

# A CENOGRRAFIA COMO CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICO: AS OBRAS DE HERZOG&DEMEURON E JEAN NOUVEL

*Niuxa Dias Drago*

## Resumo

Este artigo analisa projetos cenográficos de arquitetos reconhecidos pela coerência de sua investigação conceitual, a fim de averiguar como a experiência do teatro contribui experimentalmente com seus projetos arquitetônicos. Apresentamos e analisamos a produção cenográfica da dupla suíça Jacques Herzog & Pierre De Meuron e do arquiteto francês Jean Nouvel, traçando paralelos com seus projetos arquitetônicos. Cabe destacar, nestes casos, a colaboração com grandes diretores, coreógrafos e companhias, e o fato de tais arquitetos terem sido por eles escolhidos em reconhecimento a sua obra arquitetônica e pelo desejo de compartilhar conceitualmente de suas pesquisas.

**Palavras-Chave:** cenografia; arquitetura; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## Abstract

This paper analyses scenographic projects of architects recognized for the coherence of their conceptual research in order to ascertain how the theater experience contributes experimentally with their architectural designs. We present and analyse the scenographic production of the Swiss duo Jacques Herzog & Pierre De Meuron and the French architect Jean Nouvel, drawing parallels with their architectural projects. It is worth noting in these cases the collaboration with great directors, choreographers and companies, and the fact that these architects were chosen by them in recognition of their architectural work and the desire to share their research conceptually.

**Keywords:** scenography; architecture; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## Resumen

Este artículo analiza proyectos escenográficos de arquitectos reconocidos por la coherencia de su investigación conceptual, a fin de averiguar cómo la experiencia del teatro contribuye experimentalmente con sus proyectos arquitectónicos. Presentamos y analizamos la producción escenográfica de la dupla suiza Jacques Herzog y Pierre De Meuron y del arquitecto francés Jean Nouvel, trazando paralelos con sus proyectos arquitectónicos. Cabe destacar, en estos casos, la colaboración con grandes directores, coreógrafos y compañías, y el hecho de que tales arquitectos hayan sido elegidos por ellos en reconocimiento a su obra arquitectónica y por el deseo de compartir conceptualmente de sus investigaciones.

**Palabras-clave:** escenografía; arquitectura; Herzog&De Meuron; Jean Nouvel.

## INTRODUÇÃO

Ao traçar um essencial panorama da evolução do espaço teatral ao longo da história, Marvin Carlson (1989) organiza seu discurso pela distinção entre “*place of performance*” (a arquitetura do teatro, ou todo o espaço que envolve público e plateia) e “*space of performance*” (o palco ou área cênica). Na verdade, quando Carlson, pesquisador em artes cênicas, estabelecia esta distinção, uma série de arquitetos, formados na efervescência cultural dos anos 1960/70, estava interessada em borrar as fronteiras entre vida e performance, confundindo esta distinção. Inconformados com as limitações da parte que à arquitetura cabia nesse diálogo, muitos arquitetos se envolveram com instalações cênicas, explorando o tema do espaço, multiplicando-o, subvertendo-o, fragmentando-o, enfim, resignificando-o. Dentre esses arquitetos, estão alguns que formam o objeto da pesquisa que desenvolvemos junto ao Departamento de História e Teoria da FAU/UFRJ desde 2016.<sup>1</sup>

Um marcante exemplo de objeto concebido para desafiar tais fronteiras é *Blur*, o pavilhão projetado pelos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a Expo 2002, na Suíça. Uma plataforma de aço branca sobre o lago Neuchâtel que borriфа vapor d’água, transformando-se numa nuvem inconstante, cuja densidade e forma depende das condições climáticas e da ação dos visitantes, que podem acionar os vaporizadores. O nome do pavilhão não diz respeito apenas a seu

aspecto físico impreciso, mas ao objetivo de borrar qualquer distintiva definição de arquitetura. “*Blur* desafia a dialética entre arquitetura e permanência e, em troca, questiona a distinção entre arquitetura e performance (...) sua estrutura responde ao entorno imediato, dos corpos ao clima.” (HANN, 2012, p.9, tradução nossa)

Para uma série de arquitetos contemporâneos, tributários dos pioneiros estudos da Bauhaus (LIMA, 2006), o interesse pela performance dos corpos e, por conseguinte, pelo espaço da performance (“*stage*”) é crescente, o que tem propiciado também ao espectador de teatro deparar-se com dispositivos cênicos experimentais que abordam questões que extrapolam a convenção do palco. Os espetáculos aqui analisados foram produzidos por coletivos diversos, alguns por coletivos institucionais, outros por produções particulares, ou ainda no contexto específico de uma exposição internacional. O que eles guardam em comum, além de terem sido realizados na primeira década do século XXI, é o fato de os responsáveis por sua produção terem buscado os arquitetos, por reconhecerem em suas obras uma pesquisa conceitual que poderia colaborar com a montagem cênica. Tais montagens têm como concepção principal a música (ópera) ou a dança (coreografias). Fato recorrente na história do teatro é que a ausência do texto dramático inicial induz a uma cenografia menos ilustrativa e mais propositiva, como provam as evoluções espaciais advindas das parcerias entre Gordon Craig e Isadora Duncan, e Adolphe Appia e Jacques-Dalcroze (GOL-

