

A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri e sua *influência na história da cena contemporânea*



Cartaz da vídeo-transmissão nas ruas de Nova York, 1983, fotografia (detalhe).

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autora, entre outros livros, de *A procura da palavra no escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. gabilirio@yahoo.fr

A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri e sua influência na história da cena contemporânea

Jacques Polieri’s “scenographic kinematics” and its influence on the history of contemporary scene

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

RESUMO

O artigo aborda a obra artística e teórica de Jacques Polieri (1928-2011), diretor, teórico do teatro e cenógrafo francês que, por meio de uma perspectiva pluridisciplinar, concebeu e investigou diversos espetáculos multimídias, nos quais renovou a ideia de representação. A hipótese aqui apresentada é de que sua obra é decisiva para o desenvolvimento de técnicas relativas ao uso das imagens em sua relação com o espaço, configurando uma abordagem teórico-prática fundamental para o desenvolvimento do teatro em campo expandido na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: tecnologia; cenografia; imagem.

ABSTRACT

The article analyzes the artistic and theoretical work by Jacques Polieri (1928-2011), director, theater theorist and French set designer who, through a multidisciplinary perspective, conceives and investigates various multimedia shows, in which he renewed an idea of representation. A hypothesis presented here is that his work is decisive for the development of techniques for using images in their relationship with space, configuring a theoretical-practical approach that is fundamental for the development of theater in the expanded field in contemporary times.

KEYWORDS: technology; scenography; image.



Movimentos virtuais e movimentos reais, simples ou combinados, são os elementos próprios à cinemática cenográfica.¹

Tudo o que se pensou existe.²

Considerado de forma entusiasta como “a vanguarda da vanguarda” pelo teórico do teatro Michel Corvin, Jacques Polieri é um dos criadores da cenografia moderna, aliando um olhar visionário que, ao longo de sua trajetória, desdobrou o campo do teatro para além de suas especificidades. Corvin, a quem acredita que Polieri poderia ter tomado a frase de Artaud como uma espécie de guia — “o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físi-

¹ POLIERI, Jacques. *Jeu(x) de communication: recherches — elements théoriques*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981, p. 247.

² *Idem apud* CORVIN, Michel. *Polieri: une passion visionnaire*. Paris: Adam Birô, 1998, p. 7.

co”³ — afirma que a relevância da obra do diretor deve-se à incorporação e ao estudo de elementos da arquitetura, música, matemática, cenografia, pintura e tecnologia. Em um momento em que estava em jogo a crise da representação e o esvaziamento da primazia do texto teatral, Polieri optou por “combinações geométricas e inter-artísticas”⁴, fugindo, contudo, de uma justaposição entre as artes, lançando-se em direção à abstração e, posteriormente, aprofundando a pesquisa sobre o uso de dispositivos audiovisuais na cena.

Diretor, cenógrafo e teórico, no começo de sua trajetória dedica-se à direção de montagens originais de dramaturgias de Tardieu, Arrabal, Pirandello, Brecht, Beckett, Ionesco, Kandinski, Butor, Schnitzler, Adamov, entre outras. Inicialmente, seu teatro é investigado “em uma palheta de cores, de gestos e de vozes, como um pintor em três dimensões”.⁵ A escolha por textos não narrativos deve-se ao desejo de investigar as relações estabelecidas entre o jogo dos atores e o espaço cênico, em uma composição poética abstrata que fugia de toda normatização do teatro italiano e da frontalidade com o público. Não à toa, anos mais tarde, cria projetos arquitetônicos sofisticados como o “Teatro móvel” (1960), em Paris, o “Teatro móvel” (1968), em Grenoble, a “Fundação Maeght” (1967), em Montreal e o “Teatro do movimento total” (1970), em Osaka, Japão, além de diversos outros projetos de desenvolvimento da tecnologia em espaços cênicos.

Polieri considera o espectador como “um *axe* em torno do qual tudo gira, mas um *axe*, ele mesmo, móvel”.⁶ Na sua concepção de cena moderna, questões plásticas, cenográficas e arquitetônicas deveriam caminhar juntas na concepção de um espaço cujas características refletissem a sociedade à época, na qual uma certa “flutuação e as novas noções de movimento, de espaço e tempo, são a essência e o material da representação futura”.⁷ A partir de Wagner e sua obra de arte total, juntamente com o cinema e a invenção do diaporama, aos quais Polieri atribui como representantes das primeiras tentativas de ruptura espacial, lança-se ao estudo da perspectiva com o objetivo de expandir a percepção do espectador.

A busca por uma arte integrada: influências artísticas

Corvin, em obra biográfica sobre a trajetória do artista, destaca a relevância de sua contribuição teórica, por exemplo, ao criar uma espécie de árvore genealógica teatral, a partir da análise da primeira vanguarda europeia, nos anos 20, à segunda, da qual é parte. Com o objetivo de realizar um levantamento histórico, Polieri edita a *Revue Architecture d’Aujourd’hui*, n. 17⁸, em 1958, na qual apresenta um importante estudo que visa a “estabelecer uma ida

³ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁶ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 43.

⁷ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie: textes et réalisations*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971, p. 31.

