperança de um produto é o projeto na cabeça do sujeito que trabalha, talvez compartilhado por um grupo. Ele se modifica no processo, porque o objeto lhe resiste e o sujeito aprende, reformula, se inspira, muda de ideia. Nesse sentido, o prazer na perspectiva de um produto é mais do que o prazer em ver realizado (por um passe de mágica ou pelo trabalho subordinado de outras pessoas) algo que se imaginou. Ele se estende no tempo, acompanhando o processo e as reformulações. Mas, de todo modo, ele é sempre incompatível com o trabalho heterônomo, que não produz “nada que queiramos ou que nos seja permitido usar”, como no caso do operário que realiza a ínfima parte de uma mercadoria cuja existência não decide e da qual não pode se apropriar.

O “prazer no trabalho em si” ou no ato consciente de transformação da matéria talvez seja o conceito mais peculiar da análise de Morris. Ele pressupõe os outros dois tipos de prazer, mas lhes confere um sentido e uma potência novos, pois surge na conjunção do dispêndio das energias do corpo com uma consciência presente da própria habilidade, uma consciência prospectiva para aquilo que poderá surgir e uma imersão na memória individual e coletiva sedimentada naquele processo. Ele não é apenas ausência de desconforto nem se confunde com o condicionamento ao trabalho heterônomo ou, na expressão de Morris, com “um mero hábito, cuja perda sentimos como um homem irrequieto sente a perda do pedaço de barbante que está balançando”. O processo de trabalho concebido a partir da produção artística contém a utopia de uma reconciliação de corpo e alma, projeto e memória, natureza e cultura, indivíduo e coletividade: “eu penso que todas as coisas vivas sentem prazer no exercício de suas energias e que mesmo os animais se alegram ao se sentirem ágeis e fortes. Mas um homem no trabalho, fazendo algo que ele sente

que vai existir porque ele está trabalhando naquilo e quer aquilo, está exercitando as energias de sua mente e sua alma, bem como as de seu corpo. Memória e imaginação o ajudam enquanto trabalha. Não apenas os seus próprios pensamentos, mas os pensamentos dos homens de eras passadas guiam as suas mãos; e como parte da raça humana, ele cria”.¹⁵⁵

Christopher Shaw examinou a tradição do pensamento ocidental em que essa concepção de trabalho de Morris se insere: os românticos ingleses, por sua vez inspirados no romantismo alemão e, em particular, na concepção de “educação estética” de Schiller (que todavia tem uma abrangência social muito maior do que lhe foi dada pelos intérpretes ingleses que Morris estudou). Mas Shaw também acentua que Morris mobiliza os ideais românticos de reconciliação de maneira nova, porque os leva a sério como possibilidade futura e universal, não apenas como passado remoto ou presente exótico. A ideia do trabalho emancipado e reconciliado se articula aqui com um projeto de sociedade.¹⁵⁶

Postos os conceitos ou a “balança” (*pair of scales*) para explicar a diferença entre trabalho ruim e trabalho prazeroso, Morris propõe analisar “o trabalho feito no mundo agora”. É evidente nessa análise que ele está ciente das categorias centrais de *O capital* (venda da força de trabalho, propriedade privada dos meios de produção, mais-valor etc.). Contudo, Morris não repete ou sintetiza a abordagem de Marx, nem a traduz numa versão popularizada, como o fez Hyndman. Em vez disso, ele examina aspectos que *O capital* apenas tangencia. Lembremos que Marx distingue entre a dimensão concreta do trabalho e sua dimensão abstrata. Trabalho concreto é o trabalho como ato de produção, realizado por um agente com determinados meios, habilidades e circunstâncias, que produz esse ou aquele valor de uso (o trabalho do alfaiate, que produz uma roupa, e não um sapato). Qualquer ato de trabalho, em qualquer formação social, é concreto. Já trabalho abstrato designa o dispêndio de força de trabalho humana por determinado tempo, que produz *valor* e assume a forma de *valor de troca*.¹⁵⁷ Essa dimensão abstrata do trabalho só adquire relevância e realidade numa sociedade em que o objetivo da produção passa a ser a troca de mercadorias, isto é, a troca de produtos do trabalho concreto conforme a quantidade

155 MORRIS, Useful work versus useless toil, [1884] 1966, p. 100. Todas as passagens de Morris citadas nos próximos parágrafos provêm deste texto.

156 Cf. SHAW, William Morris and the division of labour, 1991.

157 MARX, *O capital*, [1867] 2017, pp. 113–146, A mercadoria.

de trabalho abstrato neles incorporada (o valor que torna a roupa e o livro comensuráveis no mercado).¹⁵⁸ *O capital* é a teoria de como surgiu, como funciona e como se reproduz essa sociedade historicamente única em que a produção é regida pela “valorização do valor”, portanto pela dimensão abstrata do trabalho.¹⁵⁹ O trabalho concreto nessa sociedade, com seus meios e circunstâncias, a relação dos trabalhadores com a experiência e os produtos do trabalho, a qualidade de tais produtos e sua função na manutenção das hierarquias sociais são questões que Marx refletiu nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, mas às quais não voltou mais tarde. Nas últimas décadas do século XIX, nem os *Manuscritos* estavam em circulação (só foram publicados em 1932), nem tais questões ocupavam os marxistas. Pois são elas que interessam a Morris. Seu pensamento crítico de fato “está longe de ser correto pelos padrões [então] estabelecidos”, como diz Pevsner, e justamente por isso vale a pena discuti-lo ainda hoje.¹⁶⁰

A análise de Morris do “trabalho feito no mundo agora” começa pela distribuição da carga de trabalho entre “as diferentes classes da sociedade”. Em vez da contraposição entre burguesia e proletariado, ele parte da divisão mais evidente para o seu público: há uma classe rica que não trabalha nada e consome muito; uma classe média que parece trabalhar e consumir na medida justa; e a maioria da população, que trabalha muito e consome o mínimo. Ele então argumenta que a principal causa da pobreza da população não é a existência da velha nobreza, como querem os defensores de reformas políticas, mas a organização capitalista do trabalho. A “parte mais poderosa” da classe média, a alta burguesia que tende a se tornar nova nobreza, trabalha “mas não produz”, porque sua atividade consiste no engendramento

158 Uma das críticas de Marx à economia política de seu tempo é falta de diferenciação entre trabalho concreto e abstrato, donde decorre o equívoco de que a lógica da troca de mercadorias entre produtores atomizados seria inerente ao trabalho humano em qualquer sociedade.

159 MARX, *O capital*, [1867] 2017, p. 667.

160 Valeria uma análise à parte a afinidade da teoria de Morris com o aparato conceitual dos *Manuscritos*, bem diferente do aparato conceitual de *O capital*. Os *Manuscritos* estão centrados no conceito de *alienação* ou nas relações que alienam o trabalhador de seu produto, de seu processo de trabalho, da vida da espécie e dos outros seres humanos. Mas as expressões *trabalho alienado* e *trabalho abstrato* pertencem a categorias diferentes. A primeira descreve uma condição do trabalho concreto (ele é alienado ou não); a segunda designa uma dimensão do trabalho (ele é, ao mesmo tempo, abstrato e concreto). Cf. ELBE, Marx' Ökonomisch-philosophische Manuskripte im Vergleich zu seiner späteren Kritik der politischen Ökonomie, *Paradigmen anonymer Herrschaft*, 2015, pp. 325–379.

As pesquisas coordenadas pelo cientista social Charles Booth sob o título *Life and labour of the people in London* incluem um volume, publicado em 1903, com um levantamento das posições e relações sociais nos “*building trades*”, isto é, no ramo da construção. Ele é baseado nos dados do censo de 1891, em mais de uma centena de entrevistas com representantes das diversas categorias e em informações de organizações profissionais e sindicais. Booth descreve as funções de cada categoria e subcategoria de atores, bem como os conflitos entre eles, as superposições de competências, as brigas por monopólio, as falcaturas e os expedientes para aumentar lucros e diminuir riscos.

Booth constata que muitas obras menores eram feitas sem arquitetos ou engenheiros, mesmo em Londres. Em obras de melhor padrão ou maior complexidade, contratava-se um arquiteto para conceber os desenhos e mediar entre cliente e construtor. Sobre a divisão do trabalho entre arquitetos e engenheiros, Booth diz: “O arquiteto é em primeiro lugar um artista, responsável pela beleza, pela unidade da concepção e pela completude do projeto [*design*], enquanto o engenheiro é antes responsável pela estabilidade e pela economia no uso dos materiais”. Ele acrescenta que certas construções estavam a cargo dos engenheiros apenas porque os arquitetos ainda não teriam aprendido a usar materiais como o metal para os seus “fins artísticos”. Aprovado o projeto com o cliente, a tarefa do arquiteto era elaborar desenhos executivos (*small scale contract plans*) para que o mensurador (*quantity surveyor*) fizesse quantitativos de materiais e mão de obra. O arquiteto então convidava empresas de construção para a concorrência de preços e escolhia a vencedora. Depois ele supervisionava o canteiro com ajuda de um apontador (*clerk of the works*), que figurava ali como seu representante e resolvia a maior parte das questões diretamente com o mestre de obras, isto é, o representante do construtor (*foreman*). Quanto aos construtores, Booth distingue entre *high price builders*, *contractors*, *jobbing builders* e *speculative builders*. Cada grupo ocupava um lugar diverso na produção e na estrutura do capitalismo do fim do século XIX. *High price builders* eram empresas antigas, apenas para serviços sofisticados; não entravam em concorrências e trabalhavam por estimativa de preço. Os *contractors* constituíam empresas médias ou grandes, entravam nas concorrências convencionais e tinham qualidade e reputação variadas. *Jobbing builders* eram especializados em reformas, ampliações e decoração de interiores, e nunca assumiam uma construção do zero. Entre eles, havia desde empresas grandes até agrupamentos muito pequenos que trabalhavam apenas na vizinhança imediata. Por fim,

os *speculative builders* são descritos por Booth como aqueles que “fazem construções em antecipação à demanda”, contrariando a tradição do ramo, que é o atendimento de demandas existentes. Eles abriam novas frentes de urbanização ou reconstruíam áreas que haviam sido demolidas. Sua fama é a de ‘picaretas’ (*jerry builders*), com materiais de má qualidade, correria no canteiro, mão de obra inferior e resultados monótonos. Mas Booth diz que nem tudo feito por esse grupo é tão ruim quanto a sua fama e que “muitos construtores especulativos são apenas testas de ferro, bonecos do verdadeiro capitalista, que pode ser o proprietário fundiário, a companhia construtora ou [...] o ‘solicitante financiador’ [*money-lending solicitor*]”. Podemos, portanto, resumir as funções desses construtores na economia como: empregadores de si mesmos (o pequeno *jobbing builder*); o clássico capitalista da manufatura, que calcula, planeja e otimiza o canteiro para a extração de mais-valor (*contractor*); o artista que vive do mais-valor que sua clientela obteve em outro lugar (*high price builder*); e o incorporador que visa sobretudo à renda fundiária e muitas vezes funciona como mero executor para outros investidores (*speculative builder*). Segundo o levantamento de Booth, a construção ocupava cento e trinta mil pessoas qualificadas em Londres em 1891, às quais se somavam peões ou *labourers* (sua situação não fica evidente na pesquisa do censo). Desses cento e trinta mil, mais de noventa mil eram chefes de família, representando um décimo dos domicílios londrinos. Das famílias sustentadas por um profissional da construção, dois terços pertenciam à “classe inferior”, pouco menos de um terço à chamada “classe central”, e apenas dois por cento à “classe superior”. Entre esses últimos, predominavam os arquitetos e engenheiros, mas também havia construtores e até alguns artífices. Na classe inferior estavam cerca de três quartos dos artífices (canteiros, pedreiros, carpinteiros, marceneiros, telhadeiros, rebocadores, pintores, vidraceiros, serralheiros, bombeiros e, conforme a sofisticação da obra, especializações de cada um desses ofícios), mas também alguns arquitetos e construtores. Na classe central, as categorias se encontravam: a ela pertenciam a maioria dos arquitetos, a maioria dos construtores e aproximadamente um quarto dos artífices.

geral da valorização do valor e na ampliação particular do capital específico que cada agente representa na concorrência com outros capitais. Grandes fabricantes e comerciantes se ocupam de “lutar entre si por suas respectivas partes na riqueza que eles forçam os trabalhadores genuínos a lhes prover”. O restante da classe média, que Morris chama de “penduricalhos” (médicos, arquitetos, advogados etc.), produz alguns bens e serviços, mas eles se destinam a garantir os privilégios dos privilegiados, não a contribuir para a totalidade social. E “exceto por alguns entusiastas, homens de ciência, arte ou letras”, diz Morris, os profissionais liberais não se importam com o produto do seu trabalho. Seu objetivo não é esse produto como tal, mas como meio para “a conquista de uma posição para si ou para seus filhos em que não precisarão trabalhar mais”. Enfim, Morris esclarece que a chamada classe média também acumula e consome à custa da classe trabalhadora. Feito esse esclarecimento, ele resume: “a sociedade moderna é dividida em duas classes, uma das quais tem o *privilégio* de ser sustentada pelo trabalho da outra”. A classe trabalhadora é responsável pela quase totalidade da produção social.

Mas mesmo nela há poucas chances de um produto que valha a pena do ponto de vista dos trabalhadores. Uma porção considerável apenas serve à preservação da propriedade e às disputas internas da outra classe (soldados, policiais, empregados domésticos, assistentes do comércio etc.). Aqueles que trabalham na produção propriamente dita fabricam ora artigos de consumo luxuosos, dos quais não podem se apropriar, ora artigos destinados ao consumo de massa. Morris considera que as características desses artigos são tais que eles reproduzem a precariedade da condição de classe daqueles que não têm outra opção senão consumi-los: “nossa sociedade inclui uma grande massa de escravos que precisam ser alimentados, vestidos, abrigados e entretidos como escravos, e sua necessidade diária os obriga a fazer as mercadorias de escravos [*slave-wares*] cujo uso perpetua sua escravidão”. Num nível elementar, isso significa a produção de “comida ruim que não nutre, roupas podres que não agasalham, miseráveis casas que fazem um habitante urbano da civilização olhar com pesar para as tendas das tribos nômades ou para as cavernas dos selvagens pré-históricos”. Mas, para além dessa pobreza evidente, os artigos destinados à maioria da população significam também “falsificações e arremedos do luxo dos ricos, pois os assalariados devem sempre viver como os patrões ditam, e seus próprios hábitos de vida lhes são impostos pelos seus mestres”.

A margarina ilustra essa crítica: “ninguém desperdiçaria seu tempo fazendo margarina se ninguém fosse obrigado a se abster de manteiga verdadeira”. O exemplo parece trivial e Morris não o explica, pois pode supor que seu público sabe do que está falando. A margarina havia sido inventada em 1869 pelo químico francês Hippolyte Mège-Mouriès, depois de Napoleão III oferecer um prêmio por um substituto da manteiga, mais barato e durável, para alimentar soldados e trabalhadores. Mais tarde, a patente foi adquirida na Holanda, na Inglaterra e nos EUA, seguindo-se longas contendas jurídicas, já que a margarina era tida por fraudulenta e prejudicial à saúde.¹⁶¹ Produtos como esse serviam, evidentemente, à redução do custo de reprodução da força de trabalho, portanto ao aumento do mais-valor relativo em todos os setores. Mas se a questão fosse apenas fisiológica, soldados e trabalhadores poderiam consumir o óleo de que a margarina era feita. Notável é que ela simula o sabor da manteiga, como que prometendo a satisfação de um produto cada vez menos acessível. Margarina é a abstenção da manteiga que, por assim dizer, nunca a perde de vista. Para os mais pobres, comer margarina significa um consumo pelo menos análogo ao dos mais abastados; e, para esses, comer manteiga significa a distinção de não comer margarina. A classe privilegiada, diz Morris, usa a sua riqueza para “manter os próprios membros numa posição superior, fazendo deles seres de uma ordem mais elevada que os outros: mais longevos, mais belos, mais honrados, mais refinados”. E para não deixar dúvida acerca da função social dos produtos de um ou outro tipo, ele acrescenta: “Não digo que ela [a classe privilegiada] se preocupe com o fato de seus membros serem positivamente longevos, belos ou refinados, mas apenas faz questão que eles sejam assim relativamente à classe inferior”. Eis porque ser “alimentado, vestido, abrigado e entretido como escravo” significa mais do que escassez pura e simples. Ainda o argumento de que, em termos absolutos, os trabalhadores estariam um pouco melhores do que gerações passadas — argumento que, aliás, nunca saiu de moda — ignora que a diferença de classe se acentua à medida que, “para a maioria de nós, a civilização tem alimentado desejos que ela nos proíbe de satisfazer”. Portanto Morris tematiza um componente ideológico das mercadorias de massa que se torna mais evidente no século XX. Ele foi refletido, por exemplo, no conceito de indústria cultural de

161 BALL & LILLY, *The menace of margarine*, 1982, pp. 488–498.

Adorno e Horkheimer, assim como na crítica social do juízo de gosto empreendida por Bourdieu.¹⁶² Mas, no final do século XIX, não há, salvo engano, nenhum outro autor que o discuta nessa perspectiva.

Morris enfatiza a “impossibilidade de alcançarmos um trabalho prazeroso sob esse sistema” em que o objetivo primário é produzir “não bens, mas lucros” e em que “a ‘demanda’ que o capitalista ‘supre’ é uma falsa demanda”. A distribuição do trabalho entre as classes e o tipo de produto a que o trabalho se destina implicam que tanto a perspectiva de repouso livre quanto a perspectiva de um bom resultado estão interditas de antemão na maior parte dos casos. E, nessas condições, o prazer no trabalho em si também não pode ser mais do que a eventual ausência de desconforto relacionada a um hábito. A única esperança que resta no trabalho compulsório é a “esperança de [sobre]viver para trabalhar”.

Vale notar que essas críticas de Morris não começam pelo processo de trabalho em si. Até esse ponto de “Useful work versus useless toil”, o tema ainda não é a divisão do trabalho ou as condições dentro das fábricas. A questão é ‘apenas’ que o sofrimento da sobrecarga de trabalho e a pobreza não são condições impostas pela natureza. Sem uma classe privilegiada e sem o desperdício de força de trabalho em artigos e serviços que servem à manutenção das hierarquias sociais, “a quantidade de material natural e de forças naturais no mundo” e a “quantidade de força de trabalho inerente aos homens que o habitam” poderiam facilmente satisfazer as necessidades de todos. Tempo de repouso, a primeira condição de um trabalho prazeroso, estaria dado.

