

José CAPELA, “2D, 3D and other D’s”, em Maria Helena Maia e Jorge Palinhos (eds.), *Dramatic Architectures – Places of Drama, Drama for Places* (atas de congresso internacional), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5203872>, 2016

### 3D renascentista

Gostava de começar por falar do Renascimento. De há seis séculos atrás, portanto. Um tempo sem fotografia e sem imprensa. Um tempo em que a arquitetura, muitas vezes associada à escultura ou à pintura, era um dos poucos meios através dos quais se produziam e se difundiam imagens. O tempo em que foi inventado um sistema científico de representação da realidade chamado “perspectiva”. O espaço passou assim a poder representado, não apenas com profundidade de campo, mas com uma evolução contínua, progressiva e comensurável desde o *próximo* até ao *longínquo*.

A perspectiva permitiu construir imagens – representações bidimensionais – com uma aparência próxima daquilo que o olho humano vê quando observa aquilo que o rodeia; ou, pelo menos, bastante mais próxima do que as imagens que existiam até então. Foi tornando evidente esta proximidade que Filippo Brunelleschi tentou demonstrar a eficácia da perspectiva como sistema de representação, usando para isso a sua famosa *tavoletta*. Para usar a *tavoletta*, o observador deveria colocar-se em frente ao *Battisterio de San Giovanni*, segurando uma pintura do edifício de costas voltadas para si. A imagem do edifício ficava assim voltada para o próprio edifício. Um furo no centro da pintura permitia observar o baptistério real. Para além da pintura, o observador segurava também um espelho. Colocado em frente ao furo, o espelho tapava uma parte do edifício, mas ela não deixava de ser vista. Era substituída pelo reflexo da pintura. Entre a parte do baptistério tapada pelo espelho e a imagem dessa mesma parte refletida por ele, verificava-se uma continuidade perfeita. Do ponto de vista do olho humano, a representação bidimensional tinha uma aparência semelhante à da coisa tridimensional representada.

Para além desta demonstração empírica, a legitimidade da perspectiva foi ainda demonstrada por Brunelleschi de modo *científico* através da construção gráfica que permitia chegar à imagem, mas eu gostaria de continuar a considerar a perspectiva no que respeita à sua aparência. À sua verosimilhança. Para além de inaugurar uma nova etapa da epistemologia da representação (a representação do espaço e a representação em geral), a possibilidade de uma imagem corresponder às expectativas do olho humano foi também o ponto de partida para que as representações pudessem *enganá-lo* – aquilo que, mais tarde, os franceses viriam a designar literalmente como “engana o olho”.

Representar espaços que não existiam não era uma novidade. O que era novo era o ilusionismo: a impressão relativamente convincente de se estar perante um espaço que na verdade não era mais do que a sua representação. Este ilusionismo tornava-se tão mais eloquente quanto mais a coisa fingida era feita para se confundir com coisas reais, isto é, quanto mais o espaço representado perspetivamente convivia em aparente continuidade com espaços reais, ou com pessoas e objetos. Assim nasceu, designadamente, o conceito moderno de “cenografia”: espaços que eram apenas representados

perspetivamente sobre uma superfície (a tradição do telão pintado) e espaços que existiam de facto mas que, através da perspectiva acelerada, pareciam ser aquilo que não eram, como o superlativo *Teatro Olimpico* (1575-1585) do arquiteto Andrea Palladio.

\*

### **dissonância**

Provavelmente não estou a dizer nada que não seja do conhecimento geral. E não vou continuar a falar de história da cenografia. Gostaria de introduzir aqui um outro tema para, mais adiante, voltar à cenografia. Vou continuar a falar do Renascimento mas, agora, para aferir algumas considerações que sobre ele tece o italiano Manfredo Tafuri.

Em *Teorias e História da Arquitetura* (1968), e reportando-se ao Renascimento, Tafuri observa que

[a] partir do momento em que Brunelleschi institucionaliza um código linguístico e um sistema simbólico baseados no confronto supra-histórico com o grande exemplo da Antiguidade, no momento em que Alberti já não se contenta com um historicismo mítico e explora racionalmente a estrutura daquele código nos seus valores sintáticos bem como nos emblemáticos, nesse lapso de tempo, dizíamos, esboça-se a primeira grande tentativa, na história moderna, de atualização dos valores históricos como tradução de um termo mítico para um tempo presente, de significados arcaicos para mensagens revolucionárias, de “palavras” antigas para ações civis.