<sup>1</sup> A pesquisa “Cenografia Como Campo de Experimentação Arquitetônico” tem o apoio da UFRJ através das bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) e de Iniciação Científica (PIBIC) e contou com a participação dos estudantes Bárbara Boy Oliveira (FAU/UFRJ – PIBIAC), Anna Rita Alves de Lima Carvalho (FAU/UFRJ – PIBIAC), Thaíz Batista (FAU/UFRJ / PIBIC) e Daniel Serebrennik (FAU/UFRJ – PIBIAC). Foi imprescindível também a contribuição da Profa.Dra. Cássia Maria Monteiro (EBA-UFRJ) como co-coordenadora.

DBERG, 2015). Por sua característica de “ensaio espacial”, a cenografia permite algumas experimentações fenomenológicas de certa maneira “isoladas”. O palco italiano, ou caixa cênica, com qualidades controláveis de luz, som e visibilidade, funciona como uma espécie de “tubo de ensaio” para os arquitetos interessados no fenômeno essencial do espaço, do corpo e do movimento. Nos casos que analisaremos aqui, as sugestões visuais do palco extrapolam o código cênico para referir-se a aspectos como textura, topologia e geometria espacial. Ou seja, no trabalho desses arquitetos para o teatro, a atenção se concentra em um único dispositivo, de forma a nos obrigar a mergulhar na reflexão implícita em seu efeito.

## HERZOG & DE MEURON

A dupla de arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre De Meuron formou-se pela politécnica de Zurique e iniciou-se no campo profissional nos anos 1980. Desinteressados da arquitetura que se fazia então, focada nos signos da pós-modernidade, pensaram encontrar nas artes plásticas, principalmente na corrente do minimalismo, a inspiração para desenvolver seus projetos. Os arquitetos estiveram envolvidos com Joseph Beuys e os artistas do movimento minimalista de onde provém parte importante de seu comportamento conceitual.

O minimalismo busca nas qualidades físicas da obra (escala, material, espacialidade) o impacto estético, ao invés

de investir nas metáforas ou na leitura racional. Com esse objetivo, os artistas partiam de um “reduativismo formal”, para que o objeto não pudesse ser lido como uma composição, mas sim como uma totalidade (ou uma série). Seu interesse maior está na tensão entre a literalidade da forma geométrica e os efeitos fenomênicos (FOSTER, 2015, p.7). Herzog & De Meuron propunham uma arquitetura com “a capacidade de afetar as pessoas primeiro física e emocionalmente antes de elas estarem intelectualmente conscientes do que está acontecendo”. Para tanto, procuraram explorar o material “antes da imagem”. Daí sua “volumetria” ser, quase sempre, um prisma único, um gesto que pode ser chamado de “megatectônico”: “Oscilando dialogicamente entre a tectônica factual e a megatectônica, entre a realidade material e o grande gesto estrutural, (...) perseguem o efeito paradoxal que produzem as formas estritas e os materiais articulados” (WANG, 2000, p.12). Seu primeiro projeto de destaque, o armazém do complexo industrial da Ricola, em Laufen (1986), é o manifesto claro deste método de trabalho:

**Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, o que buscamos é, sobretudo, um encontro específico entre a construção e o material. O material está lá para definir o edifício, mas o edifício, em igual medida, está lá para mostrar do que é feito, para tornar o material “visível”. Visto deste modo, não existe absolutamente nenhuma diferença entre**

as paredes de pedra de nossa casa em Tavola e as fachadas de texto do Centro de Artes de Blois. Em ambos os casos, *forçamos o material que usamos a um extremo, para mostrar que ele está despojado de qualquer outra função que não o “ser”*. (In ZAERA-POLO, 2016, p.104, grifo nosso).

O sentido da tectônica “indica não só a probidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética de construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins” (FRAMPTON, 2008, p.560). Em geral, nas obras de Herzog & De Meuron, “são os materiais que possibilitam o surgimento da forma e ajudam a definir a estrutura”, ou seja, a dupla se coloca diante da matéria como o artista plástico, indagando-a para que sugira a forma. Claro que a escolha do material não é alheatória, mas sugerida pelo problema arquitetônico. Os arquitetos destacam que o material, seja ele *in natura* ou industrializado, possui, além de uma forma externa, visível, uma estrutura interna, invisível, porém determinante. Desde o início da carreira, estiveram interessados nas relações que podem ser estabelecidas entre essas estruturas invisíveis e a imagem, bem como entre estas estruturas e o comportamento social e a psicologia humana. Um método que eles

descrevem como “uma busca por códigos que adaptem tanto informações naturais como culturais” (in ZAERA-POLO, 2016, p.83). Tal preocupação resultou no texto-manifesto “A Geometria Oculta da Natureza” (1989).