Portanto, Morris está de acordo com a maioria dos socialistas de seu tempo quanto ao primeiro passo para uma mudança radical da sociedade: abolir os privilégios e socializar os meios de produção, estabelecendo igualdade de condições. Mas, à diferença da maioria, ele não pensa que isso bastaria. “Enquanto o trabalho for repulsivo, ele continuará sendo um fardo que terá que ser enfrentado diariamente e que estragaria nossa vida, mesmo que as horas de trabalho fossem curtas”. Dado que sempre haverá uma interação com a natureza para a sobrevivência dos seres humanos, a qualidade dessa interação, a experiência do processo de trabalho em si, não pode ser ignorada na concepção de uma boa sociedade. Por isso, quando “as primeiras e

162 ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, [1947] 1985; BOURDIEU, *A distinção*, [1979] 2007.

mais óbvias necessidades estiverem supridas” e tivermos “tempo para olhar à nossa volta e considerar o que realmente queremos”, o passo seguinte seria uma transformação dos processos de trabalho que os tornasse “atraentes” ou prazerosos em si mesmos. Na resenha da utopia de Bellamy, cujo sucesso reflete bem a concepção predominante entre os socialistas, Morris deixa a diferença bem clara: “Eu acredito que o ideal do futuro não aponta para a diminuição da energia dos homens pela redução do trabalho a um mínimo, mas antes para a redução da dor do trabalho a um mínimo tão pequeno que deixará de ser uma dor”.¹⁶³

Tudo isso contradiz o senso comum dos contemporâneos de Morris. Mesmo na esquerda, dificilmente alguém associaria trabalho com arte e prazer ou duvidaria dos benefícios de especialização, racionalização e divisão do trabalho.¹⁶⁴ Já Adam Smith defendia que o aumento de produtividade oriundo da divisão manufatureira do trabalho compensa a desvantagem da redução dos trabalhadores ao exercício relativamente estúpido de tarefas parciais. Smith admite que os homens comuns das “sociedades bárbaras” dispõem de conhecimento mais vasto e são mais inventivos, mais cientes do mundo à sua volta e mais capazes de tomar decisões do que os homens comuns das “sociedades civilizadas”, mas ele não vê isso como um problema. O fato de o excedente da produção sustentar uma classe de indivíduos com conhecimentos, inventividade e poder de decisão maiores do que de qualquer bárbaro tornaria a sociedade civilizada, no conjunto, superior a todas as outras. Marx critica a divisão manufatureira do trabalho festejada por Smith, pontuando os prejuízos para corpo e alma dos trabalhadores, o nexa entre sua desqualificação e sua dependência do capital, assim como o nexa entre especialização e hierarquização interna da classe. Por outro lado, Marx também vê nos modernos métodos de produção uma conquista histórica e um pressuposto do comunismo, porque sua produtividade, pela primeira vez, torna imaginável uma sociedade sem escassez material.¹⁶⁵ Ele considera que tal sociedade

163 MORRIS, *Olhando o passado*, [1889] 2003, pp. 193–194; * *Looking backward*, 1889, p. 195.

164 Cf. SHAW, *William Morris and the division of labour*, 1991.

165 São inesgotáveis as controvérsias sobre o determinismo histórico em Marx, segundo o qual o capitalismo seria um precursor necessário do comunismo. Isso é pressuposto no Marxismo-Leninismo soviético e entre liberais e conservadores (como Karl Popper), mas não entre estudiosos da teoria de Marx. Bastante precisa me parece a conclusão de Heinrich (*Geschichtsphilosophie bei Marx*, 1999, p. 139): na crítica da

extinguiria a regência do trabalho abstrato (o valor) sobre o trabalho concreto, mas este último continuaria dividido ou, para usar o termo dos *Manuscritos* de 1844, *alienado*. Na opinião predominante entre os marxistas do final do século XIX, as forças produtivas pós-revolucionárias seriam as mesmas da sociedade burguesa.

A visão contrária de Morris se funda numa assertiva já exposta nas preleções anteriores a 1883: o desenvolvimento histórico das artes e ciências mais avançadas se fez no terreno fértil das artes populares. Morris admite sem ressalva que o progresso da “vitória [sobre a natureza] tem sido mais acelerado e surpreendente nos últimos duzentos anos do que em qualquer outro tempo”. Mas ele nega que tal progresso exija uma *classe* intelectual, científica ou artística, assim como nega que hierarquias e planejamento centralizado sejam necessários à produtividade. “Foi demonstrado, pelo contrário, mesmo em experimentos tão incompletos quanto, por exemplo, as cooperativas (assim chamadas), que a existência de uma classe privilegiada não é de modo nenhum necessária para a produção de riqueza”. E, mais importante do que isso, Morris nega que a melhoria qualitativa dos produtos e dos processos de trabalho possa ocorrer numa organização técnica semelhante à capitalista, mesmo que as relações de propriedade fossem outras. Dito de modo mais geral, ele argumenta que a qualidade do trabalho (e da vida) de uma sociedade se mede pelas capacidades comuns, compartilhadas, não pelas capacidades dos especialistas e pelos seus feitos excepcionais. Eles podem até existir, mas serão sempre devedores do conhecimento socialmente produzido e serão sempre modificados na medida de sua reapropriação social.

As sugestões do que poderia significar o empreendimento pós-revolucionário de transformar todo trabalho em trabalho prazeroso ocupam a parte final de “Useful work versus useless toil”. O ideal que Morris expõe aí, “sem nenhuma intenção de dogmatizar, e como mera expressão da minha opinião pessoal”, corresponde às condições que ele apresentará sete anos depois em *News from Nowhere*: trabalho escolhido livremente, associado ou individual, com variedade de ofícios para cada pessoa, possibilidade de praticar desde as atividades mais sedentárias e mentais até as mais corporais, aprendizado em

economia política de Marx, há de fato assertivas históricas deterministas, que todavia não representam um pressuposto para as argumentações essenciais; trata-se ora de apontamentos isolados, ora de “brindes” em busca de efeito sobre o público; “suprimir tais passagens não muda nada no corpus científico da obra de Marx”.

qualquer tempo da vida, oportunidade de desenvolver talentos e aptidões, e máquinas para tudo o que não quisermos fazer. Os prazeres dos processos de trabalho estarão na sensação de usar as energias e habilidades do corpo, cujo modelo é o jogo ou o esporte, e no prazer da expressão e criação, cujo modelo é a produção artística.

Mas Morris também aborda a questão numa perspectiva pragmática e do ponto de vista do desenvolvimento tecnológico. Enquanto ainda houver tarefas chatas, elas deveriam ser curtas e de utilidade evidente. Em todos os casos, o ambiente de trabalho teria que ser confortável e agradável. “Manufatura capitalista, propriedade da terra capitalista e troca capitalista forcem os homens a se amontoarem nas grandes cidades para manipulá-los no interesse do capital; a mesma tirania comprime tanto o espaço das fábricas que, por exemplo, o interior de um grande galpão de tecelagem é um espetáculo quase tão ridículo quanto horrível”. Como, na maioria dos casos, esses espaços engendrados pelo capital não têm nenhuma relação direta com os requisitos técnicos da produção, grande parte do trabalho poderia sair das fábricas e ser feito “em casas de campo, em colégios industriais, em pequenas cidades” ou onde mais as pessoas escolhessem. Para ramos da produção que realmente demandam escala maior, o próprio sistema de fábricas poderia oferecer oportunidades muito mais interessantes do que antes. “Essas fábricas poderiam ser também centros de atividade intelectual, e o trabalho dentro delas bem poderia variar muito [...] desde o cultivo de alimentos nos campos das redondezas até o estudo e a prática de arte e ciência”. Das tecnologias modernas, “esses milagres da engenhosidade”, Morris diz que seu potencial ainda nem começou a ser aproveitado. O conhecimento científico desenvolvido “numa verdadeira sociedade” capacitaria as pessoas, por exemplo, para “se livrarem dos refugos, minimizarem ou eliminarem completamente todos os inconvenientes que no presente acompanham o uso de maquinário sofisticado, como fumaça, fedor e barulho”; e de resto “essas máquinas seriam certamente muito melhoradas, se a questão deixasse de ser sua ‘viabilidade’ individual e passasse a ser o benefício da comunidade”.

Arquitetura da sociedade

A palestra “Architecture and history”, de 1884, pode ser lida como uma interpretação dos ofícios da construção com o aparato conceitual de

“Useful work versus useless toil”.¹⁶⁶ O motivo é, de novo, a oposição à prática corrente de restauro. O contra-argumento de Morris delinea uma história do trabalho na construção que, por mais esquemática que seja, mostra a relação necessária entre o produto arquitetônico e as condições dos trabalhadores, no canteiro e na sociedade. Em comparação com suas preleções anteriores, particularmente aquelas feitas no contexto da SPAB e relacionadas à arquitetura, duas rearticulações chamam a atenção. A primeira é a abordagem da história como sucessão de períodos que negam, mas também moldam um ao outro: a ordem social mais antiga “vive na nova ordem”; a nova ordem surge nas falhas, faltas e promessas não realizadas da ordem anterior. A segunda rearticulação é o entendimento das transformações das artes. Elas deixam de ser atribuídas a uma misteriosa progressão do espírito e são analisadas como parte de processos sociais, econômicos e políticos de longa duração. Isso significa, por exemplo, que a mudança da arquitetura inglesa a partir do século XVI não é explicada pela reforma protestante (como fez Pugin) e a arte renascentista não é explicada pelo surgimento de um pensamento “mais intrincado, mais difícil de expressar” (como o próprio Morris escreveu antes).¹⁶⁷

Em “Architecture and history”, Morris constata inicialmente o valor arqueológico das construções antigas. Crônicas e outros documentos do passado tendem a registrar eventos percebidos como excepcionais, segundo a conveniência, a linguagem e os hábitos do grupo dominante. Mas a memória de costumes comuns, saberes populares ou maneiras de trabalhar não sobrevive senão nos artefatos que uma sociedade produziu. Construções são fontes históricas valiosas porque, mais do que ideias elevadas de uma época, elas carregam os vestígios do “manuseio [da matéria] pelo antigo artífice”.¹⁶⁸ Elas permitem redescobrir pensamentos e práticas que não comparecem no universo dos letrados nem se deixam atribuir a individualidades excepcionais.

Contra a suposição de que a verdadeira obra de arquitetura decorre de um ato de criação autoral, Morris põe a premissa de que “toda obra

166 Como já mencionei, “Architecture and history” (1884) foi apresentado no encontro anual da SPAB: daí que haja muitas referências específicas ao trabalho na construção. Mas o mesmo esquema histórico também está exposto em diversos outros textos, com mais detalhamento em algumas passagens, como, por exemplo, na preleção “Art and labour” (1884).

167 MORRIS, As artes menores, [1877] 2003, p. 30;* The lesser arts, [1877] 1966, p. 9.

168 MORRIS, Architecture and history, [1884] 1966, p. 299.

de arquitetura é uma obra de cooperação”. Isso não se refere apenas à assertiva trivial de que construções são executadas por equipes. Trata-se de reconhecer que o desenho autoral não existiria sem a tradição construtiva em que o arquiteto se apoia — “homens mortos guiam suas mãos, mesmo quando ele esquece que já existiram” —, ao passo que essa tradição se fez sem arquitetos. E, na execução propriamente dita, mesmo quando está predeterminada a partir de fora por um desenho tido por completo, são inúmeros os conhecimentos mobilizados e as decisões tomadas pelo corpo produtivo. O resultado arquitetônico manifesta necessariamente a organização interna e as determinações sociais desse corpo produtivo: “em todo trabalho cooperativo, o resultado acabado não pode ser de qualidade melhor do que lhe permite o trabalho mais básico, mais simples ou mais abrangente. O tipo e a qualidade desse trabalho, o trabalho do artífice comum, é determinado pelas condições sociais nas quais ele vive, que mudam de uma época para outra”.¹⁶⁹ A história da arquitetura é a história de sua produção social.

Morris segue Ruskin na interpretação da construção no período clássico: ela traz as marcas de uma sociedade fundada no trabalho escravo. As condições de vida dos trabalhadores talvez variassem conforme a conveniência de seus senhores, mas sua industriabilidade (*industrialism*) era sempre desprezada. As “artes menores eram mantidas numa subordinação rígida, de fato escrava”, em contraposição às “artes intelectuais elevadas”, cultivadas pela aristocracia dos cidadãos livres. Mesmo entre os romanos e depois que o uso do arco modificou essencialmente as artes da construção, prevaleceu na superfície o “ideal de arte estabelecido pelo intelecto dos gregos”. As artes menores continuaram subordinadas.

O fim do império romano transforma pouco a pouco essa sociedade de produção escrava numa sociedade feudal cuja produção se estrutura por um “sistema de deveres e direitos pessoais, serviços e proteção pessoal”. Interessa a Morris que, embora haja dominantes e dominados como antes, modifica-se a condição dos trabalhadores comuns porque “cumpridos certos bem-definidos deveres para com o seu senhor, ele [o servo] estava (pelo menos em teoria) livre para ganhar sua vida da melhor maneira que pudesse dentro dos limites de sua terra”. Em situações não revolucionárias, um escravizado pode apenas esperar alforria individual; já os servos podem melhorar sua condição e podem

169 Ibidem, pp. 300–301.

se associar para isso. Morris interpreta as primeiras guildas como tais associações livres, criadas de baixo para cima, à revelia das instituições dominantes e sem as imitar. Esse “espírito de associação” teria se disseminado até se desenvolverem “corpos de proteção e liberdade de comércio”. A partir das guildas de mercadores e em contraposição a elas, formaram-se guildas de ofícios, com lutas históricas entre umas e outras. “No início do século XIV, a supremacia das guildas de ofício estava completa e, pelo menos nesse período, sua constituição era inteiramente democrática; não havia meros companheiros (*journeymen*); os aprendizes estavam certos de que alcançariam a posição de mestres do seu ofício quando o tivessem aprendido”.¹⁷⁰

As condições de vida e de trabalho dos artífices desse período são, para Morris, as melhores de toda a história ocidental. Ele diz que os historiadores “pedantes” pintam o artífice medieval como um ignorante à mercê da religião, mas que basta estudar os artefatos produzidos nessa época para perceber que ele era, “ao menos em algum sentido, livre”. O artífice “não trabalhava para nenhum mestre que não o público, ele fazia suas mercadorias do início ao fim, e as vendia ele mesmo para o homem que iria usá-las”. Produzia-se com matérias-primas locais e para consumidores locais, que sabiam reconhecer a qualidade do trabalho. Mercadores negociavam pequenos excedentes, com a legítima função de distribuidores e sob leis rigorosas contra lucros comerciais. No processo de trabalho, o artífice era “mestre de seu tempo, suas ferramentas e seus materiais”, podendo escolher o que e como fazer. O “acabamento artístico” era feito livremente e por prazer, não como incumbência adicional nem com pretensão de excepcionalidade. A habilidade artística “era a regra, não a exceção”, alimentada pelas tradições de cada ofício. “O homem medieval se põe a trabalhar em seu tempo, em sua casa; provavelmente faz ele mesmo suas ferramentas, instrumentos ou máquinas simples [...]. Que ornamentos deve haver no seu trabalho acabado, ele mesmo determina e sua mente e sua mão o desenham e o executam. A tradição, quer dizer, as mentes e os pensamentos de todos os trabalhadores que o antecederam, na sua forma concreta de costumes dos ofícios, o guia e o ajuda; de resto, ele é livre”.¹⁷¹

Abordei, no contexto da utopia de Thomas More, a idealização do mestre medieval criada no século XIX, que ignora o real “emaranhado

170 Ibidem, pp. 302–304.

171 Ibidem, pp. 302, 305–306.

das relações de trabalho”.¹⁷² A descrição genérica do “homem medieval” nos termos de Morris não abrange os camponeses, as mulheres (talvez à exceção das artífices com guildas próprias) e os trabalhadores não qualificados ou *labourers*, assim como subestima as flutuações de mercado, as incertezas do abastecimento e as disputas internas. Certamente ela não serve como retrato do mundo do trabalho no início do século XIV. Nada disso, porém, invalida a constatação de que os processos de trabalho eram organizados a partir de dentro, sem a contabilidade do trabalho abstrato (no sentido de Marx) que se manifestará mais tarde no controle minucioso do tempo. Também é inegável que uma porção não irrelevante desses processos se fazia com meios de produção pertencentes aos produtores e segundo características definidas por eles. O capital mercantil ainda não exige as condições do capital manufatureiro.