(...)

Os *objetos* arquitetónicos brunelleschianos, autónomos e absolutos, destinavam-se a intervir nas estruturas da cidade medieval subvertendo e alterando os seus significados. (...) Uma das mais altas lições do Humanismo brunelleschiano reside na sua consideração da cidade preexistente como estrutura fugaz e disponível, pronta a mudar o seu significado global uma vez alterado o equilíbrio da “narração contínua” românico-gótica com a introdução de objetos arquitetónicos compactos.

(...)

Assim, Brunelleschi realiza a sua revolução urbanística partindo dos objetos arquitetónicos. Parece consciente de que o rigor com que estes são construídos implica por si só a introdução de um novo código de leitura, mesmo na cidade como estrutura. Aquilo que anteriormente era regra – a sobreposição histórica dos eventos e o carácter paratático<sup>1</sup> dos espaços – torna-se agora, lido à luz do novo código linguístico humanista, a exceção. E, inversamente, o rigor racional do organismo, anteriormente excepcional, surge agora como norma.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Paratático” é um adjetivo obtido a partir do substantivo “parataxe”, que designa a justaposição de frases sem uso de uma conjunção entre elas. No contexto urbano, Tafuri refere-se a uma lógica de sucessão de espaços por mera justaposição.

<sup>2</sup> Manfredo TAFURI, *Teorias e História da Arquitetura*, trad. Ana Brito e Luís Leitão, Lisboa: Presença, 1988, pp. 36-38.

Segundo Tafuri, os edifícios de Brunelleschi inauguraram portanto uma nova arquitetura. Deixavam de obedecer e de dar continuidade à lógica urbana e edificatória da cidade e, em vez disso, afirmavam uma ordem que lhes era própria, autónoma. Tafuri retira várias consequências desta constatação, mas eu gostaria de centrar-me em dois aspectos em particular. A invenção da entidade “projeto” é historicamente atribuída a Alberti. Assenta na total separação entre a fase de concepção desse projeto levada a cabo pelo arquiteto, e que tem como produto um conjunto de desenhos que determinam a forma dos edifícios, e, posteriormente, a fase de construção do edifício por um conjunto de pessoas que se limitam a obedecer ao estipulado nos desenhos. Foi um passo decisivo para aquilo que tem sido a nossa ideia de arquitetura nos últimos seis séculos, e continuamos a fazer projetos quase sempre seguindo a prescrição de Alberti.

Contudo, não é essa invenção que Tafuri valoriza quando recua à “revolução” renascentista. Mais do que os aspectos procedimentais próprios do projeto de arquitetura, a montante do objeto, interessa-lhe o efeito produzido pelos objetos, pela sua presença. Interessam-lhe, concretamente, a invocação da Antiguidade clássica que os novos edifícios produzem e o confronto dessa *ordem invocada* com o contexto urbano medieval. Daqui advém que o significado dos edifícios – a sua linguagem e a sua capacidade simbolizadora – se consuma-se no confronto com o respectivo contexto. Na sua dissonância. Como Tafuri explica, no limite, esta dissonância pode conduzir a uma troca de papéis: em vez de se olhar para o edifício renascentista como uma exceção no contexto medieval, pode-se vê-lo como uma apresentação (uma espécie de amostra) de um novo contexto, em função do qual a velha cidade medieval é sujeita a um olhar *distanciado*.

Para tecer estas considerações, Tafuri parte de uma aceção de “contexto” muito particular. Quando se fala de projetos de arquitetura, é habitual a palavra “contexto” referir-se às características geográficas ou paisagísticas de um determinado local ou região, a arquitetura “pré-existente”, à estrutura de ocupação de um território... eventualmente, poderão considerar-se aspectos mais abstratos como os hábitos e a cultura de uma determinada população ou normas específicas a que é necessário obedecer quando se intervém numa determinada parcela. Tafuri refere-se ao contexto como alguma coisa da qual depende a leitura dos objetos. Como um conjunto de pressupostos conceptuais em função dos quais é possível interpretar aquilo que as obras significam. Como um *a priori* cultural a que as obras costumam obedecer, mas em relação ao qual *determinadas* obras (como os edifícios renascentistas) podem adquirir um sentido crítico. Podem produzir um *distanciamento* – o segundo aspecto a que gostaria de referir-me.