Pallasmaa destaca o impacto dos materiais modernos, industriais, para a perda da condição tátil e da escala humana da construção. “[As superfícies arquitetônicas] se tornaram repulsivamente planas, agressivas, imateriais e irreais.” Isso teria paulatinamente aproximado a arquitetura da cenografia, não mais no sentido do artifício – como nas ordens colossais ou o *trompe l’oeil* do Barroco – mas em sua própria natureza, transformada numa pura imagem visual, ocultando sua artesanania e sua realidade estrutural (PALLASMAA, 2011, p.30). Sem negar essa nova realidade, Herzog & De Meuron trabalham para recolocar em foco a tectônica, explorando novos e antigos materiais diante das mudanças da percepção humana. Inventam materiais recombinao técnicas e deslocando usos e, por este caminho, se interessam por questões implícitas na teatralidade: bidimensionalidade e tridimensionalidade, verdade e ilusão.

“A “invenção” do material resolve uma arquitetura concreta: não será fácil,

**Figuras 1 e 2** – Tristan und Isolde. Direção Stephan Bachmann, 2006. Foto: Monika Rittershaus. Fonte: www.herzogdemeuron.com (cortesia da fotógrafa)



portanto, extrapolar a invenção para outros lugares.” Esta sentença de Rafael Moneo (2008, p.328) sobre a obra dos arquitetos vale para a cenografia realizada em 2006 para *Tristan und Isolde* (Figs.1 e 2), pela Ópera de Berlim, dirigida por Stefan Bachmann. Depois de meses de tentativas, finalmente chegou-se ao mecanismo de uma câmara de pressão negativa que permitia moldar uma membrana de borracha sobre fundos diversos, realizando a concepção de Herzog & De Meuron:

Os cenários e a encenação não deveriam representar as coisas mesmas, mas suas aparências (...) em constante mutação, respiração, sobreposição, imperceptivelmente aparecendo e desaparecendo. Com a adição de uma iluminação precisa, essas aparências adquiriam um efeito quase alucinatório<sup>2</sup>

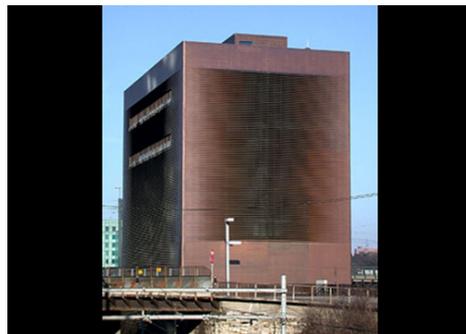
A técnica tem um forte efeito, pois realiza a abstração material em que a música se concebe, e a continuidade em que as imagens se formam e desinformam constróem o paralelo visível da estrutura invisível das notas, que correm para um “atrator” harmônico e, quando convergem, se materializam numa realização plena. Ao mesmo tempo, nos lembra do interesse dos arquitetos pela invisibilidade microscópica dos materiais e a substituição do determinismo pela previsibilidade probabilística que descreve a natureza essencial das partículas, entre a energia e a matéria (SCHENBERG, 2010, p.148). O dispositivo nos faz intuir o material sem adivinhá-lo, mas a

sensação textura-luz vem primeiro, antes da imagem-aparência que se forma como cenário (“a aparência do casco de um navio, uma escada, caverna ou parte de um corpo, uma forma concreta e identificável, e a aparência do vazio, do nada (...)”). A intuição material “informa” algo, e logo desinforma. A condição sólida desaparece, ainda que a responsabilidade por esse feito seja da textura que remete ao material ou, melhor dizendo, do nosso desejo pelo material que se insinua, mas não se concretiza. Rafael Moneo descreve essa mesma sensação ao analisar o edifício de escritórios feito também para a Ricola em 1999, onde o efeito é alcançado pelo uso do vidro:

(...) a natureza refletora do vidro é responsável por esconder de nossa percepção a condição sólida do edifício. (...) o volume se dissolve ao sobrepor as imagens nesse jogo infinito de reflexos, impossibilitando qualquer leitura que permita entender o edifício como realidade estática. A imagem se multiplica e se liquefaz, parecendo interessar aos arquitetos não tanto os valores associados a um mundo de sólidos supostamente impenetráveis, mas aqueles presentes nos espaços virtuais e atmosféricos usados nos sistemas de vácuo. (MONEO, 2008, p.356, grifos nossos)

A membrana criada para *Tristan und Isolde*, um pouco como as obras de Christo e Jeanne-Claude, aguça nossa curiosidade pela imagem ao ocultá-la, e reanima a percepção da matéria, quando nos revela suas qualidades de volume, textura e sombra

<sup>2</sup> Memorial do projeto disponível no site oficial [www.herzogdemeuron.com](http://www.herzogdemeuron.com) (tradução nossa).