Quanto aos canteiros de obra medievais, Morris caracteriza seu “corpo de artífices” sobretudo pela pouca hierarquia interna. Ele nota com sarcasmo que a habilidade artística mais depurada de alguns para o desenho não era motivo para crer que “a conformação de seus estômagos e o feitio de sua pele seriam diferentes dos de outros homens, e que, conseqüentemente, eles precisariam de mais comida e bebida, e de uma vestimenta diferente de seus companheiros”.¹⁷³ Ninguém recebia “salário de gênio” para desenhar o resultado do trabalho alheio. Aqueles que “podiam pagar por uma construção [os patronos] eram capazes de fazer o planejamento e o design necessários, obviamente porque encontrariam ajuda e inteligência harmônica entre os homens que empregariam”.¹⁷⁴ Ou seja, Morris supõe que o processo de decisão nas construções decorria da comunicação direta dos construtores entre si e com os patronos, a partir de uma cultura compartilhada. Ele deixa isso mais explícito em outro texto:

O artífice da Idade Média sem dúvida sofria muitas vezes dolorosa opressão material, mas, não obstante a linha rígida de separação [...] entre ele e seu superior feudal, a diferença entre os dois era antes arbitrária do que real; não havia aquele abismo na linguagem, nas maneiras e nas ideias que hoje divide uma pessoa culta de classe média, um ‘gentleman’, até de um homem respeitável de classe baixa; as qualidades mentais necessárias a

172 ROSSER, *Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town*, 1997, p. 14.

173 MORRIS, *Architecture and history*, [1884] 1966, p. 307.

174 Ibidem, p. 306.

um artista, inteligência, fantasia, imaginação, ainda não haviam passado pelo moinho do mercado competitivo, nem os ricos (ou competidores bem-sucedidos) haviam levado a cabo sua pretensão de serem os únicos detentores de refinamento mental.¹⁷⁵

Seria difícil provar que canteiros complexos operaram sem a mediação de desenhos e especialistas. Inversamente, a existência de desenhos de algumas das grandes catedrais, justo do período a que Morris se refere, parece bastar como contraprova, embora sejam sempre desenhos parciais e haja dúvidas sobre o processo de decisão que os antecedeu e a maneira como eram utilizados. Mas penso que a questão é de perspectiva. Morris está em busca das *diferenças* em relação aos processos de produção arquitetônica do seu tempo (e do nosso), não em busca dos ancestrais dos expedientes modernos de planejamento e projeto (que sempre trazem a vantagem de dar certa legitimidade ontológica a tais expedientes). Nessa perspectiva, ele atenta para o fato de que a rigidez da estrutura social feudal dispensa a distinção de classe “na linguagem, nas maneiras e nas ideias” e, portanto, expedientes de distinção naturalizados mais tarde (como as ordens arquitetônicas, as doutrinas da composição ou, simplesmente, a codificação técnica do desenho projetivo). Morris considera que a arquitetura medieval, com toda a sua admirável complexidade, foi possível em razão da cooperação coletiva e da liberdade individual dos trabalhadores, por sua vez possibilitadas pelo domínio comum de uma tradição ou cultura construtiva não atravessada pela imposição de formas de outros tempos ou pela pretensão de inovações autorais.

Morris vê a prosperidade e o crescimento das cidades no final do século XIV como o motor do processo de hierarquização dos trabalhadores dentro das guildas e em canteiros e oficinas: “os antigos artífices formaram uma classe separada e privilegiada nas guildas, com seus aprendizes privilegiados, e, por fim, o companheiro [*journeyman*] entrou em cena”.¹⁷⁶ Esses trabalhadores bem qualificados, mas impedidos de chegar ao status de mestres e trabalhar autonomamente, formam uma classe assalariada nova, enquanto os mestres se tornam empregadores. Os companheiros até se organizam em guildas próprias e conseguem segurar os salários durante o século XV. Mantêm-se também as

175 MORRIS, *Art under plutocracy*, [1883] 1966, p. 139.

176 MORRIS, *Architecture and history*, [1884] 1966, p. 308.

condições e os processos de trabalho: “a distinção entre os membros privilegiados das guildas e seus companheiros era, apesar de tudo, arbitrária; todos os mestres artífices trabalhavam; não havia pessoas como os ‘fabricantes’ [*manufacturers*] ou ‘organizadores do trabalho’, isto é, pessoas muito bem pagas para não fazer nada além de vigiar enquanto outras pessoas trabalham; também não havia nenhuma divisão de trabalho na oficina”.¹⁷⁷

O incremento do comércio mundial, a descoberta das Américas e o fechamento das terras comuns no tempo de Thomas More — que Morris cita como testemunha — alteraram novamente as condições de trabalho. Os ofícios foram inundados por “multidões de homens sem terra, que agora não tinham nada para sobreviver senão a força de seus corpos, e eram obrigados a vender essa força dia após dia”.¹⁷⁸ Na passagem da cooperação simples para a manufatura, cresce a dependência dos trabalhadores urbanos em relação aos empregadores, implantam-se grandes oficinas como expedientes de economia de escala e controle, e divide-se o trabalho dentro delas.

O processo está descrito em *O capital* sob o título “Divisão do trabalho e manufatura”, que sabemos que Morris glosou amplamente.¹⁷⁹ Ele indica ter encontrado ali uma explicação para o que já havia constatado no estudo de artefatos antigos e na tentativa de recuperar as práticas dos ofícios:¹⁸⁰ as técnicas continuam as mesmas, enquanto muda completamente a organização do trabalho; “a unidade de produção se tornou o grupo”, sem o qual o trabalhador isolado não produz nada; nesse “sistema de divisão do trabalho, um homem pode ser, e frequentemente é, condenado por toda a sua vida a fazer a porção insignificante de um artigo insignificante para o mercado”.¹⁸¹ Morris enfatiza que a divisão manufatureira do trabalho não foi uma escolha dos trabalhadores, nem fruto de uma nova técnica, nem “mero acidente” ou “uma moda passageira e inexplicável que fez os homens desejarem o tipo de

177 MORRIS, *Art and labour*, 1884, s.p.

178 MORRIS, *Architecture and history*, [1884] 1966, p. 308.

179 THOMPSON, *William Morris*, [1955] 1976, p. 38.

180 Morris não cita Marx explicitamente em “Architecture and history”, mas diz apenas: “Foi com grande empatia que li a completa explicação da mudança e de suas tendências nos escritos de um homem, um grande homem eu diria, cujo nome, suponho, eu não devo mencionar nesta companhia, e que me esclareceu diversos pontos (que também não devo mencionar aqui) relacionados a esse tema do trabalho e de seus produtos” (MORRIS, *Architecture and history*, [1884] 1966, p. 311).

181 MORRIS, *Architecture and history*, [1884] 1966, p. 309.

trabalho que poderia ser feito por esses meios”.¹⁸² Ela foi engendrada por um interesse mercantil, tão alheio à produção em si quanto ao uso.

Morris considera que a manufatura conviveu com a produção tradicional ou “fora do sistema” por muito tempo, mas que, quando se difundiu amplamente no século XVIII, cindiu o trabalho (material) e as artes: “em vez de todos os trabalhadores serem artistas, como antes, eles foram divididos em trabalhadores que não eram artistas e artistas que não eram trabalhadores”. E, nesse aspecto, a produção arquitetônica não difere substancialmente da produção de outros artefatos. “Quanto às artes da arquitetura, o que você poderia esperar delas, sendo feitas por um conjunto de máquinas humanas, cooperando de fato, mas apenas para a velocidade e a precisão da produção, e desenhadas no melhor dos casos por pedantes que desprezam a vida dos homens [do canteiro] e no pior dos casos por escravos mecânicos, pouco melhores do que os infelizes trabalhadores?”.¹⁸³

As proposições mais originais de Morris acerca da especificidade da produção arquitetônica em relação à produção social geral aparecem na explicação da passagem da manufatura para a fábrica mecanizada. Referindo-se à própria firma, Morris diz que “as exigências do meu trabalho me obrigaram a cavar em profundidade nos estratos do sistema de oficina setecentista [manufatureiro], e pude ver claramente como ele é muito diferente do sistema de fábrica de hoje”. Na manufatura, por mais que o trabalho seja fragmentado e por mais que o trabalhador seja forçado a se comportar como uma máquina, o processo ainda depende inteiramente de sua habilidade. Já o operário de uma fábrica moderna se torna “escravo da máquina [...] que lhe impõe o que fazer”; ele prescinde até mesmo do conhecimento parcial de um ofício. Por isso “o presente sistema de fábrica e suas máquinas dominantes tendem a acabar por completo com o trabalho habilidoso”. Os pensamentos de um operário diante de sua máquina “têm que ser dedicados a alguma coisa que não o seu trabalho”.¹⁸⁴ Eles nunca se assemelham àquela consciência do produto e do processo que caracteriza o trabalho habilidoso e potencialmente prazeroso.

Morris observa então que “os ofícios relacionados à construção ainda não chegaram a esse ponto na revolução industrial; eles são um

182 Ibidem, p. 309.

183 Ibidem, p. 310.

184 Ibidem, pp. 311–312.

exemplo da minha assertiva de que o sistema de divisão do trabalho do século XVIII [a manufatura] ainda existe e funciona lado a lado com a grande fábrica e o sistema de máquina”.¹⁸⁵ Ou seja, Morris vê a construção como um setor organizado pelo capital, mas como manufatura, e por isso dependente da habilidade dos trabalhadores. Ao mesmo tempo, como os próprios ofícios são atrofiados na manufatura para o exercício de tarefas parciais, fragmentadas, heterônomas, e como, de resto, a condição de vida dos trabalhadores da construção não é melhor do que a de outros trabalhadores da sociedade industrial do século XIX, ele considera que a tradição dos ofícios da construção tende ao esgotamento paulatino. Sua memória simplesmente se perderá. Num texto um pouco posterior, Morris escreve que, se “a arte de qualquer época é necessariamente a expressão de sua vida social”, então o “estilo genuíno” da época vitoriana, aquele que verdadeiramente a expressa, está “nas casas mal construídas dos nossos subúrbios, nos estucados desfiles marinhos dos nossos chafarizes, nos ostensivos prédios públicos nas esquinas de qualquer cidade britânica”; contra isso, o esforço dos arquitetos em reviver qualidades passadas não geraria mais do que “excentricidades nas quais o público não tem parte”.¹⁸⁶ Em outra ocasião, Morris reforça novamente que “a principal fonte de arte é o prazer do homem no seu trabalho” e observa que “a falta desse prazer no trabalho diário tornou nossas cidades e habitações sórdidas e feias, insultos à beleza da terra que eles desfiguram”. Uma transformação do espaço da vida humana (*common surroundings of life*) só virá quando o trabalho for livre.¹⁸⁷

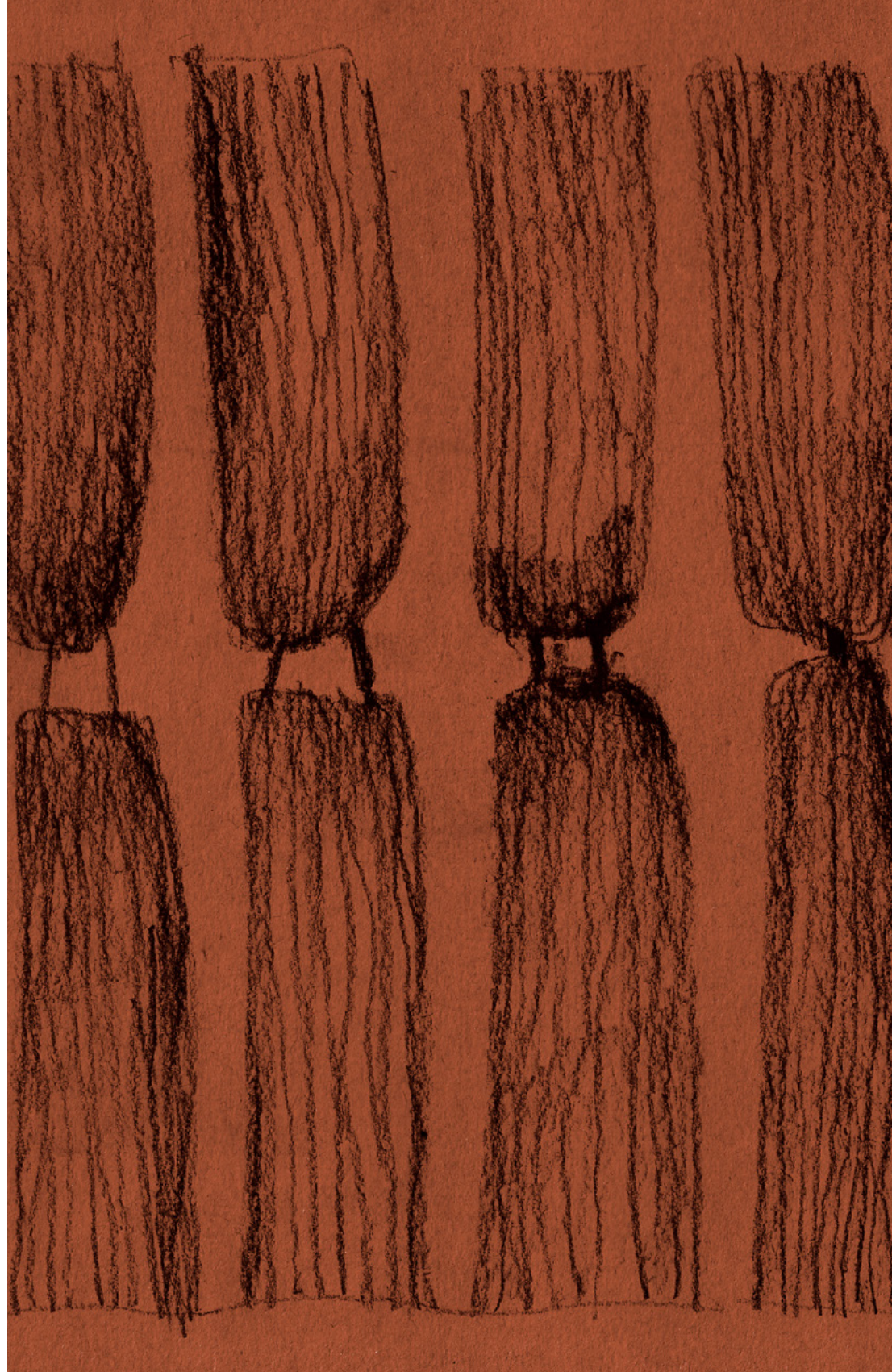
A assertiva de que a construção continua sendo uma manufatura, sem ter avançado para a produção industrial, não é desenvolvida por Morris em outros textos e não o leva a proposições mais precisas acerca do lugar da arquitetura na economia do capital. Ele parece compreender a persistência da manufatura como uma diacronia no desenvolvimento histórico, com tendência a desaparecer em pouco tempo (coisa que o Palácio de Cristal e outras estruturas semelhantes prenunciavam). A análise da construção como um setor cujo ‘atraso’ é essencial ao contexto macroeconômico será feita apenas bem mais tarde, por Sérgio Ferro. Que Morris não a tenha feito não surpreende, porque ele pertence à

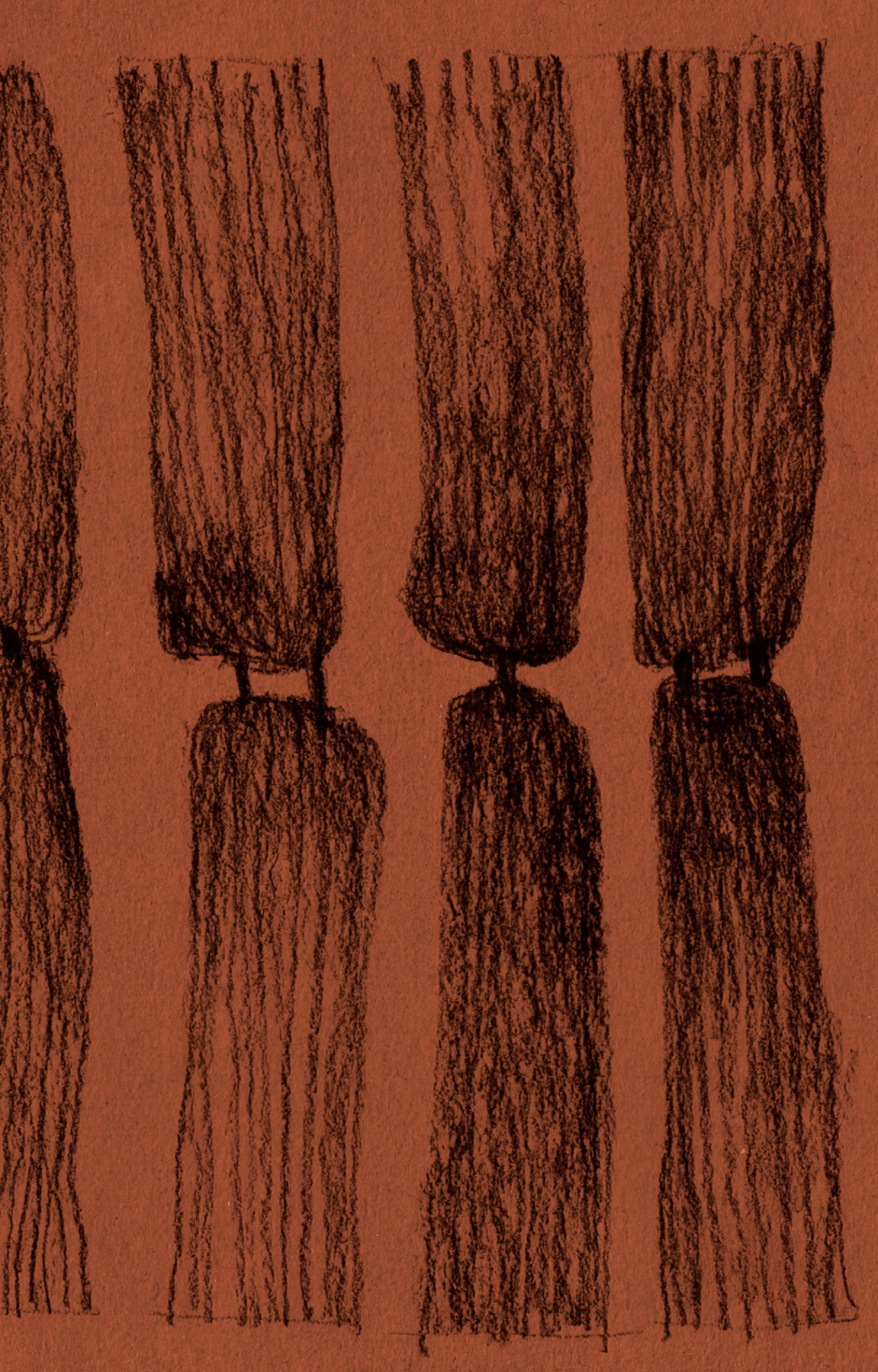
185 Ibidem, pp. 313–314.

186 MORRIS, *The revival of architecture*, [1888] 1966, pp. 322, 329.

187 MORRIS, *The worker's share of art*, 1885, pp. 18–19.

primeira geração de leitores de Marx. Surpreende mais que uma discussão da arquitetura nesses termos não tenha surgido na primeira metade do século XX, com o Movimento Moderno e sua pretensão de determinar desde o menor dos objetos até cidades e regiões inteiras. Parece que, de Morris, restou apenas a concepção da arquitetura como totalidade do espaço humano, sem a premissa de que a qualidade desse espaço dependeria da emancipação do trabalho que o produz, isto é, da autonomia coletiva e individual de todos os seus produtores.