\*

### **distanciamento**

Para Tafuri, o Renascimento inaugurou um novo estágio da arquitetura enquanto disciplina. É do conhecimento comum que foi essa a altura em que, pela primeira vez, uma linguagem arquitetónica do passado foi recuperada de modo *sistemático* e que essa recuperação reflete um quadro de valores

culturais e ontológicos. Tafuri analisa esse facto centrado-se especificamente no conceito de “história”. Do seu ponto de vista, a reutilização de formas de edifícios do passado serviu aos arquitetos renascentistas como instrumento para construir um discurso, não sobre o passado, mas sobre a *relação do presente com o passado*. Ou seja, não se utilizavam as formas do passado apenas porque se desejava recuperar esse passado, mas porque essas formas serviam de referência a um discurso sobre a relação do tempo presente com a história. Para Tafuri, estes edifícios veiculam um discurso que é, portanto, *historiográfico*.

Tafuri vê nestes projectos intenções altamente intelectualizadas (à semelhança do seu próprio discurso, de resto). Andrew Leach refere-se a este modo de entender a arquitectura renascentista, afirmando que,

[e]m termos intelectuais, a arquitectura emerge, a partir deste momento, como uma prática sujeita a um programa teórico próprio: ela diferencia-se da mera construção por ser aquilo a que agora chamamos uma das artes.<sup>3</sup>

Portanto, o estabelecimento de um “programa teórico próprio” para a arquitetura assentou em projetos que citavam outros projetos, anteriores no tempo. Assentou numa arquitetura que se representava a si própria. Numa auto-representação. É na medida em que os projetos adquirem a capacidade de “falar” de si próprios que a arquitetura passa a ter um corpo teórico.

Em *Teorias e História da Arquitectura*, Tafuri equaciona esta possibilidade de auto-representação sempre como uma tomada de posição retrospectiva. Interpreta o desenvolvimento da arquitetura desde o Renascimento até ao momento em que escreve (a década de 1960) como história da tensão entre historicismo e anti-historicismo, ou seja, sempre como uma tomada de posição sobre a relação do presente com o *passado*.

Isto justifica também o facto de Tafuri chamar “metalinguagem” à auto-representação. Se, para ler um determinado edifício, é necessário perceber exatamente a que passado ele faz referência, a linguagem desse novo edifício tem de conectar-se com a linguagem do passado que ele refere. O edifício “fala sobre uma maneira de falar”. É isso a metalinguagem, de facto.

Julgo que não é obrigatório que, para a arquitetura se auto-representar, ela tenha de representar uma arquitetura especificamente do passado. Um edifício que não se prenda com a arquitetura do passado não tem obrigatoriamente de constituir um manifesto anti-historicista, como Tafuri pressupõe. Um edifício abstrato pode representar um “modo de entender os edifícios”: pode representar o universo dos edifícios, ou seja, a arquitetura (na sua acepção mais tradicional, entenda-se). A *Casa Schroeder*, por exemplo, pode ser vista como uma representação dos objetos arquitetónicos em geral, entendidos como “conjuntos de planos coloridos dispostos no espaço conformando espaços”. Neste sentido, ela é

---

<sup>3</sup> Andrew LEACH, *Manfredo Tafuri: Choosing History*, Ghent: A&S/Books, 2007, p. 97. “In intellectual terms, architecture emerges from this moment as a practice subject to its own theoretical programme: it is different from building for being what we would now call one of the arts (...).”

até uma proposta de definição de “arquitetura” (“arquitetura” no sentido de “objeto arquitetônico”). Pode qualificar-se um projeto desta natureza como anti-historicista, ou supra-histórico, mas pode-se considerá-lo apenas abstrato. Uma tentativa de definir os constituintes elementares da configuração do espaço e da forma arquitetônica.

Contudo, o argumento de Tafuri é fundamental para o nosso entendimento da arquitetura enquanto “programa teórico”. A revolução que Tafuri identifica na arquitetura do Renascimento é, na verdade, a revolução que ele próprio faz na teoria da arquitetura: ainda que preso à história, ou à historiografia, Tafuri sistematiza uma ideia de projeto *auto-reflexivo*.

Um projeto pode representar projetos para assim construir um discurso sobre os projetos.