**Figura 3** – Torre de Sinalização na Basilea. Herzog & De Meuron, 1989. Foto: Roland Zumbühl / CC BY-SA (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>) Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stellwerk\\_Basel\\_SBB.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stellwerk_Basel_SBB.jpg)

ainda perceptíveis sob a pele. A membrana, quando aplicada à arquitetura, propõe a retomada de alguma coisa perdida na passagem da fachada tradicional para a tela contemporânea (SCOFFIER, 2009). Retoma o sentido de interioridade e exterioridade que o modernismo pretendia arrebatar num espaço isotrópico universal, revelando, e ao mesmo tempo escondendo, o interior, num jogo de sedução que convoca nossa imaginação.

Em diversos dos trabalhos da dupla, o envoltório, ou pele, é responsável pela impressão mais duradoura. Algumas vezes é tratado como tela, outras como superfície material da qual a luz destaca a espessura, e, muitas vezes, tensionada entre essas duas percepções, como no projeto para a Torre de Sinalização da linha férrea em Basilea (1989) (Fig. 2). Trata-se de uma caixa cuja pele é formada por lâminas horizontais de cobre que, rotadas em alguns pontos, deixam que a luz as atravessa, “fazendo o conjunto vibrar como uma obra de Op Art. (...) o edifício se parece com uma espécie de “cofre do outro mundo” (...) ao mesmo tempo diáfano e intensamente matérico”. (WISNIK, 2012, p.186)

A dupla chega, nos anos 1990, a técnicas que tensionam tela e profundidade, serigrafando imagens sobre vidro, bem como imprimindo imagens em relevo sobre blocos de concreto. Essas técnicas, inventadas pelos arquitetos na pesquisa sobre tela e textura, textibilidade e tridimensionalidade, transparência e reflexo, originaram-se possivelmente de sua observação de *patterns* ornamentais. Os arquitetos anotam sua percepção sobre o Palácio do Alhambra: “ilusão de um plano ao invés de espaço, ou de treliça em frente ao espaço infinito. Superfície-pedra (mundano, pesado) torna-se vestimenta (têxtil, imaterial)”. (*apud* MELO, 2002, p.55)

No cenário de *Attila* pela Metropolitan Opera House de Nova Iorque, com direção de Pierre Audi, em 2010, os arquitetos projetam dois dispositivos que funcionam em contraste. No prólogo, as montanhas são representadas por escombros de concreto, com pedaços menores abaixo e grandes lajes acima (Fig. 3). Nos outros atos, a floresta dos arredores de Roma é um “pano” de folhas que cobre toda a cena, do piso ao teto, numa textura densa onde se abrem buracos para aparição dos personagens (Fig. 4). Aqui,



os arquitetos abolem a “forma” para que o foco recaia nas qualidades dos materiais que, em contraste, acompanham o tema principal de destruição e renascimento. A qualidade têxtil que emana da textura do material pretende acompanhar a tessitura da música e, como dizem os arquitetos, reforçar a sua percepção. Ao abrir mão de formas determinantes, os arquitetos submetem o espaço visual ao espaço sonoro.

Se a montanha de escombros teatrais de isopor nos transmite peso e indica que a imagem e a matéria estão cada vez mais próximas, o fazem no sentido inverso das paredes de gabião da Adega Dominus, onde os espaços entre as pedras “reais” as fazem “flutuar”, traindo o sentido ontológico do material. A cortina de folhas, por sua vez, nos leva a um paralelo

direto com o Jardim vertical da Caixa de Madrid (2008) (Fig. 5) e, menos diretamente, com o pavilhão da Ricola (1993) e sua fachada de policarbonato decalcado com a imagem de uma folha. Repetida centenas de vezes, a folha torna-se um signo como os da Pop Arte, passando de imagem a textura.