Utopias do canteiro

Canteiros transformadores

Parti da pergunta sobre como os espaços das sociedades utópicas seriam produzidos materialmente e que canteiros lhes corresponderiam. Quero finalizar recuperando e comparando algumas características, que talvez sirvam à discussão dos nossos canteiros reais numa perspectiva que não a da eficiência produtiva.

Um primeiro ponto a notar é que diversas dessas utopias são fundadas com grandes obras, cujos canteiros importam pelo menos tanto quanto o produto espacial, na medida em que eles formam a população para a nova sociedade. A ilha de Utopia surge com o espantoso corte do istmo, que é como o corte de um cordão umbilical. Utopos o usa para se fazer respeitar pelos povos vizinhos e criar um território inatacável, mas também para disciplinar os futuros utopianos. O processo obriga nativos e soldados à cooperação encabeçada pelo rei, e os hábitos que assim adquirem se consolidam na construção de fortificações, estradas, pontes e cidades. No fim, a ordem está incorporada de tal maneira que Utopos não precisa nem de substituto para que ela seja reproduzida. Sem os canteiros fundadores e formadores, nada disso teria sido possível. Se Utopos apenas mandasse o seu exército construir a infraestrutura de Utopia e depois iniciasse ali a nova sociedade com os nativos (ou vice-versa), a história teria sido outra.

A grande terraplenagem dos austrais não é igualmente fundadora, porque a sociedade de hermafroditas racionalistas já existia antes dela. A empreitada até depende da coordenação automática daqueles indivíduos que sempre pensam e agem segundo raciocínios iguais. Ainda assim a obra externaliza uma forma de vida que estava apenas nas cabeças dos austrais e os faz experimentar pela primeira vez sua potência coletiva. Como a ordem social ali depende da expulsão da natureza externa e da domesticação da natureza interna (as paixões da alma), esses canteiros também serviram para consolidar as estratégias de defesa dos austrais. O que não pôde ser dominado ainda os ameaça na figura dos

pássaros carnívoros e dos meios-homens da região de Fund, mas se aquele território aplainado e homogeneizado já estivesse pronto, se ele não tivesse sido obra dos próprios austrais, eles não teriam adquirido a mesma competência para a guerra ou para explodir as ilhas em que os inimigos se alojam.

Na *Harmonia Ascendente*, Fourier supõe falanges cujos cantões se transformam à medida que os habitantes se associam em séries passionais e agem criativamente. Esse processo se espalha pelo mundo, gerando mais cantões e outras formas territoriais, quase sem limites no espaço e no tempo. A natureza, externa e interna, se torna uma aliada na recriação contínua: além de oferecer oportunidades a todas as paixões, ela muda espontaneamente em consonância com a transformação humana. A possibilidade de agir no espaço, em grandes mutirões, em batalhões de falanges associadas, em caravanas errantes ou em pequenas séries, é indispensável a essa sociedade. Confiná-la a um espaço pronto e acabado, mesmo que ela própria o tivesse feito, a paralisaria e a extinguiria em pouco tempo. Como procurei explicar, o falanstério — uma edificação que tentaria condicionar um grupo de oitocentos ou mil e seiscentos habitantes a assumir novas relações sociais — foi um expediente publicitário que o próprio Fourier considerava duvidoso.

Em *Nowhere*, o ato fundador é destruidor, à semelhança de *Utopia* e da *Terra Austral*. Apenas aqui a destruição não é a de um terreno natural, mas do mundo produzido pelo capitalismo industrial do século XIX. O corte é histórico. Depois dele, há primeiro uma reconstrução eficiente, rápida e utilitária, e mais tarde uma reconstrução contínua, aberta e artística. Ambas correspondem a mudanças de pensamento e comportamento das pessoas. Refazendo o território, os habitantes de *Nowhere* refazem a si mesmos, individual e coletivamente. E embora as coisas ali sejam bem mais calmas do que na *Harmonia Ascendente*, também esse processo de formação não tem fim; o espaço nunca está acabado.

Vê-se, portanto, que a função dos canteiros nessas utopias ultrapassa a consecução de um produto. Fabricar a infraestrutura para que a boa vida possa começar não basta. É preciso realizar algo em conjunto e, nesse processo, reestruturar relações sociais e disposições subjetivas. A título de comparação, vale notar como funciona a fundação espacial das utopias de Bacon e de Bellamy. A ilha de Bensalém já estava ocupada e conformada antes de o rei Solamona instituir a sua lei. O espaço utópico apenas se distingue do espaço anterior pela implantação de

um grande campus de pesquisa, construído pelos artífices que fizeram todo o resto da ilha e segundo seus procedimentos tradicionais. Não há, como em *Utopia*, em *Nowhere*, na *Terra Austral* ou na *Harmonia*, uma transformação espacial que envolva toda a população. Assim não surpreende que muitas instituições nessa utopia se mantenham — patriarcal, casas unifamiliares, cristianismo, marcas de distinção, política, hierarquia de trabalho intelectual e trabalho material. Na sociedade que Bellamy inventa, vale algo semelhante. Em *Looking backward* não há menção às obras que mudaram a cidade de Boston. E, em *Equality* — escrito depois que Bellamy leu *News from Nowhere* e percebeu que a transformação espacial mereceria explicação —, as primeiras obras pós-revolucionárias são ditas modestas, não incisivas, enquanto as obras de maior porte são adiadas para uma fase em que o exército industrial já está bem conformado ao novo regime e pode assumi-las como uma atividade produtiva rotineira. Cabe à população votar algumas decisões gerais (escolher entre esse ou aquele projeto arquitetônico, por exemplo), mas os especialistas de cada departamento se encarregam de suas responsabilidades convencionais, e o processo de trabalho nos canteiros nada tem de revolucionário. Em suma, os canteiros às vezes são transformadores em si mesmos, fundando e formando relações sociais novas, e outras vezes são apenas conservadores de relações dadas.

Canteiros autônomos

Uma segunda consideração geral diz respeito ao grau de autonomia dos canteiros das utopias. Autonomia significa aqui simplesmente que os agentes que realizam a obra têm o poder e a capacidade de definir as regras (*os nómoi*) de sua ação comum, enquanto heteronomia significa que tais regras são postas por uma instância externa. O canteiro inaugural do istmo é heterônimo: o objetivo, a constituição das equipes, a forma de execução, tudo é imposto aos nativos por *Utopos* e seus soldados — ainda que nas fases posteriores esse regime se afrouxe. Em *Nova Atlantis*, suponho que os canteiros tenham relativa autonomia, pelo menos enquanto a Casa de Salomão não consegue substituir os segredos de ofícios pelos segredos da filosofia natural. Na *Terra Austral* a autonomia é plena, mas sem graça, porque, entre indivíduos que já pensam da mesma forma, os *nómoi* estão dados de antemão, sem debates e acordos. Mais instigante é a situação dos canteiros da *Harmonia Ascendente*, pois as associações de construtores se compõem de indivíduos

muito diversos (lembrando que a diversidade é a essência das séries passionais). Fourier considera que as paixões individuais serão naturalmente complementares, o que, no entanto, não exclui um processo de intrigas e negociações, análogo ao da bolsa em que todos os dias se negociam as atividades do dia seguinte ou aos grandes banquetes em que se encontram novos amores. Já quanto a Boston, Bellamy diz que as guildas profissionais teriam autonomia, mas sua hierarquia interna é tão forte e sua obediência à administração central, tão absoluta, que não resta muito que decidir entre os trabalhadores no final da cadeia produtiva. E em *Nowhere* viu-se que a autonomia nos canteiros é reconhecida pela comuna depois de acordadas as linhas gerais de um empreendimento, e que os construtores de fato definem entre si objetivos e procedimentos, antes e durante a realização.

Contudo, ainda mais do que a autonomia como tal, importa ver como ela se combina com o caráter transformador ou conservador dos canteiros. Em *Looking backward*, os canteiros não geram novos comportamentos e relações, e continuam tão heterônomos quanto antes da revolução. Por isso eles funcionam bem desde o primeiro dia e podem ser racionalizados cada vez mais. Em *Bensalém*, os canteiros são igualmente conservadores, mas o que conservam é sua relativa autonomia. Nesse sentido, representam uma pequena ameaça à nova ordem e às aspirações da Casa de Salomão. Eles funcionam bem, mas não se deixarão racionalizar facilmente. Em *Utopia*, os canteiros inaugurais são transformadores e heterônomos, e assim servem para adestrar as pessoas. Também funcionam sem grandes percalços, desde que sejam eficientes na dominação. Ainda que *Utopos* não tenha levado a violência tão longe, a lógica desses canteiros é a de um campo de trabalho forçado: o processo de submissão importa mais que o produto.

Por fim, há canteiros transformadores e autônomos. São eles que mais contrariam os critérios de produtividade e o ideal de racionalização, exceto quando seus agentes são seres tão racionais quanto os austrais. Na *Harmonia Ascendente*, eles podem gerar estruturas algo caóticas e que talvez não sirvam para nada, porque as paixões dos grupos são complexas e volúveis. Mas tais estruturas serão refeitas com a mesma energia com que foram feitas, de modo que representam antes uma nova oportunidade de ação do que um estorvo. É em *Nowhere* que se evidenciam as verdadeiras dificuldades dos canteiros formadores de novos hábitos e pensamentos e, ao mesmo tempo, autônomos. As pessoas que se formam ali não têm, no início do processo, as habilidades

necessárias, tais como a imaginação não espoliada, a reflexão sobre os próprios desejos ou a abertura para discutir e reformular ideias. Elas ainda precisam aprender a ser livres e já precisam ser livres para aprender.

Kant explicita esse problema numa nota de rodapé escrita durante a Revolução Francesa, quando muitos intelectuais diziam que não se deveriam extinguir as velhas hierarquias sociais, porque ‘o povo’ ainda não teria maturidade para ser livre: “De acordo com semelhante pressuposto [dos conservadores], a liberdade nunca terá lugar, pois não se pode amadurecer para essa liberdade sem antes ter sido posto em liberdade (é necessário ser livre para poder se servir convenientemente das próprias forças na liberdade). As primeiras tentativas serão, decerto, grosseiras, tendo comumente por consequência um estado mais incômodo e perigoso do que quando se estava sob as ordens — mas também sob os cuidados — de outro. Nunca, porém, se amadurece para a razão a não ser por tentativas próprias, que exigem que se esteja livre para fazê-las”.¹

Morris provavelmente não leu Kant, mas as fases da revolução de *Nowhere* e o processo de transformação de seus espaços poderiam ter sido imaginados a partir dessa observação. A caminho da autonomia, apenas os hermafroditas racionalistas da Terra Austral não passam por “um estado mais incômodo e perigoso” do que antes, porque já sabem o que querem e não precisam aprender a fazer acordos e a agir em conjunto. Em todos os outros casos, o processo de produção do espaço que forma indivíduos e coletividades autônomos será traumático, difícil, cheio de reveses, como em *Nowhere*.

Saber-fazer e teoria

Detalho um pouco mais a questão da heteronomia nos canteiros. Às vezes ela se dá por violência física e moral direta, que obriga a trabalhos arriscados, duros e aviltantes, em condições tão ruins que seu combate nem contraria o senso comum (há manifestações de indignação quando circulam na mídia notícias de ‘maus tratos’ nos megacanteiros pelo mundo afora). Mais difíceis de questionar e combater são as formas de heteronomia consideradas normais, necessárias e até benéficas. Elas

1 KANT, *A religião nos limites da simples razão*, [1793] 1992, pp. 191–192; * *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, [1793] 1922, pp. 291–292; cf. KAPP, *Casa alheia, vida alheia: uma crítica da heteronomia*, 2011.

provêm da divisão entre o chamado trabalho intelectual e o trabalho material que, no nosso mundo real, coincide com divisões sociais; na linguagem de Ruskin, “queremos que um homem esteja sempre pensando, e outro sempre trabalhando; a um damos o nome de cavalheiro, a outro, de operário”.² (Poder-se ia argumentar que, em tempos de capitalismo neoliberal e trabalho ‘flexível’, exige-se que os operários também pensem. Mas uma análise do que lhes é concedido pensar e decidir, em particular nos canteiros de obras ditos bem administrados, mostraria que isso não melhora a situação.)

Uma das formas legitimadas de domínio intelectual sobre o trabalho nos canteiros consiste na determinação dos processos construtivos pela ciência tornada tecnologia, isto é, na subordinação do saber-fazer advindo da experiência nas operações materiais ao conhecimento proveniente de estudos eruditos, teorias, sistematizações e experimentos controlados. Seu paradigma é o comando dos gestos dos trabalhadores pela “administração científica” de Taylor, mas, mesmo agendas tecnocientíficas que parecem dizer respeito apenas ao material, e não à organização do trabalho em si, nunca são neutras na política dos canteiros.

Na ilha de Utopia, com toda a violência de seus canteiros inaugurais, uma divisão de classes entre cavalheiros e operários seria impen-sável. Pode-se supor que houve hierarquia entre a “turba rude e agreste” dos habitantes nativos e os soldados de Utopos que, além de atuarem como capatazes, assumiram a função de *architecti* e *gromatici*, organizando a demarcação do terreno e decidindo as adaptações da ordem do mundo à natureza do sítio (da *ordo mundi* à *natura agri*). Talvez também tenham imposto aos trabalhadores as técnicas de construção de estradas, pontes e fortificações. Mas o conhecimento que os soldados de Utopos tinham se difundiu logo e não se manteve apartado das operações materiais. Na construção das edificações urbanas, muitos artífices dirigiram canteiros menores, auxiliados pela população em geral. E na fase consolidada de Utopia, em que todos aprendem um ofício e (quase) todos cultivam estudos eruditos, fica claro que a teoria, mesmo quando concerne à natureza, não se arvora em autoridades sobre o trabalho material. Assim como na filosofia de Hugo de São Vítor, assume-se que os ofícios detêm um conhecimento não traduzível para a esfera da erudição e não necessariamente beneficiado por ela.

2 RUSKIN, *The nature of gothic*, 1853, §XXI.

A utopia mais intrigante quanto ao embate dessas duas esferas nos canteiros é, sem dúvida, *Nova Atlantis*, uma sociedade protocapitalista regida por uma filosofia natural nova. Essa filosofia tem pretensão de operacionalidade, quer dominar causas e efeitos, mas, ao contrário do que indicam as histórias eufemistas da ciência moderna, não quer uma equiparação social entre artífices e filósofos. Nenhuma das utopias aqui examinadas é tão hierárquica quanto Bensalém, onde intelectuais são carregados em liteiras e, quando se interessam pela matéria, mandam outras pessoas estripar as galinhas, ou então se armam de um método e calçam luvas para não sujar as mãos. Por outro lado, o conhecimento da Casa de Salomão é restrito e pouco se reflete na vida cotidiana dos bensalenses, de modo que a maior parte da produção social, incluindo a construção, é realizada por um saber-fazer que nada deve à filosofia natural. Os eruditos salomônicos até espionam os artífices para descobrir seus segredos. Pouco a pouco tentarão substituir o saber-fazer por conhecimentos teoricamente fundamentados, da mesma maneira que Serlio, Digges ou Dee tentaram descreditar a “geometria construtiva” dos canteiros e substituí-la por operações fundadas na “geometria teórica”. Que dessa intenção resulte uma feliz cooperação é pouco provável. Os canteiros de Bensalém perderão autonomia se suas operações se tornarem filosóficas.

O desenvolvimento pleno desse estado de coisas se encontra na Boston do ano 2000, pois ali, embora todos os cidadãos recebam a mesma quantia do produto social e não haja uma divisão econômica de consumidores, a produção em si é inteiramente comandada de cima para baixo. A execução material se realiza a partir de um conhecimento científico-tecnológico que só admite saberes codificados e formalizados, e que controla ainda o menor gesto de um operário. Até as tarefas de reprodução, como cozinhar, foram tomadas pelas ciências e organizadas institucionalmente. Com exceção dos artistas profissionais, nenhum indivíduo ou pequeno grupo é capaz de produzir por si qualquer valor de uso. A inteligência das mãos regrediu a ponto de se querer “trabalhar pela pura força da vontade e não [ter] nenhuma necessidade de mãos”.³

A fase do utilitarismo em Nowhere mostra as consequências de tal divisão absoluta de conhecimento e trabalho material. As pessoas se tornam incapazes de resolver tarefas simples. Na realidade, se o utilitarismo não tivesse sido superado pelo desejo espontâneo de fazer

3 BELLAMY, *Equality*, 1897, ch. 6.

coisas manualmente, Nowhere chegaria a um ponto em que o aperfeiçoamento tecnológico estagnaria por completo, porque o fim do saber que opera a matéria implicaria o fim da engenhosidade (coisa que deve acontecer no futuro de Boston). Mas o rumo da história de Nowhere é outro: o saber-fazer foi reinventado e o conhecimento teórico deixou de orquestrar a produção material. Ele é importante para criar e manter as máquinas que fazem as tarefas desagradáveis e ele pode ser apropriado pelos ofícios na prática do trabalho material — muita gente se ocupa de ambos —, mas ele não é mais relevante nem mais nobre do que o conhecimento desenvolvido nessa prática. Pode-se considerar isso antiquado ou hipermoderno.

Na *Harmonia Ascendente* a situação é mais ambígua. Por um lado, há os produtores que se associam com liberdade, criatividade e energia infinita. Entre eles, o saber-fazer é essencial e se aperfeiçoa gradativamente. A série de cultivadores de peras conseguirá peras cada vez mais suculentas, porque saberá lidar cada vez melhor com as características da matéria em que opera. A mesma coisa deve valer para a produção construtiva. Por outro lado, Fourier supõe que as “altas ciências” do século XIX continuam existindo e avançando pelo esforço de indivíduos excepcionais. Certo é que as ciências não comandarão os canteiros de longe. Talvez haja até uma genuína apropriação do conhecimento teórico nas operações práticas, isto é, uma mobilização de novas possibilidades que não se torna dominação. Mas, para isso, seria necessário que a agenda de pesquisa das altas ciências se orientasse por aquilo que os produtores livremente associados querem saber.