\*

### **a cenografia como distanciamento**

Agora, gostaria de voltar à cenografia. Depois de ter defendido que os projetos que se referem a outros projetos (ou ao projeto na sua generalidade) são de natureza auto-reflexiva, gostaria de colocar esta questão no âmbito da cenografia. Vou referir-me apenas a cenários que representam uma porção de uma suposta realidade, independentemente de serem mais ou menos verosímeis. Vou referir-me a cenários miméticos, portanto. Os mais comuns. E, desses, vou ainda excluir os que representam coisas ditas “naturais”, como florestas por exemplo. Fiquemos pelos cenários que representam construções resultantes do desígnio humano. Reportando-me exclusivamente a eles, gostaria de perguntar: se um cenário é uma construção (aquilo que é instalado na cena) que se refere a outras construções (a porção da suposta realidade evocada em cena), poderá considerar-se que todos os cenários são auto-reflexivos?

Julgo que não.

Durante vários séculos, a cenografia evoluiu no sentido de se tornar, não consciencializadora, mas, pelo contrário, ilusionista. Verosimilhante. A invenção da perspectiva no Renascimento foi um passo fundamental para isso. Depois, os meios técnicos dos teatros foram evoluindo até ao apogeu dos dispositivos mecânicos e da grandiosidade dos cenários que, no século XIX, precedeu a invenção do cinema. Coisas como vulcões, com lava a escorrer e cinza a cair sobre os atores, ou batalhas inteiras, eram coisas que se faziam nos palcos dos grandes teatros, dirigidos por grandes empresários, para impressionar o grande público – para o impressionar tanto quanto as situações comoventes por que passavam os protagonistas dos melodramas. Os cenários contribuía para que se acreditasse na narrativa e para acentuar, atmosféricamente, o seu efeito emocional. Eram feitos para que se acreditasse neles e não para que se pensasse neles ou no que quer que fosse. Dirigiam-se, como um estimulante, às emoções. Quem veio a opor-se declaradamente a este modelo de cenografia foi Bertolt Brecht, já no século XX. Pelas suas mãos, e pelas do cenógrafo Caspar Neher com quem trabalhou, a referência a uma “realidade” exterior ao palco tornou-se crítica. Duplamente crítica:

(1) A existência e o funcionamento dos dispositivos cénicos eram expostos. Aquilo que por tradição

era escondido passou a estar à vista. Os fragmentos de realidade recriados passaram a ser assumidos como fragmentos – como coisas que têm uma extensão limitada para caberem no palco. Deixaram de ocupar todo o enquadramento da “janela” através da qual se vê o palco (perdendo-se a ilusão de que o que estava para lá dessa janela era um outro lugar) e, em vez disso, passaram a ser acontecimentos cénicos que ocupavam apenas numa parte do palco (assumido como palco, ou seja, como lugar de representação). Assim, cabiam mais coisas no palco. Cabiam elementos de diversas naturezas que podiam ser vistos simultaneamente, incluindo, por exemplo, projeções e painéis com textos. E cabiam coisas que costumavam esconder-se, como as fontes de luz ou os músicos. As mudanças de cenário passaram a ser vistas. No limite, expunha-se o próprio teatro como dispositivo: a audiência deixou de ser posta às escuras, quebrando-se assim a ilusão de que se estava a assistir a uma coisa que aconteceria mesmo que o público lá não estivesse, e evidenciando que se estava perante um fenómeno de comunicação. Nesta medida, Brecht e Neher tornaram o teatro crítico *em relação aos seus próprios mecanismos*.

- (2) Por um processo de indução, este teatro evidenciava que tudo o que é feito pela humanidade é uma construção. Tudo é resultado de uma determinada escolha numa determinada circunstância. No teatro como fora dele, os factos não estão pré-determinados, mas guiados pela vontade dos indivíduos. Era isso que Brecht desejava demonstrar ao seu público. Acreditava que podia contribuir para um processo de consciencialização social – contribuir, designadamente, para a consciência de classe. Os indivíduos comuns deveriam aperceber-se de que o seu lugar da sociedade era determinado pelas classes dominantes, ou seja, que o dominavam. Para que isto acontecesse, o *modo de fazer* da prática artística deveria evocar, ou denunciar, o *modo de fazer* da sociedade em geral: deveria denunciar que, na base da organização social, estava um sistema de produção, e que era para alimentar esse sistema que se tinha criado uma classe dita “proletária”. Dirigindo-se a quem faz teatro, Brecht aconselha: “Levai [o público], amigos, a aperceber-se de que vocês não estão a fazer magia, mas, sim, a trabalhar”<sup>4</sup>.