Scoffier retoma a “tatuagem” condenada por Adolf Loos em “Ornamento e Delito” para analisar a fachada-tela tão utilizada na arquitetura contemporânea. Ao contrário do “corpo atlético e funcional” ao qual os modernos comparavam sua arquitetura, o objeto arquitetônico contemporâneo é “uma unidade gloriosa fechada em seu mistério e regida pela Lei do Desejo”. A tela de vidro silkado criada por Herzog & De Meuron não se deixa

**Figura 4** – Prólogo de Attila. Direção de Pierre Audi, 2010. Photo: Iwan Baan. Fonte: <https://iwan.com/portfolio/attila-metropolitan-opera-new-york-herzog-de-meuron> (cortesia do fotógrafo)

**Figura 5** – Attila. Direção de Pierre Audi, 2010. Photo: Iwan Baan. Fonte: <https://iwan.com/portfolio/attila-metropolitan-opera-new-york-herzog-de-meuron/> (cortesia do fotógrafo)



**Figura 6** – Centro Cultural da Caixa de Madrid, Herzog & De Meuron, 2008. Óscar Carniceiro Sánchez, Rehabilitación de Herzog & De Meuron. / CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>). Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caixaforummadrid.jpg>

aprisionar. É quase impossível compreender a matéria de suas superfícies mutantes. O material engana os olhos e brinca com nossa percepção, que viaja entre a superfície e a profundidade, entre o desenho da folha e a transparência do vidro. “Eles aplicam seus idiomas com astúcia: em geral, utilizam unidades seriais de maneira que o material e a imagem quase se confundem, às vezes com materiais dispostos como imagens e às vezes o inverso.” (FOSTER, 2015, p.149-150)

Para Herzog & De Meuron, “[o vidro] é tão sólido ou estável como pedra ou concreto. Em contrapartida, ao imprimir no concreto, este se torna subitamente poroso ou brilhante como o vidro” (*apud* FOSTER, *idem*, p.151). Os arquitetos denunciam aqui uma postura teatral diante dos materiais. Mas não se trata do mecanismo racional de ilusão que confronta a superfície bidimensional onde se instalava uma ilusão de tridimensionalidade, mas de um mecanismo fenomênico pelo qual uma superfície material tátil se confronta com uma imagem que lhe destrói a realidade. Uma experiência arquitetônica que simboliza de forma perfeita a contemporânea precedência do olhar e a criação de um mundo puramente visual.

### JEAN NOUVEL

O arquiteto francês Jean Nouvel, formado em 1972, inicia sua carreira no ateliê de Claude Parrent e Paul Virilio, arquitetos de grande interesse teórico, envolvidos

também com os movimentos de maio de 1968. Em sua primeira obra de projeção internacional, o Instituto do Mundo Árabe (1987) Nouvel já revela um enorme domínio tecnológico para atingir, com um mínimo de elementos, um máximo de efeitos estéticos e conceituais. Transparência, reflexo e repetição são abordados com o uso da malha ortogonal e do vidro. A membrana fotossensível que se repete em módulos, não apenas remete ao muxarabi e às padronagens decorativas islâmicas, como promovem a maior ou menor transparência da camada de vidro. A forma criativa e instigante de utilizar materiais *a priori* tão simples tornaram-se a marca pessoal de Nouvel, assim como o discurso lacônico que costuma dedicar a suas obras. De certa forma, Nouvel atua no “domínio do risco”, jogando a inteira determinação do objeto na percepção imprecisa que teremos dele imerso no ambiente. Para o arquiteto, “O problema é poder articular cada projeto com um conceito ou ideia prévia, com uma estratégia muito particular que colocará em sinergia – ou também as vezes em contradição – percepções que vão estabelecer entre elas uma relação e vão definir um lugar que não conhecemos”. (BAU-DRILLARD e NOUVEL, 2001, p.13)

O interesse de Nouvel pela percepção do objeto arquitetônico aproximou-o, ainda que apenas conceitualmente, do teatro. O arquiteto afirma, reiteradamente, seu interesse pela “ilusão, enquanto dimensão estética” e pelas “composições relacionadas à dimensão temporal, como o cinema”. “Se você analisar um edifício”,

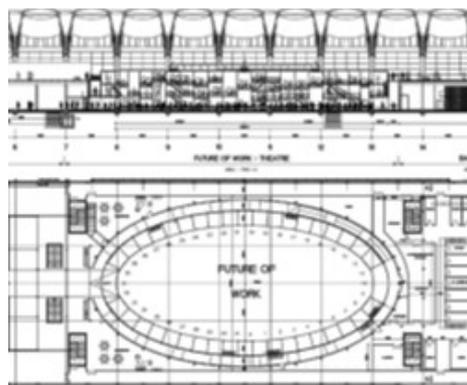
diz ele, “tem que fazê-lo em relação a certa *cenografia* que é criada pela circulação de quem o vivencia”. (in ZAERA-POLO, 2016, p.137)

Esse interesse explícito fez com que, convidado a projetar uma mostra para a Exposição Universal de Hannover no ano 2000, cujo tema era “o futuro do trabalho”, Nouvel convidasse o coreógrafo belga Frédéric Flamand para criar com ele uma obra em movimento. Decidiu transformar a “mostra” numa “performance” de corpos que representassem o movimento do trabalho, mas também demonstrassem sua relação “com esse mundo perfeitamente tecnológico”. Segundo Flamand, “um mundo de transparência que consegue fazer o corpo desaparecer ou substitui o corpo por sua imagem” (*apud* WEINSTEIN, 2008, p.28, tradução nossa).