A Terra Austral, nesse como em outros temas, é a exceção. Ao mesmo tempo que os austrais não admitem nenhuma forma de dominação ou subordinação entre seres humanos, é absoluta a dominação que exercem sobre a natureza. Seus experimentos se assemelham aos realizados na Casa de Salomão, com método e observação sistemática dos fenômenos naturais, mas os conhecimentos assim adquiridos não conferem privilégios. Eles são anotados num livro público a que todos têm acesso e que qualquer um consegue compreender de imediato. Portanto, conhecimentos teóricos de utilidade prática serão apropriados sem intermediários e sempre tendo em vista que não impliquem trabalho subordinado, porque não haveria quem o executasse. Apenas é preciso notar que os austrais produzem muito pouco, de modo que o conhecimento lhes importa mais pela dimensão contemplativa do que pelo potencial tecnológico.

Abelhas e arquitetos

Ao lado da determinação dos processos construtivos, a determinação externa do produto constitui uma heteronomia difícil de combater, porque legitimada socialmente e tida por benéfica aos canteiros. As duas coisas estão relacionadas entre si, mas não são idênticas. Nas sociedades de avançada divisão do trabalho de dominação, a heteronomia dos processos costuma vir de engenheiros e administradores, enquanto a dos produtos é de responsabilidade de arquitetos e designers. Bacon já indica a possibilidade de que a filosofia natural se dedique ao desenvolvimento tecnológico sem dar importância ao desenho arquitetônico, ou seja, ao produto. E, inversamente, o *Cours d'architecture* de François Blondel é uma doutrina de minuciosa definição do produto, que não se ocupa do processo e das técnicas de construção.

Poder-se-ia argumentar que a definição do produto mediante um “desenho separado” — para usar a expressão de Sérgio Ferro — ainda permite aos canteiros certa autonomia: um ponto de chegada fixo deixaria muitas escolhas sobre como chegar lá. Mas há alguns problemas nessa crença otimista. Ela subestima o poder que um desenho codificado confere e as hierarquias que ele cria, a começar pelo status daqueles que sabem decifrá-lo. Ela subestima também o caráter instrumental do desenho para a organização da obra, tal como o arquiteto de Sforzinda mostra tão bem. O desenho possibilita a contabilidade e a organização logística e política das operações, embora, note-se, tudo ali dependa da técnica construtiva dos artífices. Finalmente, a crença otimista na possibilidade de uma autonomia concernente apenas ao processo, sendo o produto predeterminado, ignora a dimensão experimental de um processo de trabalho livre. A intenção que o move, às vezes até bastante nítida no início, muda no fazer, responde ao material particular, reage às circunstâncias e oportunidades que surgem. A determinação prévia do resultado obriga a suprimir tudo isso, exatamente como obriga os vidreiros a — nas palavras de Morris — “reduzir a fantástica elegância do metal vivo à feiúra e à vulgaridade comercializável de algum formato, provavelmente desenhado por um homem que nem sequer sabe ou quer saber como o vidro é feito”.⁴ Morris e Adorno, apesar do abismo que os separa em muitos outros aspectos, se aproximam nesse ponto.⁵ Adorno diz que “o sujeito artístico

4 MORRIS, Art, wealth, and riches, [1883] 1966, p. 146.

5 Adorno tem em mente sobretudo a música, a pintura e a literatura. Por vezes, ele

prática métodos cujo resultado objetivo não pode prever”;⁶ como um vedor que procura água com uma forquilha, ele segue o caminho para o qual o objeto o “puxa pela mão”.⁷ Sem competência técnica não há produção artística, mas a espontaneidade, que apenas tal competência possibilita, é igualmente irreduzível. “De olhos vendados, a racionalidade estética deve se lançar no processo de formação [*Gestaltung*], em vez de dirigi-lo de fora”.⁸

Há uma passagem de Marx que foi lida muitas vezes como se contrariasse esse caráter aberto do trabalho humano livre. Ela pertence ao capítulo de *O capital* intitulado “O processo de trabalho”. Marx começa definindo o trabalho como modificação da natureza externa pelo homem que, reciprocamente, modifica a sua natureza interna. Então, ele contrapõe a intencionalidade do trabalho humano ao comportamento dos animais.

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muito mestre construtor [*Baumeister*] com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior mestre [*Baumeister*] da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente. Isso não significa que ele se limite a uma alteração da forma do elemento natural; ele realiza neste último, ao mesmo tempo, seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, o tipo e o modo de sua atividade e ao qual ele tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. Além do esforço dos órgãos que trabalham, a atividade laboral exige a vontade orientada a um fim, que se manifesta como atenção do trabalhador durante a realização de sua tarefa, e isso tanto mais quanto

alinha a arquitetura nas suas considerações sobre ‘a arte’ (no singular), como que seguindo irrefletidamente o estatuto do “sistema moderno das artes” (naquela definição de Kristeller, 1951). Ferro observa sobre isso: “Mesmo Adorno, que valorizou intensamente os conceitos fundamentais de material e de técnica em sua *Teoria Estética*, passa indiferentemente, em seu texto, da música à arquitetura e à pintura: sem questionar suas particularidades produtivas” (FERRO, O ‘material’ em Le Corbusier [1997], *Arquitetura e trabalho livre*, 2006, p. 241; cf. KAPP, A outra produção arquitetônica, 2008).

6 ADORNO, *Teoria estética*, [1970] 1993, p. 36; * *Ästhetische Theorie*, [1970] 1990, p. 43.

7 Ibidem, p. 135; * p. 175.

8 Ibidem, p. 135; * p. 175 (cf. p. 287).

menos esse trabalho, pelo seu próprio conteúdo e pelo modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aprecia como jogo de suas próprias forças físicas e mentais.⁹

Marx diz *Baumeister*, em alemão, embora o termo *Architekt* não lhe seja estranho (Engels até o usa com alguma frequência¹⁰). *Baumeister* é o mestre que opera no canteiro, sabe construir e não faz desenhos vistosos nem precisa deles (a polêmica de Adolf Loos, por exemplo, tenta defender o *Baumeister* da tutela do *Architekt*, demarcando a diferença com toda ênfase). Ocorre que muitas traduções dessa passagem — para francês, inglês, português — utilizam o termo *arquitecto* e seus equivalentes para verter o alemão *Baumeister*. Não posso deixar de suspeitar que alguém já tenha notado esse equívoco nas traduções, mas apontá-lo parece filistino ou pedante diante da quantidade de interpretações que ele gerou. A mais crítica e mais rara é que o exemplo de Marx seria infeliz, porque arquitetos não manipulam a matéria, apenas imaginam, desenham e pressupõem que outros — que devem agir como abelhas e se abster de usar a própria imaginação — executem os produtos concebidos.¹¹ Uma interpretação sofisticada, porém menos crítica em relação aos arquitetos, é que Marx estaria se referindo ao trabalhador como representante da espécie humana, de modo que não faria diferença a finalidade “conscientemente em mira” ser determinada por aquele que executa a operação ou por outro ser humano qualquer. E a terceira interpretação, mais difundida, é que a profissão dos arquitetos representaria o trabalho humano por excelência: em meio à produção de mercadorias, ainda existiria pelo menos um setor em que concepção intelectual e execução material andam juntas.¹² No próprio campo arquitetônico, isso não costuma ser desmentido, porque a intimidade entre mão e cabeça se transferiu (no sentido psicanalítico da transferência) do canteiro para o desenho; daí o fetiche com o traço, o gesto, o *croquis* e, mais recentemente, a fabricação digital, como se no lápis ou no *software* de modelagem houvesse algo da substância material da construção. Seja como for, a referência ao *Baumeister* significa

9 MARX, *O capital*, [1867] 2017, pp. 255–256; * *Das Kapital*, [1867] 1962, p. 196.

10 Cf. ENGELS, *Anti-Dühring*, [1877] 2015, pp. 470–473.

11 BICCA, *Arquiteto: a máscara e a face*, 1984.

12 Cf. SENNETT, *O artífice*, [2008] 2009; COOLEY, *Architect or bee? The human/technology relationship*, 1982; PULS, *Arquitetura e filosofia*, 2006.

justamente aquele processo aberto, que o trabalho conjunto de mão e imaginação possibilita e que a determinação externa do produto impede.

Em Utopia, como visto, não houve desenhos que não tenham sido feitos nos próprios canteiros (por agrimensores ou como desenho de marcação). Também em Bensalém creio que desenhos arquitetônicos não sejam particularmente importantes. Entre os austrais, as definições gerais das construções decorrem de operações lógicas, talvez representadas num código mais relacionado ao processo do que ao produto. Quanto àqueles ornamentos de veios no cristal e aos jardins com seus infinitos detalhes, parece mais provável que sejam realizados da maneira que Adorno ou Morris procuram descrever: com competência técnica e espontaneidade; como já mencionei, é possível que o consumo das frutas psicodélicas seja uma condição para que os raciocínios lógicos se amaciem um pouco e haja ação espontânea. Na *Harmonia Ascendente*, as séries passionais não deixarão que seus produtos sejam determinados externamente. Pode haver especialistas em coisas como a construção de casas de ópera, mas eles terão que se integrar no jogo das paixões dentro das séries em que atuarem. Em Nowhere, talvez os construtores façam alguns desenhos, sobretudo para discutir seus planos gerais na assembleia da comuna. Talvez também os façam para discutir o rumo de uma obra durante o processo. Mas a função que esses desenhos assumem é, em si mesma, aberta. Eles se tornam instrumentos de comunicação entre iguais. Apenas em Sforzinda e em Boston os desenhos regem os canteiros. E talvez em Boston a situação seja pior, porque há desenhos detalhados e completos para definir ainda o menor componente, tal como numa licitação pública. Somente assim uma ideia poderá enfrentar toda aquela estrutura de departamentos, setores e subsetores que será preciso mobilizar. Talvez aos escultores e outros artistas responsáveis pelos acabamentos se conceda um pouco mais de liberdade.

Para terminar

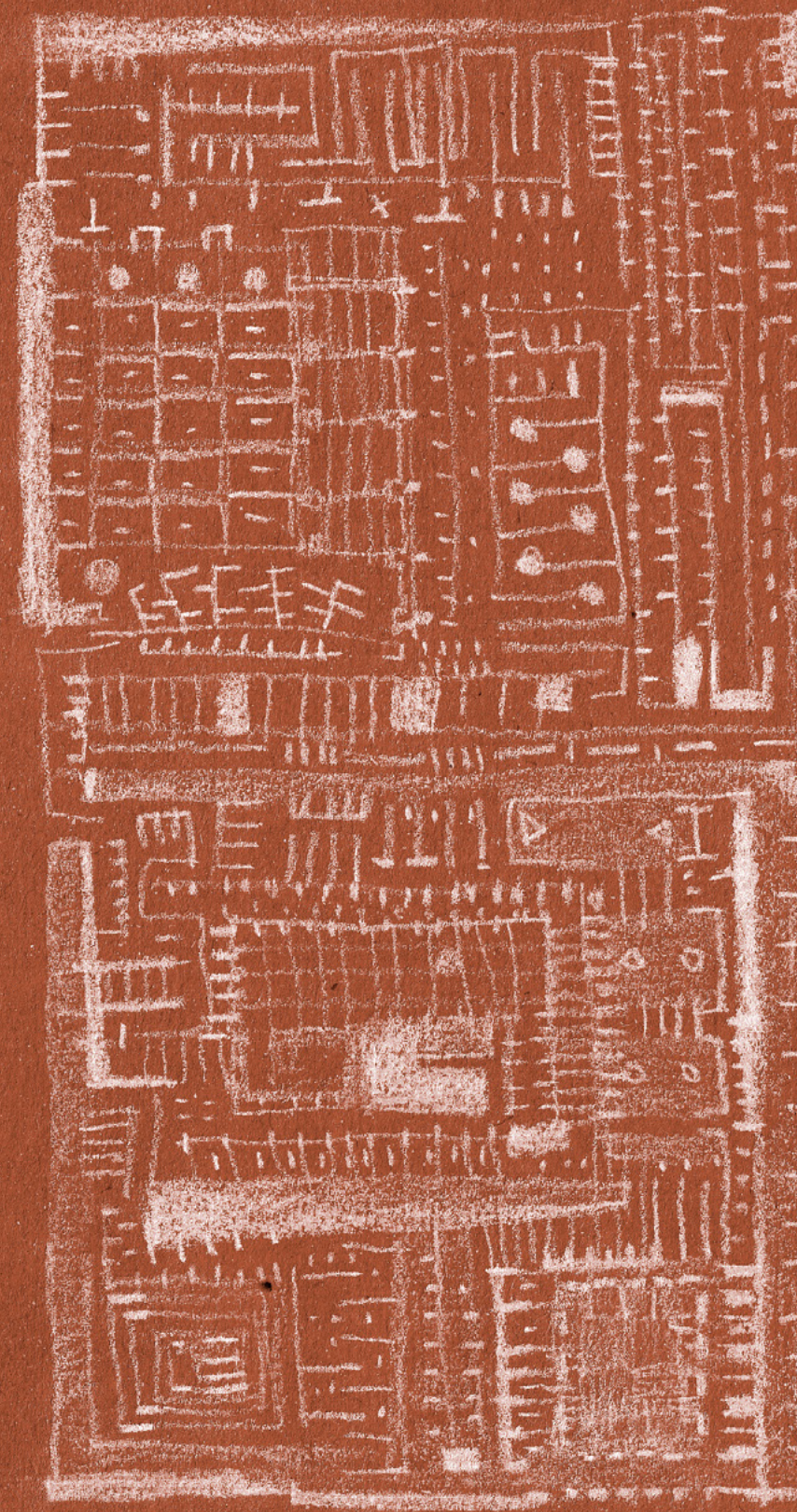
Volto, para terminar, ao canteiro da casa em Nowhere, que não satisfaz nenhuma demanda funcional, nem abastece nenhum mercado, nem cumpre nenhum plano estatal. A casa poderá encontrar alguém que a use mais ou menos temporariamente, mas ela é, antes de tudo, feita no intuito de melhorar o espaço onde está. O grupo de construtores funciona como um coletivo artístico. Eles compartilham uma ideia geral do seu projeto comum, sem racionalização sistemática ou projeto

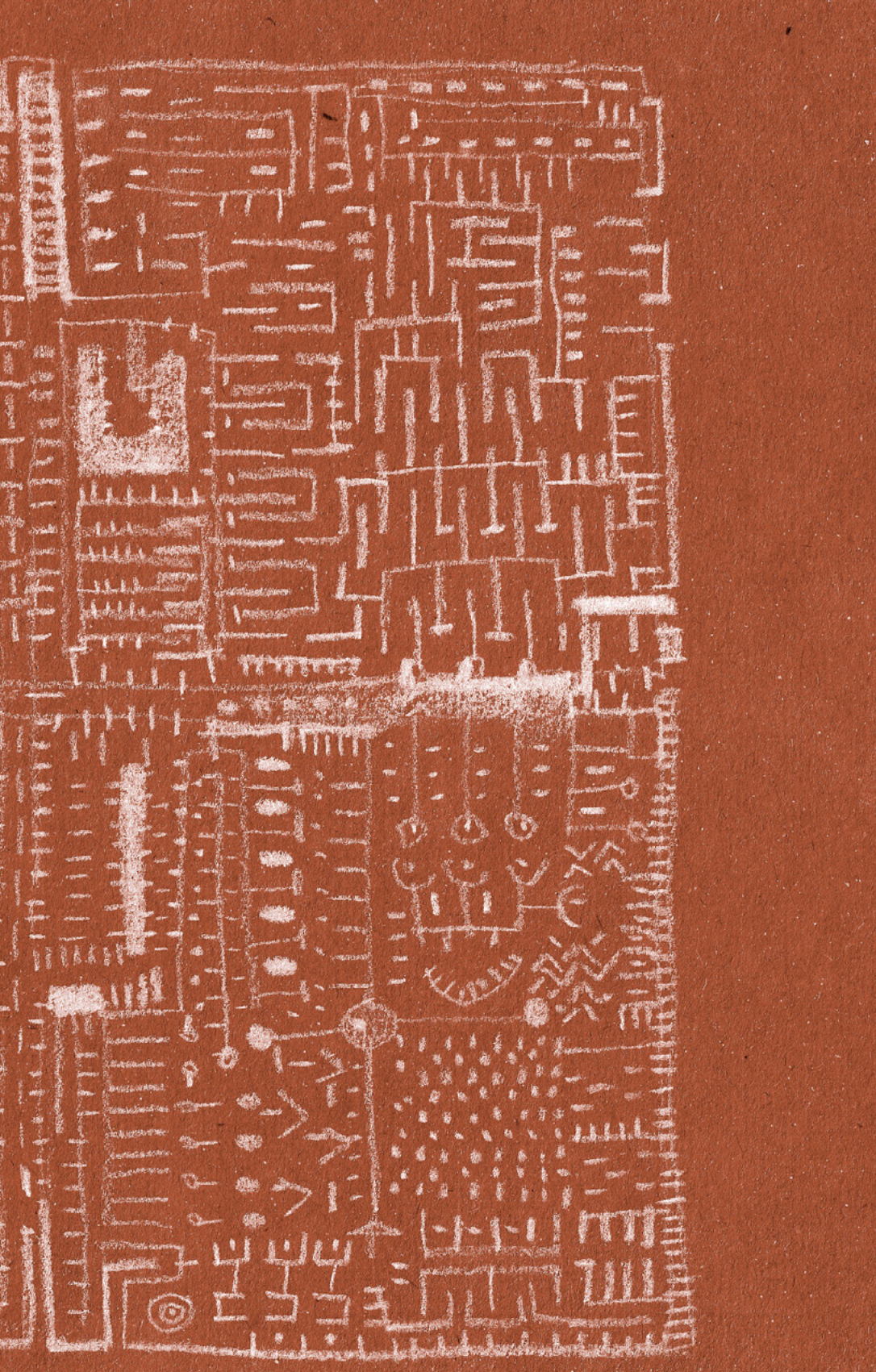
detalhado. Cada indivíduo pode desenvolver sua imaginação no processo. Não existe divisão social entre desenho e execução, trabalho material e intelectual, gênios criativos e massa medíocre. A tênue hierarquia no canteiro é baseada no reconhecimento de uma competência, não na dominação social.