A experiência teatral era assim entendida como um exercício de cognição, muito mais reflexivo do que era tradição até então. “Em vez de partilhar uma experiência, o espectador deve vir para compreender as coisas”<sup>5</sup>, disse Brecht sobre a sua fórmula de “teatro épico”. E *compreender* as coisas significa ganhar o distanciamento em relação a elas necessário a que se possa vê-las com lucidez.

\*

---

<sup>4</sup> Bertolt BRECHT, *Estudos sobre Teatro: Para uma Arte Dramática Não-Aristotélica*, ed. Siegfried Unseld, trad. Fiama Hasse Pais Brandão e Lieselotte Rodrigues, Lisboa: Portugal, [depósito legal 1976], p. 321.

<sup>5</sup> Bertolt BRECHT, *On Theater: The development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964, p. 23. “Instead of sharing an experience the spectator must come to grasp with things.”

### **distanciamento histórico**

No teatro de Brecht, esta estratégia de distanciamento passa ainda por um processo designado como “historicização”. Para construir uma perspectiva crítica relativamente ao “estado das coisas” do presente, põe-se esse presente em contraponto com o passado – um contraponto capaz de causar distanciamento em relação àquilo que pode estar demasiado próximo no tempo para ser visto com lucidez. Meg Mumford, analisando a historicização própria de Brecht, identifica sete recursos operativos concretos. Chama-lhes “efeitos H”: (1) criar distanciamento relativamente a fenómenos atuais através do seu deslocamento para o passado; (2) considerar os acontecimentos como o resultado de circunstâncias e escolhas com uma especificidade histórica; (3) mostrar as diferenças entre o passado e o presente evidenciando a mudança; (4) mostrar as semelhanças entre o passado e o presente instigando a mudança; (5) denunciar as versões da história disponíveis como a visão da classe dominante; (6) dar espaço às histórias suprimidas e intervencionistas; e (7) apresentar todas as versões da história como servindo interesses instalados<sup>6</sup>.

Neste ponto, talvez esteja a tornar-se claro que estou a tentar guiar o argumento no sentido de chegar a uma convergência entre esta estratégia distanciadora de Brecht (1898-1956) e a estratégia distanciadora que Tafuri (1935-1994) identifica, designadamente, nos edifícios de Brunelleschi. Brecht justapôs o passado e o presente no interior das suas narrativas dramáticas, para que os dois tempos se tornassem evidentes. Tafuri entendeu os edifícios renascentistas como a justaposição de um objeto de um tempo a uma cidade de outro, igualmente para que esses tempos se tornassem evidentes.

Quer Tafuri, quer Brecht, acreditaram que o confronto entre dois tempos históricos diferentes poderia conduzir à *consciência histórica*, ou seja, à consciência de que o presente é o resultado daquilo que foi ideologicamente determinado no passado e, sobretudo, que aquilo que acontecer no presente determinará o futuro. É esta constatação elementar que faz de nós, hoje, no presente, agentes da história. É isso que nos permite modificá-la. Escolhê-la. Ou, pelo menos, ter consciência de que pode ser assim.

Tafuri, ele próprio – e adoptando uma perspectiva *transdisciplinar* – tomou Brecht como referência para a sua argumentação. Defendendo este processo de consciencialização como possibilidade comum às diversas práticas artísticas, Tafuri afirma que

arquitetura, cidade e teatro épico pretendem todos uma extrema transparência dos processos que conduziram à sua elaboração, para os revelar a quem acompanhe com distanciação as suas narrações.<sup>7</sup>

Na sua análise de *Teorias e História da Arquitetura*, Panayotis Tournikiotis designou esta possibilidade de abertura da arquitetura ao questionamento das suas bases ideológicas, enunciada por Tafuri,

---

<sup>6</sup> Meg MUMFORD, *Bertolt Brecht*, London/New York: Routledge, 2009, p. 72.