Para o espetáculo *The Future of Work*, Jean Nouvel concebeu um espaço elíptico (Fig. 7), no qual a plateia, concentrada no centro, assistia a cenas simultâneas numa estrutura de andaimes que a envolvia em 360 graus. Eram 40 nichos, duplicados em profundidade, onde se acoplavam rampas, escorregas, telas e escadas. Para compor as cenas, 33 atores-dançarinos atuavam simultaneamente e eram substituídos periodicamente. Cerca de 120 atores atuavam diariamente no espetáculo, que podia receber até 600 espectadores no centro da arena. Segundo Weinstein (2008, p. 28), tanto por sua produção quanto pelos recursos da repetição e multiplicidade de cenas, o espetáculo “expressava nossa cultura contemporânea do excesso”.

Cada ator permanecia isolado em seu pequeno nicho de andaime, repetindo sequências de movimentos que levavam a refletir sobre o mundo do trabalho pós-industrial e o represamento de energia física que este confinamento representa. Ao mesmo tempo, a divisão modular do “panorama” da cena permitia ao espectador efetuar uma espécie de montagem de quadros ou sequências de ações que, ao serem repetidos, conformavam um movimento que se deslocava pelo perímetro da elipse.

No ano seguinte, o dispositivo de Nouvel sofre uma primeira transformação, no espetáculo agora chamado *Body/Work*. Ainda mantendo a plateia no centro, Nouvel troca a elipse pela bifrontalidade, retificando a retícula formada pela malha ortogonal do andaime, e ocupando com ela duas paredes opostas. Segundo Weinstein, a estrutura da malha tem o poder de prolongar-se virtualmente, organizando todo o espaço da sala e estendendo para o vazio o movimento dos atores. Os movimentos repetidos, num e noutro lado da sala, conformam



**Figura 7** – “The Future of Work”, Expo Hannover, 2000. Architectures JEAN NOUVEL. Chorégraphe Frédéric Flamand. Fonte: WEINSTEIN, 2006.

um reflexo que obriga a plateia, “atravesada” pelo espetáculo, a recompor a cada momento sua percepção.

A conformação do espaço em bifrontalidade reduz a tridimensionalidade da percepção do espectador antes em movimento ao longo do perímetro da arena elíptica e cria uma relação mais próxima a do quadro frontal em perspectiva. Emerge assim um problema que Nouvel busca enfrentar ao longo da sua carreira: a bidimensionalidade em que fomos jogados por telas de TV, cinema, publicidade. Diante dessa realidade inegável, o arquiteto busca formas de intensificar a expressividade desses planos. Nesse sentido, o vidro é, para ele “um campo de pesquisa sobre o espaço contemporâneo”. “O vidro me permite aumentar a complexidade de um edifício sem complicar a forma” (in ZAERA-POLO, *idem*, p.128). Dentro deste mesmo campo exploratório, Nouvel encontra, na bifrontalidade de seu dispositivo reticulado, algumas qualidades que remetem ao vidro: o reflexo (dos planos e da ação) e, em certa medida, a transparência (também abordada pela duplicação do módulo do andaime em profundidade). Ao ver-se entre duas cenas, muitas vezes “refletidas” no movimento repetido dos atores-dançarinos, o espectador experimenta a mesma sensação que se tem diante da Fundação Cartier (Fig. 8), obra paradigmática de Nouvel, realizada em 1994, na qual o arquiteto explora as qualidades de transparência, reflexo e desmaterialização do vidro. “[o espectador] percebe simultaneamente o que se coloca na frente e atrás

dele, e essa percepção implica que não é mais o edifício que é transparente, mas ele mesmo. (...) Mais que o esmaecimento do objeto, é o eclipsar do sujeito que o edifício põe em cena”. (SCOFFIER, 2009, p.199) Para Scoffier, a emoção estética emana da consciência da percepção simultânea do plano, do reflexo e da transparência.

Colin Rowe nos explica que, quando duas figuras se superpõem sem que uma destrua a integridade da outra, elas são dotadas de um tipo de transparência, definida como “fenomenal”:

**Transparência implica mais do que uma característica ótica (...). Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não só recua, mas flutua numa contínua atividade (...) por essa definição, a transparência cessa de ser algo que é perfeitamente claro e, ao invés disso, torna-se algo que é claramente ambíguo (ROWE e SLUTZKI, 1985, p.34)**

Ambas as transparências sem dúvida interessam a Nouvel, cuja pesquisa em torno da superposição de camadas transparentes continua em obras posteriores à Fundação Cartier, perscrutando como se potencializa ou enfraquece a transparência fenomenal sob a literal. Nouvel se interessa pelo “vidro como material em que você pode projetar imagens, operar com diferentes graus de reflexão, opacidade e transparência...” (in ZAERA-POLO, *idem*, p.128).