Uma compreensão radicalmente revolucionada da natureza, do trabalho e da arte subjaz a essa forma de produção do espaço. Morris vê o trabalho emancipado como corolário de uma sociedade emancipada, e esse tipo de trabalho é o que ele chama de *arte*. A emancipação assim vislumbrada é tão radical que pode ser lida como abolição do trabalho, pois nada do que associamos usualmente a esse termo persiste — dor, tédio, obrigação, dominação. Mas justo essa utopia foi muitas vezes desprezada como idílica, pastoral, nostálgica, não obstante o fato de ela incluir, além de máquinas e eletricidade, dissenso, crítica, tristeza e até assassinatos, sem falar da história conturbada da revolução. Talvez a representação não irônica de uma vida feliz cause embaraço a nós, que tendemos a associar tais imagens a comerciais de margarina (a mercadoria paradigmática de todo o consumo de massa e de suas falsas promessas). Mas, com relação aos temas discutidos aqui, interpreto Nowhere como um vislumbre do que o espaço humano e sua produção poderiam se tornar se estivessem livres da forma mercadoria. Não haveria necessidade de chegar a produtos acabados, nem de satisfazer vontades padronizadas ou vontades exclusivas, nem de distinguir rigorosamente entre planejamento, produção, distribuição e uso. Em vez disso, haveria um processo contínuo de interação coletiva e inventiva com a natureza.

A utopia de Thomas More encena uma sociedade pré-moderna sem nenhum crescimento, num espaço e num tempo quase imutáveis. Bacon restringe a história a um setor específico, enquanto a sociedade em si continua a mesma, apenas mais bem dominada pelo conhecimento teórico. Foigny já parte de uma dominação absoluta da natureza interna e externa, que não admite processo histórico. Fourier faz uma história gloriosa, imensa, inimaginável e, às vezes, tão fantasiosa e tão enérgica que é difícil relacioná-la à história real. Bellamy tenta situar a utopia no futuro, mas apenas amplia a lógica do próprio presente, como se não houvesse história e agência humana dali em diante. Morris assume o risco de pintar uma imagem do futuro depois do futuro, isto é, uma época que já não se deixa deduzir do seu presente. Sem se proteger com ironias ou deduções lógicas, ele faz o esforço de tentar

imaginar o que não se pode prever. Não para conduzir as pessoas até lá, tal qual um profeta, mas para ampliar os seus desejos. Em relação à arquitetura, isso significa que, em vez de almejar o palco ideal para a sociedade ideal, podemos vislumbrar processos de produção do espaço que sejam, eles mesmos, parte de uma vida livre.





Bibliografia

- ADAMS, Ann Jensen. The birth of a style: Henry Hobson Richardson and the competition drawings for Trinity Church, Boston. *The Art Bulletin* (College Art Association of America), v. 62, n. 3, 1980, pp. 409-433.
- ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1947] 1985.
Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer, [1947] 1990.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [1970] 1993.
Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1970] 1990.
- _____. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, [1958] 2002, pp. 15-45.
Der Essay als Form. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1958] 1997, pp. 9-33.
- ANDERSON, Kevin B. *Marx nas margens: nacionalismo, etnias e sociedades não ocidentais* [Marx at the margins: on nationalism, ethnicity, and non-western societies]. Trad. Allan M. Hillani; Pedro Davoglio Chemali. São Paulo: Boitempo [2010] 2019.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana* [The human condition]. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1958] 2007.
- ARNDT, Hans Werner. Die Entwicklungsstufen von Leibniz' Begriff einer Lingua Universalis. In: Hans-Georg Gadamer (ed.). *Das Problem der Sprache*. München: Wilhelm Fink, 1967, pp. 71-79.
- ARNOT, R. Page. William Morris versus the Morris myth. *Labour Monthly*, v. 16, 1934, pp. 178-184.
- AUBREY, John. *Brief lives*. Vol. 1. Ed. Andrew Clark. Oxford: Clarendon Press, 1898.
- BACKER, Lesley. John Henry Dearle's contribution to Morris & Co. *Journal of William Morris Studies*, v. 15, n. 1, 2002, pp. 38-42.
- BACON, Francis. In praise of knowledge [ca. 1592]. In: *Works of Francis Bacon*. Vol. I. Ed. Basil Montagu. Philadelphia: A. Hart, 1850, pp. 79-80.
- _____. *O progresso do conhecimento*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, [1605] 2007.
Of the proficience and advancement of learning, divine and human [1605]. In: *The advancement of learning and New Atlantis*. London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1906, pp. 3-234.
- _____. *Novum organum* [1620]. In: *Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida*. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 11-232.

- ____. Nova Atlântida [1623]. In: *Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida*. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, [1620/1623] 1984, pp. 237–272.
New Atlantis [1623]. In: *The advancement of learning and New Atlantis*. London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1906, pp. 237–275.
- ____. Of building [1625]. In: *Works of Francis Bacon*. Vol. I. Ed. Basil Montagu. Philadelphia: A. Hart, 1850, pp. 49–51.
- BADIOU, Alain. *A hipótese comunista [L'hypothèse communiste]*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, [2009] 2012.
- BALDASSO, Renzo. Filarete's 'disegno'. *Arte Lombarda, Nuova Serie*, n. 155, Architettura e umanesimo: nuovi studi su Filarete, 2009, pp. 39–46.
- BALL, Richard A.; LILLY, J. Robert. The menace of margarine: the rise and fall of a social problem. *Social Problems*, v. 29, n. 5, 1982, pp. 488–498.
- BANHAM, Joanna; HARRIS, Jennifer. *William Morris and the Middle Ages*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- BARIDON, Michel. *A history of the gardens of Versailles [Histoire des jardins de Versailles]*. Trad. Adrienne Mason. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- BARRERA-OSORIO, Antonio. *Experiencing nature: the Spanish American empire and the early Scientific Revolution*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2006.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, [1971] 2005.
- BAULANT, Micheline. Le salaire des ouvriers du bâtiment à Paris, de 1400 à 1726. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 26, n. 2, 1971, pp. 463–483.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema [*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735]. In: *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 9–54.
- BEECHER, Jonathan. *Charles Fourier: the visionary and his world*. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Bellamy, Edward. Daqui a cem anos: revendo o futuro. Trad. Myrian Campelo. Rio de Janeiro: Record, [1888] s.d.
Looking backward: 2000–1887. Boston: Ticknor & Company, 1888.
- ____. *Equality*. New York: D. Appleton & Company, 1897.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [1927–1940] 2006.
Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1927–1940] 1982.
- BEREND, Iván Tibor. *Case studies on modern European economy: entrepreneurs, inventions, institutions*. Abingdon: Routledge, 2013.
- BERG, Maxine; HUDSON, Pat. Rehabilitating the Industrial Revolution. *Economic History Review, New Series*, v. 45, n. 1, 1992, pp. 24–50.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade [All that is solid melts into air: the experience of modernity]*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, [1982] 1986.
- BICCA, Paulo. *Arquiteto: a máscara e a face*. São Paulo: Projeto, 1984.
- BISHOP, Malcom. Ambrosius Holbein's memento mori map for Sir Thomas More's Utopia: the meanings of a masterpiece of early sixteenth century graphic art. *British Dental Journal*, v. 199, n. 2, 2005, pp. 107–112.
- BLONDEL, François. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*. Paris, 1675–1683.
- BOCCALERI, Edilio. L'uso della groma in età romana. *Esperienze e Progetti*, v. 26, n. 1, 1999, pp. 26–29.
- BONFIL, Robert. Aliens within: the Jews and Antijudaism. In: Thomas Brady; Heiko A. Obermann; James D. Tracy (eds.). *Handbook of European history 1400–1600: late Middle Ages, Renaissance, and Reformation*. Vol. 1. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994, pp. 263–302.
- BOOS, Florence. Personal and political lieux d'anticipation in News from Nowhere. In: Béatrice Laurent (ed.). *William Morris, News from Nowhere*. Nantes: Editions du Temps, 2004, pp. 93–107.
- BOOTH, Charles. *Life and labour of the people in London*. Second Series: Industry – Classification of the people, building trades, wood and metal workers. London: Macmillan & Company, 1903.
- BORSI, Franco. *Architecture and utopia*. Paris: Hazan, 1997.
- BOUCHERON, Patrick. Von Alberti zu Macchiavelli: die architektonischen Formen politischer Persuasion im Italien des Quattrocento. *Trivium*, n. 2, 2008, s.p.
- BOURDIEU, Pierre. *As estruturas sociais da economia [Les structures sociales de l'économie]*. Trad. Lígia Calapez; Pedro Simões. Porto: Campo das Letras, [2000] 2006.
- ____. *A distinção: crítica social do julgamento [La distinction: critique sociale du jugement]*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, [1979] 2007.
- BROOKE, David. The railway navy: a reassessment. *Construction History*, v. 5, 1989, pp. 35–45.
- BRUCKNER, Pascal. *Fourier*. Paris: Seuil, 1975.
- BUICK, Adam. A market by the way: the economics of Nowhere. In: Stephen Coleman; Paddy O'Sullivan (eds.). *William Morris & News from Nowhere: a vision for our time*. Bideford: Green Books, 1990, pp. 151–200.
- BURCKHARDT, Martin. *Charles Fourier: der Philosoph der Kleinanzeigen*. Berlin: Semele, 2006.
- BURNS, Alfred. Hippodamus and the planned city. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, v. 25, n. 4, 1976, pp. 414–428.
- BUTTERFIELD, Herbert. As origens da ciência moderna. Trad. Teresa Martinho. Lisboa: Edições 70, [1947] 1992.
The origins of modern science 1300–1800. London: Macmillan, [1947] 1965.
- BUTZMANN, Hans (ed.). *Corpus agrimensorum Romanorum: Codex Arcerianus A der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Guelf.36.23A)*. Lugduni Batavorum: A.W. Sijthoff (fac-símile), 1970.
- CABET, Étienne. *Voyage en Icarie, roman philosophique et social*. Paris: Mallet, 1842.
- CARPO, Mario. *Architecture in the age of printing: orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory [L'Architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche]*. Trad. Sarah Benson. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, [1998] 2001.

- CHAMBERS, Raymond Wilson. *Thomas More*. London: Cape, 1935.
- CHLADA, Marvin; GWISDALLA, Andreas. *Charles Fourier: eine Einführung in sein Denken*. Aschaffenburg: Alibri, 2014.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo [La règle et le modèle: sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme]*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, [1980] 1985.
- CLUCKIE, Linda. *The rise and fall of art needlework*. Bury St. Edmonds: Arena, 2008.
- CODRINGTON, Thomas. *Roman roads in Britain*. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1919.
- COHEN, Adam Max. *Technology and the early modern self*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- COLEMAN, Nathaniel. *Utopias and architecture*. Abingdon: Routledge, 2007.
- COLEMAN, Roger. Design and technology in Nowhere. *Journal of the William Morris Society*, v. 9, n. 2, 1991, pp. 28–39.
- COLLINS, Peter. *Changing ideals in modern architecture*. London; Montreal: McGill University Press, 1965.
- CONNER, Patrick. Pugin and Ruskin. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. XLI, 1978, pp. 344–350.
- COOLEY, Mike. *Architect or bee? The human/technology relationship*. Boston: South End Press, 1982.
- COORNAERT, Émile. *Les corporations en France avant 1789*. Paris: Éditions Ouvrières, 1968.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. French colonization in Africa to 1920: administration and economic development. In: Lewis Henry Gann; Peter Duignan (eds.). *Colonialism in Africa, 1870-1914*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pp. 165–198.
- CRAWFORD, Alan; Cunningham, Colin (eds.). *William Morris and architecture*. London: Society of Architectural Historians of Great Britain, 1997.
- CUNNINGHAM, Andrew; Williams, Perry. De-centering the 'big picture': "The origins of modern science" and the modern origins of science. *British Journal for the History of Science*, v. 26, n. 4, 1993, pp. 407–432.
- DEBOUT, Simone. *L'utopie de Charles Fourier*. Paris: Payot, 1978.
- DECKER, Christof. Das Ende der republikanischen Maschine: Technik und Fortschritt in Edward Bellamys Looking backward (1888) und Equality (1897). *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, v. 52, n. 2, 2004, pp. 121–140.
- DEE, John. The mathematicall praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara. In: *The Elements of Geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara*. London: Iohn Daye, 1570.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma [Les passions de l'âme]*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, [1649] 1998.
- DIGGES, Leonard. *A boke named Tectonicon, briefely shewyng the exacte measuryng, and speady reckonynge all maner land, squared timber, stone, steaples, pyllers, globes, et c.* London: Felix Kyngston, [1556] 1605.
- DODWELL, Edward. *A classical topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*. Vol. II. London: Rodwell and Martin, 1819.
- DONAT, Peter. Bauhandwerk und Neuerungen im hochmittelalterlichen Hausbau. *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, n. 34, 2006, pp. 71–84.
- DUHAMEL, P. A. Medievalism of More's Utopia. *Studies in Philology*, v. LII, n. 2, 1955, pp. 99–127.
- ELBE, Ingo. *Paradigmen anonymer Herrschaft: politische Philosophie von Hobbes bis Arendt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- ELIA, Mario Manieri. *William Morris y la ideologia de la arquitectura moderna [William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna]*. Trad. Juan Díaz de Atauri; Rodríguez de los Rios. Barcelona: Gustavo Gili, [1976] 2000.
- ENGEL, Denise. *Das Palais-Royal in der Französischen Revolution*. Norderstedt: Grin, 2004.
- ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra segundo as observações do autor e fontes autênticas*. Trad. B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, [1845] 2010.
- Die Lage der arbeitende Klasse in England [1845]. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 2. Berlin: Dietz, 1952; pp. 225–506.
- _____. *Anti-Dühring: a revolução da ciência segundo o senhor Eugen Dühring*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, [1877] 2015.
- Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft [1877]. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 20. Berlin: Dietz, 1962, pp. 3–303.
- _____. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. Trad. Roberto Goldkorn. São Paulo: Global, [1880] 1985.
- Socialisme utopique et socialisme scientifique*. Paris: Derveaux Libraire, 1880.
- Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft [1880]. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 19. Berlin: Dietz, 1962, pp. 189–201.
- FAULKNER, Peter. Pevsner's Morris. *Journal of William Morris Studies*, v. 17, n. 1, 2006, pp. 49–72.
- FELLMAN, Michael. Bloody Sunday and News from Nowhere. *Journal of the William Morris Society*, v. 8, n. 4, 1990, pp. 9–18.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Artes plásticas e trabalho livre*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FIELDHOUSE, David K. The economic exploitation of Africa: some British and French comparisons. In: Prosser Gifford; William Roger Louis (eds.). *France and Britain in Africa: imperial rivalry and colonial rule*. New Haven; London: Yale University Press, 1971, pp. 593–662.
- FILARETE [Antonio di Pietro Averlino]. *Filarete's treatise on architecture [Libro architectonico]*. Trad. John R. Spencer. New Haven; London: Yale University Press, [ca. 1460] 1965.
- FOIGNY, Gabriel de. *A terra austral conhecida*. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: Editora da Unicamp, [1676] 2011.
- La terre australe connue. Ces't a dire, la description de ce pays inconnu jusqu'ici, de ses moeurs & de ses coûtumes, par Mr. Sadeur*. Vannes [Genève]: Verneuil, 1676.
- The southern land, known*. Trad. David Faussett. New York: Syracuse University Press, [1676] 1993.
- FORTY, Adrian. *Concrete and culture: a material history*. London: Reaktion Books, 2012.

- FOURIER, Charles. *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales: prospectus et annonce de la découverte*. Leipzig [Lyon]: Pelzin, 1808.
- Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen*. Ed. Theodor W. Adorno. Trad. Gertrud von Holzhausen. Frankfurt am Main; Wien: Europäische Verlagsanstalt, [1808] 1966.
- ____. *Oeuvres complètes*. Tome Premier. Paris: Société pour la propagation et pour la réalisation de la théorie de Fourier, [1808] 1841.
- ____. *Traité de l'association domestique-agricole, ou, Attraction industrielle*. Paris: Bossange, 1822.
- ____. *Cités Ouvrières: des modifications à introduire dans l'architecture des villes*. Paris: La Librairie Phalanstérienne, [1822] 1849.
- ____. Des diverses issues de Civilisation [ca. 1828]. *La Phalange. Revue de la science sociale*, v. X, 1849, pp. 184–256.
- ____. *Le nouveau monde industriel et sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*. Paris: Bossange, 1829.
- ____. *La Fausse industrie morcelée, répugnante, mensongère, et l'antidote: l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit*. Paris: Bossange, 1833–1836.
- ____. Analyse de le mécanisme de l'agiotage et de la méthode mixte en étude de l'attraction [extract]. *La Phalange. Revue de la science sociale*, v. VII, 1848.
- FRIENDS OF THE RED HOUSE. The Red House building contract: notes on research into this important document, 2012 [documento interno].
- FROMM, Erich. Prefácio [Foreword, 1960]. Trad. Paula Rosas. In: Edward Bellamy. *Daqui a cem anos: revendo o futuro*. Rio de Janeiro: Record, s.d., pp. 5–19.
- FUNKELSTEIN, Amos. *Theology and the scientific imagination: from the Middle Ages to the seventeenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- GERBINO, Anthony; JOHNSTON, Stephen. *Compass and rule: architecture as mathematical practice in England 1500-1750*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
- GERBINO, Anthony. Blondel, Colbert et l'origine de l'Académie Royale d'Architecture. In: Jean-Philippe Garric; Frédérique Lemerle; Yves Pauwels (eds.). *Architecture et théorie: l'héritage de la Renaissance*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2011, s.p.
- GLASIER, Bruce. *William Morris and the early days of the socialist movement*. London: Longmans, Green & Company, 1921.
- GLOBAL CONSTRUCTION. *A global forecast for the construction industry to 2025*. London: Global Construction Perspectives and Oxford Economics, 2013.
- GOODEY, Brian R. Mapping 'Utopia': a comment on the geography of Sir Thomas More. *Geographical Review*, v. 60, n. 1, 1970, pp. 15–30.
- GORDON, D. J. Poet and architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 12, 1949, pp. 152–178.
- GRAFTON, Anthony. Where was Salomon's House? Ecclesiastical history and the intellectual origins of Bacon's New Atlantis [2001]. In: *Worlds made by words: scholarship and community in the modern West*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011, pp. 98–113.