<sup>7</sup> Manfredo TAFURI, *Teorias e História da Arquitetura*, trad. Ana Brito e Luís Leitão, Lisboa: Presença, 1988, p. 113.

precisamente como “a poética brechtiana da arquitetura”<sup>8</sup>

Enunciada esta convergência entre o distanciamento que Brecht *propôs* e aquele que Tafuri *identificou*, gostaria agora de levantar algumas questões relativas aos contornos precisos que esse distanciamento adquire na perspectiva de cada um destes pensadores para, assim, concluir sobre algumas divergências entre eles.

\*

### **distanciamento em relação aos meios de produção**

Que significado atribui Tafuri ao termo “processos” quando se refere aos fenômenos que originam a arquitetura ou a cidade? Já me referi à função ideológica que Tafuri atribui à *linguagem* dos edifícios. A linguagem pode ser ideologicamente historicista, anti-historicista ou – função privilegiada – agente de historicização e, por essa via, destabilizadora da própria história<sup>9</sup>. É desta destabilização que provém o distanciamento crítico. Mas crítico em relação a quê?

Brecht e Tafuri são ambos marxistas. A sua visão política do mundo inscreve-se no designado “materialismo histórico”: na crença de que os processos de socialização se organizam, antes de mais, em função do modo como as pessoas se combinam em torno de uma determinado *modo de produção*. Brecht recorreu à exposição dos mecanismos cénicos (produtivos) com vista à simultânea exposição dos mecanismos históricos (a narrativa política cuja essência é a produção). E Tafuri? De que modo pode a linguagem, central no pensamento de Tafuri, relacionar-se com os aspectos produtivos, centrais no materialismo histórico?

Deste ponto de vista, a teoria de Tafuri é difícil de relacionar com o imediatismo com que Brecht se dirige aos aspectos concretos da produção. Aos *modos de fazer*.

Em *Teorias e História da Arquitetura*, o nome de Brecht surge muitas vezes associado ao de Walter Benjamin que, por sua vez, também tomou Brecht como referência. Para Benjamin, o teatro épico é um exemplo paradigmático de arte capaz de criar distanciamento, precisamente, em relação aos meios de produção. Tal como se verifica nas *collages* dadaístas, o uso da técnica no teatro épico evidencia a existência da própria técnica. O *modo de fazer* uma determinada obra não é reduzido a mero recurso de execução, nem constitui âmbito para o virtuosismo; é sobretudo parte do *tema* dessa obra. Pelo menos em parte, a obra é uma demonstração do modo como foi feita. Evidencia a produção como se fosse um dedo apontado para ela.

---

<sup>8</sup> Panayotis TOURNIKIOTIS, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 1999, pp. 214-219.

<sup>9</sup> Tafuri afirma que “as novas funções da arte, do *design*, da arquitetura, anulam a historicidade dos processos artísticos, revolucionam os seus significados, comprometem os seus valores, envolvendo-os numa dinâmica de contínua construção do mundo. É isto o que liga as vanguardas arquitetónicas ao pensamento de [Alexander] Dörner, de Benjamin, de Brecht: a história não condiciona a atuação, mas antes será esta que transformará as funções daquela”. Manfredo TAFURI, *Teorias e História da Arquitetura*, trad. Ana Brito e Luís Leitão, Lisboa: Presença, 1988, pp. 76-77.

Tafari não considera aspectos de ordem produtiva. É significativo, por exemplo, que Tafuri se refira a Alberti como precursor da exploração racional de um código linguístico referenciado na Antiguidade<sup>10</sup> e não se refira ao facto de esse mesmo arquiteto ter inventado os conceitos laborais de “arquiteto” e de “projeto” tal como os entendemos até aos dias de hoje.

E aqui, posso voltar ao ponto de partida: à perspectiva. Suspendendo momentaneamente a pertinência de contextualizar historicamente os factos, é curioso notar que Tafuri tenha eleito Brunelleschi como fundador da historicização na arquitetura – um processo de *distanciamento* – quando o mesmo Brunelleschi é o “inventor” da perspectiva – um recurso de *ilusionismo*. No século XX, Brecht desdenhou o recurso à ilusão perspéctica ao ponto de afirmar que não lhe resta qualquer função que não seja causar um efeito cómico<sup>11</sup>.