[na] Fundação Cartier (...) mesclo voluntariamente imagem real e virtual (...). Se observo a fachada, como ela é maior que o edifício, não sei se vejo o reflexo do céu ou o céu em transparência... Se observo a árvore, através dos três planos vidriados, nunca sei se observo a árvore em transparência, adiante, atrás, ou o reflexo da árvore. E quando planto duas árvores de forma paralela, como sem querer, em relação com o plano de vidro, não posso saber se há uma segunda árvore, ou se é uma árvore real. São jogos. (BAUDRILLARD e NOUVEL, *idem*, p.16)

No palco, recursos como o uso de espelhos, a projeção de imagens e a duplicação da imagem do ator através da

reprodução simultânea (que algumas vezes está visível enquanto o ator se coloca atrás da tela) complexificam ainda mais estas categorias desenvolvidas por Rowe.

A exploração desses recursos no dispositivo de malha ortogonal de Nouvel atinge seu ápice quando o espetáculo ganha, ainda em 2001, sua versão para o palco italiano: *Body/Work/Leisure*. A retícula ganha uma terceira camada em profundidade, e o cenário de Nouvel aborda todos os espectros da transparência à opacidade, sobrepondo películas de tecido, vidro e telas de projeção, com luzes diretas ou contraluzes. Para o arquiteto, “ver que uma peça de vidro é transparente, mas pode se tornar opaca ou translúcida quando se aperta um botão é *a cenografia do mundo contemporâneo*”. (in



**Figura 8** – Fundação Cartier, Paris. Jean Nouvel, 1994. Rui Ornelas from Lisboa, Portugal / CC BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>). Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fondation\\_Cartier\\_pour\\_l%27Art\\_Contemporain.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fondation_Cartier_pour_l%27Art_Contemporain.jpg)

**Figura 9** – *Body/Work/Leisure*, 2001. Architectures JEAN NOUVEL. Chorégraphe Frédéric Flamant. Fotos de Pino Pipitone. Fonte: WEINSTEIN, 2006.

**Figuras 10 e 11** – *Body/Work/Leisure*, 2001. Direção Frédéric Flamand. Fotogramas do documentário *Le chorégraphe et l'architecte*. Direção Ludovica Riccardi e produção Watch TV. Disponível no youtube.

ZAERA-POLO, *idem*, p.131) Tais telas aparecem por vezes perpendiculares ao plano do palco, mas por vezes tornam-se oblíquas, refletindo a si mesmas num jogo infinito, como na figura 9. Nouvel se utiliza da retícula para subverter o espaço cúbico, projetando a imagem de uma face em outra, como podemos ver na figura 11, onde um dançarino atua deitado na plataforma superior, enquanto sua imagem é projetada numa tela translúcida no plano vertical, atrás da qual atua uma outra atriz.

A repetição do módulo do movimento por dois ou mais atores, simultaneamente ou em sequência, contribui para a sensação de um outro tipo de transparência. A figura 9 permite ver o mesmo movimento, por diferentes ângulos e em diversos pontos do espaço, homogeneizado pela retícula espacial de Nouvel. A repetição da sequência de movimentos em cada um dos nichos do dispositivo (ou seja, a repetição de um módulo espaço-temporal) dota o espaço de uma espécie de “transparência absoluta”. Tal transparência é atingida não apenas pela percepção simultânea e ambígua da matéria, reflexo e projeção dos corpos, mas pelo domínio conceitual infinito que a retícula, como a mais simples organização geométrica, permite ao espectador alcançar sobre o espaço. Em outro momento, visto na figura 12, a repetição é utilizada no plano, recolocando as noções de escala e tridimensionalidade do movimento.

Se, na montagem de *The Future of Work*, Nouvel pôde explorar um deslocamento do espectador em relação à

cena, enquanto os atores permaneciam restritos a um pequeno módulo de andaime, trazendo maior velocidade e energia aos movimentos; com a transposição ao palco italiano, Nouvel pôde investigar, dentro do mesmo princípio cartesiano do espaço, outros efeitos, como a perspectiva e os efeitos de transparência e opacidade dos materiais utilizados em suas telas. O princípio do palco italiano relaciona-se diretamente à perspectiva albertiana. Durante o barroco, a cenografia desenvolveu técnicas para ampliar virtualmente a profundidade do palco, como a inclinação do plano do piso, o uso de bastidores e bambolinas, vultos perspectivados e pinturas em *tromp l'oeil*. Mas foi com a introdução da iluminação elétrica que se tornou possível induzir a uma quase perfeita sensação de infinitude, com o uso de ciclорamas que fazem desaparecer os planos e sombras do fundo da caixa cênica. No projeto não construído da Tête Défense (Fig.12), Nouvel devia conceber um objeto a ser colocado sobre o grande eixo histórico de Paris. Correndo do antigo Louvre ao novo bairro de la Défense, o eixo que prolonga o Champs Elissée “até o século XXI”, propõe um diálogo desafiador com o ponto de fuga da perspectiva albertiana. O grande eixo parisiense acompanha não a diminuição dos arcos que lhe enquadram (ou materializam), mas sua ampliação, e nos leva em direção não a um ponto que rebate o nosso ponto de vista, como no espelho, mas ao infinito destino da cidade.