- GRIMM, C. T. Mason productivity. In: A. W. Isberner (ed.). *Masonry: past and present*. Philadelphia: American Society for Testing and Materials, 1975, pp. 133–139.
- GROPIUS, Walter. Idee und Aufbau des Bauhaus. In: *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. München: Bauhausverlag, 1923, pp. 7–18.
- ____. *The new Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, [1935] 1965.
- ____. *Bauhaus: Novarquitetura*. Trad. J. Guinsburg; Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, [1955] 1972.
- ____. *Scope of total architecture*. New York: Harper, 1955.
- GUIFFREY, Jules. *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV. Tome premier, Colbert, 1664-1680*. Paris: Imprimerie Nationale, 1881.
- GUNDISSALINUS, Dominicus. *De divisione philosophiae* [1160]. Ed. Ludwig Baur. *Beiträge zur Geschichte des Mittelalters*, v. IV, n. 2–3, 1903.
- GÜNTHER, Hubertus. Society in Filareto's Libro architetonico: between realism, ideal, science fiction and utopia. *Arte lombarda, Nuova serie*, v. 155, n. 1, 2009, pp. 56–80.
- GURY, Jacques. The abolition of the rural world in Utopia. *Moreana*, n. 43–44, 1974, pp. 67–69; n. 46, 1975, pp. 95–96.
- GUY, John. Sir Thomas More and the heretics. *History Today*, v. 30, n. 2, 1980, pp. 11–15.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado [1980]. Trad. Márcio Suzuki. In: Otília B. Fiori Arantes; Paulo Eduardo Arantes. *Um ponto cego no projeto moderno de Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, pp. 99–123.
- Die Moderne: ein unvollendetes Projekt. In: *Kleine politische Schriften* (I–IV). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 444–464.
- HALL, Alfred Rupert. *A revolução na ciência: 1500–1750*. Trad. Maria Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, [1954] 1988.
- The scientific revolution 1500–1800: the formation of the modern scientific attitude*. New York: Longmans, Green & Company, 1954.
- HARVEY, Charles; PRESS, John. *William Morris: design and enterprise in Victorian Britain*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- ____. *Art, enterprise, and ethics: the life and works of William Morris*. London: Frank Cass, 1996.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, [2003] 2015.
- Paris, capital of modernity*. New York, London: Routledge, 2003.
- HEINRICH, Michael. Geschichtsphilosophie bei Marx. In: Diethard Behrens (ed.). *Geschichtsphilosophie oder das Begreifen der Historizität*. Freiburg: Ça ira, 1999, pp. 127–139.
- HEXTER, Jack H. *More's Utopia: the biography of an idea*. Princeton: Princeton University Press, 1952.
- HILTON, Rodney (ed.). *The transition from feudalism to capitalism*. London: New Left Books, 1976.
- HOBBSBAMM, Eric. *A era das revoluções: 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Teixeira; Marcos Penchel. Paz e Terra, [1962] 2015.
- The age of revolution: 1789-1848*. New York: Vintage Books, [1962] 1996.

- HOLLIDAY, Kathryn E. Beginnings and endings: Phoebe Stanton on Pugin's Contrasts. *Journal of Architectural Education*, v. 66, n. 1, 2012, pp. 128–137.
- HUBERT, Hans W. In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. 47, n. 2–3, 2003, pp. 311–344.
- HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascalicon ou da arte de ler [Didascalicon]*. Trad. Antonio Marchionni. Petrópolis: Vozes, [1127] 2001.
- _____. *Hygonis de Sancto Victore opera propaedeutica: Practica geometriae, De grammatica, Epitome Dindimi in philosophiam*. Ed. Roger Baron. Publications in Mediaeval Studies XX. Montreal: University of Notre Dame Press, 1966.
- HUTTON, Sarah. Persuasions to science: Baconian rhetoric and the New Atlantis. In: Bronwen Price (ed.). *Francis Bacon's New Atlantis: new interdisciplinary essays*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002, pp. 48–59.
- JACKSON, Holbrook. *William Morris: craftsman-socialist*. London: A. C. Fifield, 1908.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London; New York: Verso, 2005.
- KANT, Imanuel. *A metafísica dos costumes [Grundlegung zur Metaphysik der Sitten]*. Trad. Edson Bini. Bauru: Edipro, [1785] 2003.
- _____. A religião nos limites da simples razão. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [1793] 1992.
- _____. *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. Leipzig: Felix Meiner, [1793] 1922.
- KAPP, Silke. *Non satis est: excessos e teorias estéticas do esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- _____. *Ars Inveniendi. Interpretar arquitetura*, v. 4, 2004, s.p.
- _____. A outra produção arquitetônica. In: Rodrigo Duarte; Imaculada Kangussu (eds.). *Estéticas do deslocamento*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2008, s.p.
- _____. Casa alheia, vida alheia: uma crítica da heteronomia. *Virus*, v. 5, 2011, s.p.
- KING, Colin Guthrie; MÖLLER, Cosima; SCHMIDTAL, Manfred G. Definition of spaces by means of surveying and limitation. Reports of the research groups at the Topoi Plenary Session 2010. *eTopoi. Journal for Ancient Studies*, Special Volume 1, 2011, pp. 1–16.
- KLEIN, Jürgen. Francis Bacon's scientia operativa, the tradition of the workshops, and the secrets of nature. In: Claus Zittel; Gisela Engel; Romano Nanni; Nicole C. Karafyllis (eds.). *Philosophies of technology: Francis Bacon and his contemporaries*. Leiden; Boston: Brill, 2008, pp. 21–49.
- _____. Francis Bacon. In: Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2012.
- KÖNIG, Wolfgang. *Geschichte der Konsumgesellschaft*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. A temporalização da utopia [Verzeitlichung der Utopie, 1982]. In: *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014, pp. 121–138.
- KRISTELLER, Paul. The modern system of the arts. *Journal of the History of Ideas*, n. 12, 1951, pp. 496–527 (part I); n. 13, 1951, pp. 17–46 (part II).
- KRUFFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, [1985] 2016.
- _____. *Geschichte der Architekturtheorie*. München: C. H. Beck, [1985] 1995.
- KUMAR, Krishan. A pilgrimage of hope: William Morris's journey to utopia. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, 1995, pp. 89–107.
- LACHÈVRE, Frédéric. *Les successeurs de Cyrano de Bergerac*. Paris: Champion, 1922.
- LAKOWSKI, Romuald Ian. A bibliography of Thomas More's Utopia. *Early Modern Literary Studies*, v. 1, n. 2, 1995, pp. 1–10.
- LAZARUS, Emma. A day in Surrey with William Morris. *The Century Magazine*, n. 34, 1886, pp. 388–397.
- LAZZARONI, Michele Angelo; MUNOZ, Antonio. *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Roma: W. Modes, 1908.
- LE CORBUSIER [Charles-Edouard Jeanneret-Gris]. *A arte decorativa*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, [1925] 1996.
- _____. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: G. Crès & Cie, 1925.
- LEARD-COOLIDGE, Lindsay. William Morris and nineteenth-century Boston. In: Peter Faulkner; Peter Preston (eds.). *William Morris: centenary essays*. Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 156–164.
- LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. *The emergence of modern architecture: a documentary history from 1000 to 1810*. London: Routledge, 2004.
- LEFEBVRE, Henri (ed.). *Actualité de Fourier: colloque d'Arc-et-Senans*. Paris: Anthropos, 1975.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Discours touchant la méthode de la certitude et de l'art d'inventer pour finir les disputes et pour faire en peu de temps de grands progrès [ca. 1690]. In: *Gottfried Wilhelm Leibniz. Die philosophischen Schriften*. Band VII. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1885.
- LEWIS, Roger. News from Nowhere: arcadia or utopia?. *Journal of the William Morris Society*, v. 7, n. 2, 1987, pp. 28–39.
- LIBERMAN, Michael. Major textual changes in William Morris's News from Nowhere. *Nineteenth-Century Literature*, v. 41, n. 3, 1986, pp. 349–356.
- LICHT, Tino. Zu Entstehung und Überlieferung der Nova Atlantis des Francis Bacon anlässlich ihrer Neuausgabe (Mailand 1996). In: Hermann Wiegand (ed.). *Strenae nataliciae. Neulateinische Studien*. Heidelberg: Manutius, 2006, pp. 113–126.
- LIRA, José Tavares. Ruskin e o trabalho da arquitetura. *Risco*, v. 4, n. 2, 2006, pp. 77–86.
- LOOS, Adolf. Der Fall Scala [1898]. In: *Sämtliche Schriften 1897-1900*. Wien: Va Bene, 2004, pp. 47–60.
- _____. Ornament und Verbrechen [1908]. In: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*. Wien: Prachner, 1982, pp. 78–88.
- _____. Architektur [1910]. In: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*. Wien: Prachner, 1982, pp. 90–104.
- LOUNG, Kathleen. *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- LUBKIN, Gregory. *A Renaissance court: Milan under Galeazzo Maria Sforza*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista [Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik]*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, [1923] 2003.

- MACDONALD, J. Alex. The revision of News from Nowhere. *Journal of the William Morris Society*, v. 3, n. 2, 1976, pp. 8–15.
- _____. Bellamy, Morris, and the great Victorian debate. In: Florence S. Boos; Carole G. Silver (eds.). *Socialism and the literary artistry of William Morris*. Columbia; London: University of Missouri Press, 1990, pp. 74–87.
- MACKAIL, John William. *The life of William Morris*. London: Longmans, Green & Company, [1899] 1901.
- MALHERBE, M. Bacon's method of science. In: Markku Peltonen (ed.). *The Cambridge companion to Bacon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 75–98.
- MANN, Tom. *Tom Mann's memoirs*. Nottingham: Spokeman, [1926] 2008.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe [Il principe]*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, [1513] 1993.
- MARCHIONNI, Antonio. *Trabalho e razão no Didascalicon de Hugo de São Vítor*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- MARSH, Jan. Peter Paul Marshall's Tottenham well: copy or prototype?. *Journal of William Morris Studies*, v. 17, n. 3, 2007, pp. 57–73.
- MARTIN, Julian. *Francis Bacon, the state, and the reform of natural philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel [Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie]*. Trad. Rubens Enderle; Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, [1843–44] 2010.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, [1844] 2009.
- _____. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1844] 2009.
- _____. *Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857–1858. Esboço da crítica da economia política [Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie]*. Trad. Mario Duayer; Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, [1857–1858] 2011.
- _____. *Provisorische Statuten der Internationalen Arbeiter-Assoziation*. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 16. Berlin: Dietz, [1864] 1975, pp. 14–16.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, [1867] 2017.
- _____. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 23. Berlin: Dietz, [1867] 1962.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família ou a crítica da Crítica crítica: contra Bruno Bauer e consortes*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, [1845] 2011.
- Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 2. Berlin: Dietz, [1845] 1962, pp. 3–223.
- _____. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, [1848] 2005.
- Manifest der kommunistischen Partei. In: *Marx-Engels-Werke*. Band 4. Berlin: Dietz, [1848] 1972, pp. 459–493.
- MATTHEWS, Steven. *Theology and science in the thought of Francis Bacon*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva [*Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*; 1925]. In: *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 183–314.
- MCKNIGHT, Stephen A. Francis Bacon's god. *The New Atlantis*, n. 10, 2005, pp. 73–100.
- MEIER, Paul. *La pensée utopique de William Morris*. Paris: Éditions Sociales, 1972.
- MICHIE, Ranald C. *The London and New York stock exchanges: 1850-1914*. London: Routledge, [1987] 2011.
- MILLAR, Fergus. Condemnation to hard labour in the Roman Empire, from the Julio-Claudians to Constantine. *Papers of the British School at Rome*, v. 52, 1984, pp. 124–147.
- MITTELSTRASS, Jürgen. *Neuzeit und Aufklärung: Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1970.
- MONTAGU, Basil. Life of Bacon. In: *The works of Francis Bacon*. Vol. I. Philadelphia: A. Hart, 1850, pp. i–cxvii.
- MONTGOMERY, David. *Workers' control in America: studies in the history of work, technology, and labor struggles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- MORE, Thomas. *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*. Leuven (Louvain): Thierry Martin, 1516.
- De optimo reip. statu, deque nova insula Utopia, libellus vere aureus Utopia*. Basel: Joannem Frobenium, 1518.
- Von der wunderbarlichen Innsel Utopia genant*. Trad. Claudius Cantiuncula. Basel: Joannes Bebelius, [1518] 1524.
- La Republica nuovamente ritrovata, del governo dell'isola eutopia*. Trad. Ortensio Lando. Venezia: Antonio Doni, [1518] 1548.
- La Description de l'isle d'Utopie ou est compris le miroer des republicques du monde, & l'exemplaire de vie heureuse*. Trad. Jehan Le Blond. Paris: Charles l'Angelier, [1518] 1550.
- Utopia de Thomas Moro*. Trad. Geronimo Antonio de Medinilla i Porres. Cordova: Salvador de Cea, [1518] 1637.
- Utopia*. Trad. Gilbert Burnet. London: Richard Chiswell, [1518] 1684.
- Utopia or the happy republic; a philosophical romance, in two books*. Trad. Gilbert Burnet. Glasgow: Robert and Andrew Foulis, [1518] 1762.
- L'Utopie*. Trad. Victor Stouvenel. Paris: Paulin, [1518] 1842.
- Utopia of Sir Thomas More*. Trad. Ralph Robynson (1551). Ed. J. H. Lupton. Oxford: Clarendon Press, [1518] 1895.
- Utopia*. Trad. G. C. Richards (1923); Edward Surtz. Ed. Edward Surtz; J. H. Hexter. New Haven, Connecticut: Yale University Press, [1518] 1965.
- Utopia: a new translation, backgrounds, criticism*. Trad. Robert M Adams. New York: Norton, [1518] 1975.
- L'Utopie de Thomas More*. Trad. André Prévost. Paris: Mame, [1518] 1978.
- L'Utopie*. Trad. Victor Stouvenel. Paris: Librio, [1518] 1997.
- Utopia*. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora UNB; Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, [1518] 2004.
- [*Open*] *Utopia*. Ed. Stephen Duncombe. Wivenhoe; New York; Port Watson: Minor Compositions, [1518] 2012.
- MORRIS, May. Introduction. In: *The collected works of William Morris*, Vol. 16. London: Longmans, Green & Company, 1912.
- MORRIS, William. *The collected works of William Morris [CWWM]*. 24 volumes. New York: Russell & Russell, 1966.
- _____. Tewkesbury Minster. Letter to *Athenaeum*, 10 March 1877. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1877/tewkesby.htm>. Acesso em: 03/06/2020.

- ____. Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings. London: SPAB, 1877. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1877/spabman.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. Restoration of Tewkesbury Minster. Letter to *Athenaeum*, 7 April 1877. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1877/restore.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. Canterbury Cathedral II. Letter to *The Times*, 7 June 1877. Disponível em: <https://marxists.architexturez.net/archive/morris/works/1877/cant2.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. As artes menores [1877]. In: *As artes menores e outros ensaios*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 21–54.
The lesser arts [1877]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 3–27.
- ____. Destruction of city churches. Letter to *The Times*, 17 April 1878. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1878/churches.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. The art of the people [1879]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 28–50.
- ____. The history of pattern-designing [1879]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 206–234.
- ____. The beauty of life [1880]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 51–80.
- ____. The prospects of architecture in civilisation [1880]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 119–152.
- ____. Art and the beauty of the Earth [1881]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 155–174.
- ____. Some hints on pattern-designing [1881]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 175–205.
- ____. Making the best of it [1881]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 81–118.
- ____. The lesser arts of life [1882]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 235–269.
- ____. Art, wealth, and riches [1883]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 143–163.
- ____. Art under plutocracy [1883]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 164–191.
- ____. Useful work versus useless toil [1884]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 98–120.
- ____. Art and socialism [1884]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 192–214.
- ____. Art and labour. Lecture at the Leeds Philosophical and Literary Society, 1 April 1884. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/art-lab.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. Architecture and history [1884]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 296–317.
- ____. How we live and how we might live [1884]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 3–26.
- ____. The origins of ornamental art. Read at the Hammersmith Branch of the Social Democratic Federation, 21 December 1884. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/ornament.htm>. Acesso em: 03/06/2020.
- ____. Introductory. *Commonweal*, v. I, n. 1, 1885, p. 1.
- ____. Manifesto da Sociedade para a Proteção dos Edifícios Antigos [1885]. In: *As artes menores e outros ensaios*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 153–158.
The manifesto of the Socialist League. *Commonweal*, v. I, n. 1, 1885, pp. 1–2.

- ____. The worker's share of art. *Commonweal*, v. I, n. 3, 1885, pp. 18–19.
- ____. Whigs, democrats, and socialists [1886]. In: CWWM, Vol. XXIII, 1966, pp. 27–38.
- ____. The revival of architecture [1888]. In: CWWM, Vol. XXII, 1966, pp. 318–330.
- ____. Olhando o passado [resenha, 1889]. In: *As artes menores e outros ensaios*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 185–196.
Looking backward [review]. *Commonweal*, v. 5, n. 180, 1889, pp. 194–195.
- ____. *Notícias de lugar nenhum: ou uma época de tranquilidade*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, [1892] 2002.
News from Nowhere. Boston: Roberts Brothers, 1890.
News from Nowhere or an epoch of rest, being some chapters of an utopian romance. London: Reeves and Turner, 1891.
News from Nowhere or an epoch of rest, being some chapters of an utopian romance. Kelmscott: Kelmscott Press, 1892.
- ____. Preface. In: John Ruskin. *The nature of gothic*. Kelmscott: Kelmscott Press, 1892.
- ____. A *Utopia* de More [1893]. In: *As artes menores e outros ensaios*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2003, pp. 215–221.
Foreword. In: Thomas More. *Thomas More's Utopia*. Kelmscott: Kelmscott Press, 1893.
- ____. What we have to look for. British Museum, Add. MSS. 45334, 1895.
- ____. *Hopes and fears for art*. New York; London: Longmans, Green & Company, 1901.
- ____. Morris, Marshall, Falkner and Company, fine art workmen in painting, carving, furniture and the metals. In: Harry Francis Mallgrave (ed.). *Architectural theory: an anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell, [1861] 2006, p. 504.
- MOTT, Frank L. *A history of American magazines, 1865–1885*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938.
- MROSZCZYK, Lisa. J. *Rafael Guastavino and the Boston Public Library*. Bachelor Thesis. Boston: MIT, 2004.
- MUMFORD, Lewis. *História das utopias [The story of utopias]*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, [1922] 2007.
- NEWMAN, John. Inigo Jones and the politics of architecture. In: Kevin Sharpe; Peter Lake (eds.). *Culture and politics in early Stuart England*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 229–257.
- O'GORMAN, James F. Builder: Orlando Whitney Norcross (Norcross Brothers). In: James F. O'Gorman (ed.). *The makers of Trinity Church in the city of Boston*. Boston: Trinity Church, 2004, pp. 104–117.
- OHSENDORF, John. *Guastavino vaulting: the art of structural tile*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.
- OEXLE, Otto Gerhard. Die mittelalterliche Zunft als Forschungsproblem: ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Moderne. *Blätter für die deutsche Landesgeschichte*, v. 18, 1982, pp. 1–44.
- ORCUTT, William Dana. The conservation of human effort through modern scientific management. *Harper's Monthly Magazine*, v. 122, 1911, pp. 432–437.
- OWEN, Robert. *The book of the new moral world, containing the rational system of society*. London: Effingham Wilson, 1836.
- PANDELE, Andrei. *The House of the People: the end, in marble*. Bucarest: Compania, 2009.