\*

### **dispositivo**

Para terminar, proponho regressar ao tema da *dissonância* – aquela que se verifica entre o objeto e o contexto onde é inserido, e que é capaz de desencadear o distanciamento crítico. Esta estratégia de “anomalia de inserção” está historicamente associada aos ready-made de Marcel Duchamp. No teatro, a Brecht. Tafuri propôs identificá-lo em Brunelleschi. Neste sentido, no que respeita a estes dois últimos (protagonistas do argumento que tenho vindo a desenvolver), pode estabelecer-se uma analogia entre:

- a dissonância dos objetos renascentistas de Brunelleschi em relação à cidade medieval em que são inseridos;
- a dissonância dos elementos cenográficos utilizados por Brecht e Neher em relação ao palco em que são inseridos.

Assim se compreende que os cenários tradicionais – que ocupam todo o palco com o objetivo de o fazer parecer, na sua globalidade, uma coisa que ele não é – não tenham um alcance auto-reflexivo.

Contudo, entre os objetos de Brunelleschi de que fala Tafuri e os elementos cenográficos de Brecht e Neher, existe uma diferença fundamental. Os cenários são observados de fora. Os seus destinatários (o público) são-lhes exteriores, ainda que Brecht gostasse de os manter iluminados para que não se esquecessem da situação em que se encontravam – de que o que estava à sua frente era apenas teatro. Pode dizer-se que, nas salas de teatro, o olhar do público *converge* para a cena.

Não é isso que se passa com os objetos de Brunelleschi. Eles servem como contraponto a outros, seus “semelhantes” pré-existentes que, no seu conjunto, conformam a cidade. Ou seja, são chaves de leitura localizadas para o entendimento de um contexto alargado – tão alargado que alberga a vivência da população sua destinatária. De certo modo, a leitura é feita *a partir* deles. A leitura é feita a

---

<sup>10</sup> Manfredo TAFURI, *Teorias e História da Arquitectura*, trad. Ana Brito e Luís Leitão, Lisboa: Presença, 1988, pp. 36-37.

<sup>11</sup> Bertolt BRECHT, “Sur l’Architecture de Scène de la Dramaturgie Non Aristotélicienne”, trad. Guy Delfel e Jean Tailleux, em *Écrits sur le Théâtre*, ed. Jean-Marie Valentin, Paris: Gallimard, 2000, p. 770.

partir de um centro (o objeto, na sua finitude), para a sua periferia (de contornos instáveis).

Neste sentido, o modo como Pier Vittorio Aureli interpreta alguns edifícios de Mies van der Rohe parece dar continuidade – e radicalizar – o entendimento de Tafuri dos edifícios de Brunelleschi. Aureli escreve sobre os plintos que Mies cria para neles pousar os seus edifícios:

Isto é evidente em projetos como a *Riehl Haus* (1907), o *Pavilhão de Barcelona* (1929), o *Seagram Building* (1954-1958), e a *Neue Nationalgalerie* (1962-1968). Ao enfatizar o lugar do edifício, inevitavelmente o plinto faz desse lugar um limite para o que ele contém. (...) O modo como o plinto organiza a relação entre o edifício e o respectivo lugar condiciona, não apenas a experiência que se tem do que está sobre o plinto, mas também – e sobretudo – a experiência que se tem da cidade que se encontra fora do plinto. Uma das coisas mais notáveis que se sente ao subir para cima de um plinto de Mies, seja em Nova Iorque ou em Berlim, é a experiência de voltar as costas ao edifício para se olhar para a cidade. Subitamente, e por um breve instante, sentimos distanciamento em relação aos fluxos e aos padrões organizacionais que animam a cidade, ainda que confrontando-os.<sup>12</sup>

Um dispositivo formalmente semelhante a um palco. Mas que funciona exatamente ao contrário.

---

<sup>12</sup> Pier Vittorio AURELI, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (Mass.)/London. The MIT Press, 2011, p. 37. "This is evident in projects such as the Riehl House (1907), the Barcelona Pavilion (1929), the Seagram Building (1954–1958), and the New National Gallery in Berlin (1962–1968). By putting emphasis on the building site, the plinth inevitably makes the site a limit for what it contains. (...) the way the plinth reorganizes the connection between a building and its site affects not only one's experience of what is placed on the plinth, but also—and especially—one's experience of the city that is outside the plinth. One of the most remarkable things felt by anyone climbing a Mies plinth, whether in New York or in Berlin, is the experience of turning one's back to the building in order to look at the city. Suddenly, and for a brief moment, one is estranged from the flows and organizational patterns that animate the city, yet still confronting them."