**Figura 12** – Tête Défense (maquete), 1982. Jean NOUVEL – Pierre SORIA – Jean-Marc IBOS - Didier LAROQUE – Architecture Studio. Photo © DR. Fonte: cortesia Ateliers Jean Nouvel.

É o oposto da perspectiva clássica, em que tudo é subordinado a certas linhas de fuga. O que acho fascinante em trabalhar com a perspectiva é a ideia de tocar o infinito, essa linha de fuga absoluta. Como na pista de um aeroporto, em que as marcas se relacionam serialmente a um ponto abstrato de fora. Para mim, isso é muito representativo da sensibilidade contemporânea. (in ZAERA-POLO, *idem*, p.129)

O projeto de Nouvel para a Tête Défense, uma grande retícula tridimensional, materializa seu pensamento sobre a perspectiva ou, dizendo de outro modo, sobre a geometrização do espaço e a relação entre matéria e infinito. Para o arquiteto, “esse desvio que provoca a percepção do sensível, ao fazê-lo passar não pela matéria, mas pelo imaterial, é

uma noção da qual a arquitetura deve se apropriar”. Para isso, Nouvel, assim como outros arquitetos sobre os quais recai a responsabilidade de interpretar a nova sensibilidade e oferecer a ela espaços de vivência, encontraram na cenografia da performance um campo de experimentação. É Nouvel mesmo quem melhor explica onde arquitetura e movimento se encontram:

Quando os corpos estão lá, juntos, acontece alguma coisa que você gostaria de agarrar. Alguma coisa é criada, e tem a mesma natureza do ordenamento espacial. É similar à composição espacial e volumétrica (...). Para um arquiteto, existe sempre um momento na dança que o faz sonhar com a arquitetura em seu sentido mais básico. (*apud* WEINSTEIN, *idem*, p.30, tradução nossa)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLAND, Jean; NOUVEL, Jean. **Los Objetos Singulares**. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Places of Performance: the semiotics of theatre architecture**. NY: Cornell University, 1989.
- FOSTER, Hal. **O Complexo Arte-Arquitetura**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel B. da (org). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo, Forense Editora, 2001, pp. 411-422.
- FRAMPTON, Kenneth. *Rappel à l'ordre*: argumentos em favor da tectônica In: NESBITT, Kate (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed., 2008, pp.557-569.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**, do Futurismo ao Presente. Trad. Jefferson Camargo. 3ed. SP: Martins Fontes, 2015.
- LIMA, Evelyn. **Das Vanguardas à Tradição: arquitetura, teatro & espaço urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp15-34.
- HANN, Rachel. "Blurred Architecture: Duration and Performance in the work of Diller Scofidio + Renfro". **Performance Research – A Journal of the Performing Arts**. Vol. 17, On Duration. 2012. pp 9-18. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2012.728434>
- MELO, Magda M. "Herzog & De Meuron, diálogo sobre arte e arquitetura". **Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**. V.10, n.1 e 2, 2002. pp. 53-57.
- MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual** na obra de oito arquitetos contemporâneos. Trad. Flávio Coddou. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da Pele**: a arquitetura e os sentidos. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. "Transparência: literal e fenomenal". Gávea. N.2, 1985. pp.33-50.
- SCHENBERG, Mário. Arte e Tecnologia. In: COHN, Sergio (org.) **Ensaio Fundamentais em Artes Plásticas**. Azougue Editorial, 2010.
- SCOFFIER, Richard. Os Quatro Elementos da Arquitetura Contemporânea. Trad. Guilherme Lassance. In: **Leituras em Teoria da Arquitetura**. Vol. 1 – conceitos. Coleção PROARQ. Beatriz Santos de Oliveira ... [et alli] (orgs) Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. pp.162-232.
- TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites II. In: NESBITT, Kate (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2ª. ed., 2008, pp.179-182.

- ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em Diálogo**. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. Org. Martin Corullon. São Paulo: Ubu ed., 2016.
- WANG, Wilfried. **Herzog & De Meuron**. Tradução ao espanhol Gloria Bohigas e Alejandro Pinós. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- WEINSTEIN, Beth. "Flamand and His Architectural Entourage". **Journal of Architectural Education**. V. 21, n.4, 2008. pp.25-33.
- WISNIK, Guilherme. **Por Dentro do Nevoeiro**. Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 2012.