- PASTORINO, Cesare. Francis Bacon and the institutions for the promotion of knowledge and innovation. *Journal of Early Modern Studies*, v. II, n. 1, 2013, pp. 9–32.
- PATRICK, J. Max. A consideration of La terre australe connue by Gabriel de Foigny. *Publications of the Modern Language Association of America*, v. 61, n. 3, 1946, pp. 739–751.
- PELLARIN, Charles. *Charles Fourier: sa vie et sa théorie*. Paris: Librairie de l'École sociétaire, 1843.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and the crisis of modern science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1983.
- _____. Introduction. In: Claude Perrault. *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993, pp. 1–44.
- PÉREZ-RAMOS, Antonio. *Francis Bacon's idea of science and the maker's knowledge tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- Pioneers of the modern movement: from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber and Faber, 1936.
- Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*. New York: Museum of Modern Art, 1949.
- Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth: Penguin, 1960.
- Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin, 1991.
- _____. *An enquiry into industrial art in England*. London, 1937.
- PFÄELZER, Jean. *The utopian novel in America, 1886–1896: the politics of form*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1984.
- PICON, Antoine. *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique 1613–1688*. Paris: Picard, 1989.
- _____. *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*. Chichester: Wiley, 2013.
- PRICE, Bryan. Frank and Lillian Gilbreth and the motion study controversy: 1907–1930. In: Daniel Nelson (ed.). *A mental revolution: scientific management since Taylor*. Columbus: Ohio State University Press, 1992, pp. 58–76.
- PUGIN, Augustus W. N. *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day, shewing the present decay of taste*. London: Author's edition, 1836.
- _____. *The true principles of christian or pointed architecture*. Edinburgh: John Grant, [1841] 1895.
- PULS, Mauricio. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- QUEIROZ, Maurício Vinhas de. Fourier e o Brasil. *Revista História* (São Paulo), n. 122, 1990, pp. 5–15.
- RAIZMAN, David. *History of modern design: graphics and products since the industrial revolution*. London: Laurence King, 2003.
- RAMAGE, Michael. Guastavino's vault construction revisited. *Construction History*, v. 22, 2007, pp. 47–60.
- RIBEIRO, Ana Claudia Romano. O andrógino, o hermafrodita, o canibal e o selvagem: habitantes de terras utópicas. *Morus: Utopia e Renascimento*, n. 3, 2006, pp. 265–275.
- RONZEAUD, Pierre. *L'utopie hermaphrodite: la terre australe connue de Gabriel de Foigny (1676)*. Marseille: CMR, 1982.
- ROSSER, Gervase. Crafts, guilds and the negotiation of work in the medieval town. *Past and Present*, n. 154, 1997, pp. 3–31.
- ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência [Francesco Bacone: dalla magia alla scienza]*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Londrina: EDUEL, [1957] 2006.
- _____. *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- _____. *O nascimento da ciência moderna na Europa [La nascita della scienza moderna in Europa]*. Trad. Antonio Agonese. Bauru: EDUSC, [2000] 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. O contrato social [1762]. In: *O contrato social e outros escritos*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1971, pp. 21–135.
- Du contrat social ou Principes du droit politique*. Amsterdam: Marc Michel, 1762.
- ROWE, Colin. The architecture of utopia [1959]. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1976, pp. 205–224.
- RUHL, Carsten. Architekturtheorie (England). In: *Architektur-Theorie: von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Köln: Taschen, 2003, pp. 226–289.
- RUSKIN, John. The nature of gothic. In: *The stones of Venice*. Vol. II. London: Smith, Elder & Company, 1853. (Trad. José Tavares C. de Lira.)
- _____. *The seven lamps of architecture*. New York: John Wiley, [1849] 1854.
- RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura [On Adam's house in paradise: the idea of the primitive hut in architectural history]*. Trad. Anat Falbel; Ana Gabriela Godinho Lima; Margarida Goldstajn. São Paulo: Perspectiva, [1972] 2003.
- _____. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade [The seduction of place: the history and future of the city]*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, [2000] 2004.
- SAALMAN, Howard. Early Renaissance architectural theory and practice in Antonio Filarete's Trattato di architettura. *The Art Bulletin*, v. 41, n. 1, 1959, pp. 89–107.
- SALZMAN, Paul. Narrative contexts for Bacon's New Atlantis. In: Bronwen Price (ed.). *Francis Bacon's New Atlantis: new interdisciplinary essays*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002, pp. 28–47.
- SCHIFFMAN, Joseph. Edward Bellamy's religious thought. *Publications of the Modern Language Association of America*, v. 68, n. 4, 1953, pp. 716–732.
- SCHNORE, Leo F.; KNIGHTS, Peter R. Residence and social structure: Boston in the antebellum period. In: Stephan Thernstrom; Richard Sennett (eds.). *Nineteenth-century cities: essays in the new urban history*. New Haven: Yale University Press, 1969, pp. 247–257.
- SCHULLER, Wolfgang (ed.). *Demokratie und Architektur: der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie*. München: Deutscher Kunstverlag, 1989.
- SÉGUY, Isabelle. *La population de la France de 1670 à 1829: l'enquête Louis Henry et ses données*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

- SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, [2008] 2009.
The craftsman. New Haven; London: Yale University Press, 2008.
- SERLIO, Sebastiano. *Il primo libro d'architettura*. Paris, 1545.
- SHAW, Christopher. William Morris and the division of labour: the idea of work in News from Nowhere. *Journal of the William Morris Society*, v. 9, n. 3, 1991, pp. 19–30.
- SHELBY, Lon R. The geometrical knowledge of mediaeval master masons. *Speculum*, v. 47, n. 3, 1972, pp. 395–421.
- SHONE, Richard; STONARD, John-Paul (eds.). *The books that shaped art history*. London: Thames & Hudson, 2013.
- SHUTE, John. *The first and shief groundes of architecture*. London, 1563.
- SMITH, Adam. *A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, [1776] 1996.
An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations. Ed. Edwin Cannan. Chicago: University of Chicago Press, [1776] 1977.
- SMITH, William (ed.). *Dictionary of Greek and Roman antiquities*. Boston: Little, Brown & Company, 1870.
- SOMBART, Werner. *Luxus und Kapitalismus*. München; Leipzig: Dunker und Humblot, [1913] 1922.
- SOSSON, Jean-Pierre. La structure sociale de la corporation médiévale. L'exemple des tonneliers de Bruges de 1350 à 1500. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 44, n. 2, 1966, pp. 457–478.
- SUNDWOO, Irene. Who's design? MoMA and Pevsner's Pioneers. *Getty Research Journal*, n. 2, 2010, pp. 69–82.
- SYFRET, R. H. The origins of the Royal Society. *Notes and Records of the Royal Society of London*, v. 5, n. 2, 1948, pp. 75–137.
- TAMES, Richard. *William Morris: an illustrated life of William Morris, 1834-1896*. Aylesbury: Shire Publications, 1972.
- TAYLOR, Frederick. *Princípios de administração científica [The principles of scientific management]*. Trad. Arlindo Vieira Ramos. São Paulo: Atlas, [1911] 1990.
- THIAGO, Raquel S. *Fourier: utopia e esperança na Península do Saí*. Blumenau: FURB, 1995.
- THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: romantic to revolutionary*. New York: Pantheon, [1955] 1976.
- _____. Time, work-discipline and industrial capitalism. *Past and Present*, n. 38, 1967, pp. 56–97.
- THULIN, Carl. *Die Handschriften des Corpus Agrimensorum Romanorum*. Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften, 1911.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- TWAIN, Mark [Samuel L. Clemens]; WARNER, Charles Dudley. *The gilded age: a tale of to-day*. Chicago: American Publishing Company, 1873.
- URBAN, Sylvanus. New Houses of Parliament. *Gentleman's Magazine*, v. IV, London, 1835, pp. 78–79.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas [Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri]*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, [1550] 2011.
- VATOUT, Jean. *Histoire du Palais-Royal*. Paris: Gaultier-Laguionie, 1830.
- VEBLEN, Thorstein. *Teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Abril Cultural, [1899] 1983.
The theory of the leisure class. An economic study of institutions. New York: Huebsch, [1899] 1922.
- VEGA, Garcilaso da. *Comentarios reales que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Peru, de su idolatria, leyes, y gobierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles passaran a el*. Lisboa: Pedro Crasbeek, [1609] 1892.
- VIDLER, Anthony; ROGER, Philippe. Fourier l'architecte. *Critique*, n. 812–813, 2015, pp. 47–65.
- VOLTAIRE [François Marie Arouet]. *Cartas filosóficas. [Lettres philosophiques]*. Trad. Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, [1733] 2007.
- WALKER, Francis A. Mr. Bellamy and the new nationalist party. *The Atlantic Monthly*, v. 65, n. 388, 1890, pp. 248–263.
- WATKINSON, Ray. The obstinate refusers: work in News from Nowhere. In: Stephen Coleman; Paddy O'Sullivan (eds.). *William Morris & News from Nowhere: a vision for our time*. Bideford: Green Books, 1990, pp. 91–106.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, [1920] 2004.
Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen: Mohr, [1920] 1986.
- WEINBERGER, Jerry. *Science, faith, and politics: Francis Bacon and the utopian roots of the modern age*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1985.
- _____. On the miracles in Bacon's New Atlantis. In: Bronwen Price (ed.). *Francis Bacon's New Atlantis: new interdisciplinary essays*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002, pp. 106–128.
- WHALL, C. W. *Stained glass work: a text-book for students and workers in glass*. The artistic craft series of technical handbooks edited by W. R. Lethaby. New York: D. Appleton & Company, [1905] 1914.
- WHITE, Howard B. *Peace among the willows*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1968.
- WHITNEY, Charles. Merchants of light: science as colonization in the New Atlantis. In: William A. Sessions (ed.). *Francis Bacon's legacy of texts: 'The art of discovery grows with discovery'*. New York: AMS Press, 1990, pp. 255–268.
- WILDE, Oscar. Art and the handicraftsman [ca. 1882]. In: Robert Baldwin Ross (ed.). *Complete works of Oscar Wilde*. Vol. 10, Miscellanies. Boston: Wyman-Fogg Co., 1921, pp. 291–308.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, [1976] 1985.
- ZAGORIN, Perez. *Francis Bacon*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- ZILSEL, Edgar. The sociological roots of science [1942]. *Social Studies of Science*, v. 30, n. 6, 2000, pp. 935–949.
- ZURKO, Edward Robert de. *Origins of functionalist theory*. New York: Columbia University Press, 1957.

MOM

edições

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

Capa

Roberto E. dos Santos
Isabela Izidoro

Desenhos entre capítulos

Roberto E. dos Santos

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] Silke Kapp, 2020
[cc] Selo editorial MOM, 2020
[cc] Prefácio, Sérgio Ferro, 2020
[cc] Desenhos entre capítulos, Roberto E. dos Santos, 2020

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)

Kapp, Silke

Canteiros da utopia / Silke Kapp ; prefácio de Sérgio Ferro. —
Belo Horizonte : MOM, 2020.

Bibliografia.

ISBN 978-65-88628-00-3

1. Arquitetura 2. Arquitetura – Crítica 3. Canteiros de obras
4. Canteiros de obras – Ficção 5. Imaginário (Filosofia) 6. Utopia
I. Sérgio Ferro II. Título.

20 – 44227

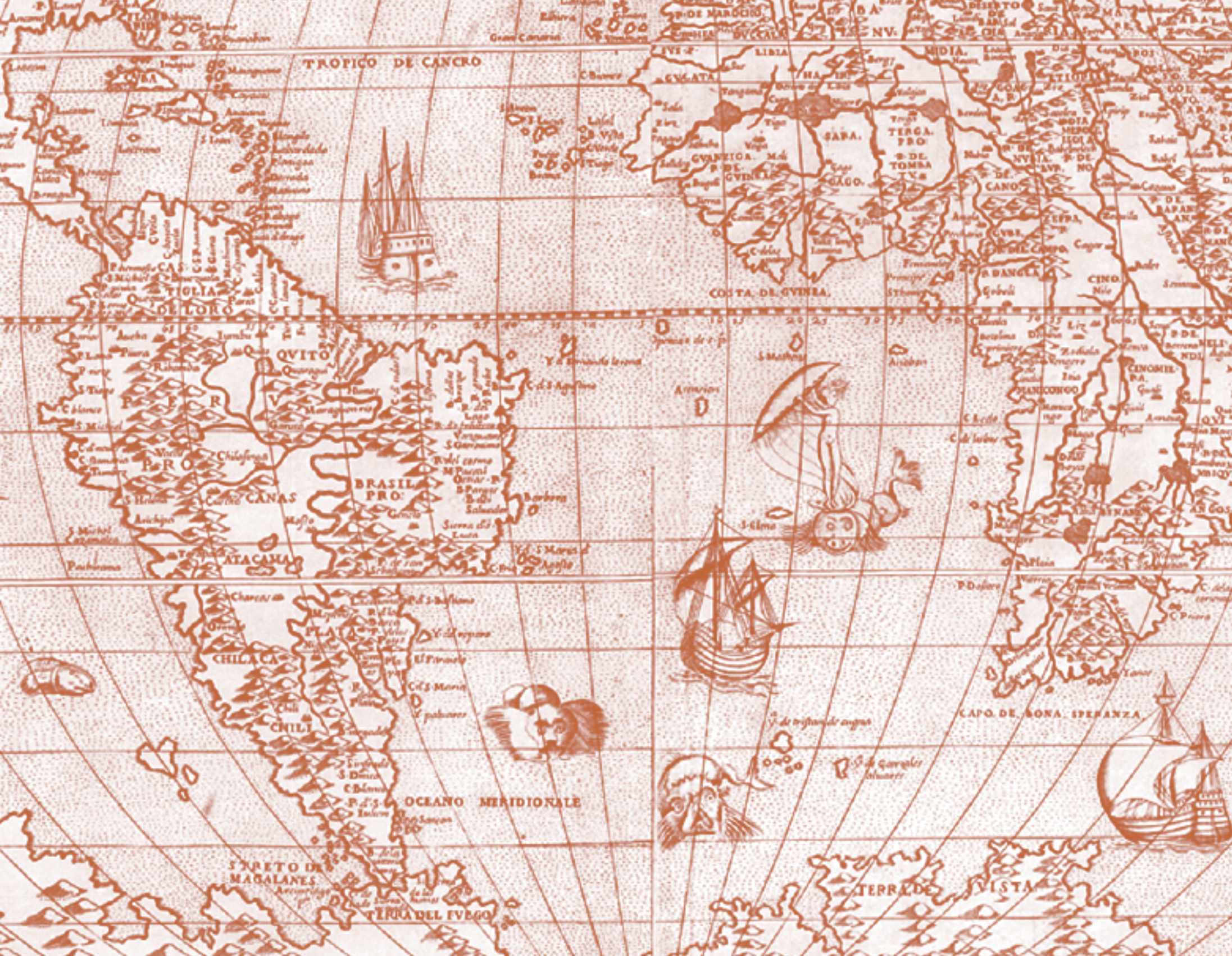
CDD – 720.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura : Crítica 720.1

Foi feito o depósito legal.

Fontes Spectral, Inter, Poppins
Papel Triplex 250g/m² e Pólen soft 70g/m²
Impressão Formato
Tiragem 500 exemplares



Canteiros da Utopia não é um livro de arquitetura. Não um livro de arquitetura como aqueles que se alojam nas prateleiras dos arquitetos e pouco contribuem para avançarmos como profissão. Mas é, sem dúvida, um livro que os arquitetos não podem deixar de ler. O argumento, pelo tanto que se desvia do lugar-comum, é bastante inusitado: como seria o aparato técnico, laboral e material empregado na produção dos lugares imaginados nas utopias? Como seria formalizado o trabalho em seus canteiros, a partir das “totalidades sociais novas, com organização política, produção material, vida cotidiana e tudo mais” que essas narrativas enunciam? A persecução do argumento evolui no tempo e, progressivamente, percebemos que a subordinação do trabalho nos canteiros das utopias assume, a cada construção ideal, uma forma real de submissão de uns por outros, evocando o tempo e espaço para o qual os utopistas estão olhando: na maioria das vezes instruído pelo trabalho violento, opressor e submetido. Ou não: as proposições de Charles Fourier, apesar de parecerem “cebolas, com muitas camadas de casca e um miolo mínimo, que seria irrelevante sem aquela casca”, como diz Silke, chamam a atenção não só pelo fato de não se constituírem como uma utopia literária, mas pelo fato de conterem, no miolo da cebola, ainda como utopia, uma proposição prática que agrega elementos realmente realizáveis — o germe de certo pragmatismo que cresce no coração da própria utopia. O ponto de chegada de Canteiros da Utopia é a Nowhere de William Morris. Ali, naquele lugar que é ‘lugar nenhum’, o trabalho envolvido nos canteiros de sua produção alcança a dimensão de uma atividade autonomamente determinada — e essencialmente livre. É nesse momento que aparece o recado para os arquitetos (mas não só), em seus modos de pensar a arquitetura perante seus incontornáveis canteiros de produção: como diz Silke Kapp, reelaborando Kant, um momento (e um lugar) em que as pessoas “precisam aprender a ser livres e já precisam ser livres para aprender”.

João Marcos de Almeida Lopes

MOM
edições

Finep
INOVAÇÃO E PESQUISA



ISBN: 978-65-88628-00-3