⁸ A revista rapidamente esgotou e é, ainda hoje, considerada uma referência nos estudos teatrais por ter revelado inúmeras obras e artistas que eram tidos antes como marginais. Franck Ancel descreve, no livro *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle que tais obras, reveladas e/ou analisadas por Polieri, deram “significado a um conjunto de disciplinas com abordagens inéditas, deixando definitivamente cair por terra leituras acadêmicas ou interpretações equivocadas”*. ANCEL, Franck *apud* POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Birô Editeur, 2006, p. 48.

e vinda constante entre passado e presente, em direção ao futuro”.⁹ Sua hipótese, desenvolvida por meio de uma vasta pesquisa documental, é de que na Europa uma intensa atividade artística e criativa, completamente “abafada” no pós-guerra, é base fundamental, mais de trinta anos depois, as suas experimentações e a de outros, revelando intensas correlações entre ambos os períodos. Para Polieri, interessava refletir sobre o problema da imagem cênica na contemporaneidade em relação direta ao uso do espaço, abordando a importância de se tomar uma espécie de totalidade de produções — algumas esquecidas ou mesmo desconhecidas — provenientes de países e tradições diversas mas que, conjugadas, colaboraram para a revisão da noção de espaço na cena teatral. “O pintor, o arquiteto, o escritor, o cenógrafo, o ator, o poeta, o diretor, não tomaram ainda consciência da importância que poderão ter suas abordagens recíprocas para uma obra comum. É por isso que nenhum trabalho real de síntese (integração das artes em um espetáculo) não se completou até aqui, contrariamente ao que estamos habituados a dizer”.¹⁰

Dividido em duas partes, o livro *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*, fac-símile da *Revue d'Architecture*, n. 17, apresenta um minucioso estudo que se divide entre a pesquisa de novos meios de expressão da cena (teatro, dança, marionete, artes plásticas, filme) e a pesquisa de uma nova arquitetura cênica (da antiguidade a espaço teatrais do século XX). Na primeira parte, destacam-se as obras de Craig, Appia; o Teatro de Bauhaus; a influência de artistas plásticos nas artes: Kandinsky, Kiesler, Huszar, Mondrian, Seuphor, Prampolini, Roberto e Sonia Delaunay, no teatro; Léger, Picasso, Gabo, Pevsner, Picabia, Miró e Tchelitcheff na dança; Calder, Sophie Taeuber-Arp, Hilde Rantzsch, Léger, Klee, na arte de marionetes; Graff, Doesburg, Léger e Richter, no audiovisual; a experiência de Artaud; além de estudos recentes, incluindo a experiência do próprio Polieri e de outros artistas. Na segunda parte, estudos sobre as cenas antigas (Egito, Grécia, teatros orientais, Idade Média, teatro elisabetano, italiano, cubo e esfera) somam-se a pesquisas sobre novas estruturas (Gropius e o teatro total, Laban e o teatro anular e os projetos de teatro de Kiesler). No último capítulo, Polieri apresenta, ainda, seus próprios projetos.

A amplitude da investigação revela a excelência do trabalho de historiador, na busca pelo que nomeou como sendo “uma totalidade viva”, ao refletir sobre a interrelação entre as artes em uma concepção renovada do espaço da cena; espaço em movimento, como iria aprofundar em seus diversos estudos posteriores. Há, nesse sentido, um pensamento a frente de seu tempo que qualifica o par imagem-espaço para além de uma visão tradicional do campo. “Imagem no espaço, espaço-imagem, é entre esses dois polos, um ainda tributário da concepção tradicional do teatro, o outro aberto a toda uma outra cenografia, aos quais oscilarão, portanto, as criações de Polieri”.¹¹

Em um artigo intitulado “O teatro caleidoscópico”, lança as ideias da renovação teatral acreditando que o ponto de partida da cena, e para o qual as demais artes convergem, deve ser guiado pelo movimento. “Todos os elemen-

⁹ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p.101.

tos do espetáculo são móveis”.¹² Tal concepção, redigida pelo artista em 1955/1956, relaciona-se diretamente ao que nomeamos hoje como teatro expandido, no qual as linguagens dialogam, preservando uma articulação que não prefigura uma metodologia específica e/ou uma abordagem que privilegie uma hierarquização de uma arte sobre a outra. “Nada nos impede, nesse mesmo jogo, de inverter e organizar o espetáculo a partir da música, da dança, de um simples gesto e, porque não, do texto”.¹³

Em “Arquitetura e cenografia” (1958), questiona a relação entre ambas, afirmando que, geralmente, uma ou outra é levada em consideração em detrimento da encenação, o que leva a uma espécie de dissociação, configurando “resultados cenográficos pobres ou sem grande originalidade”.¹⁴ Ao defender a figura do diretor como o “organizador de seu próprio universo cênico”¹⁵, acreditava na criação de uma concepção original, o que lhe daria “o poder de reconstruir a cada vez seu teatro, de imaginar e de realizar para cada encenação uma disposição cenográfica nova”.¹⁶ Em artigo escrito quatro anos depois, “O espaço cênico novo” (1962), aprofunda o debate analisando a posição do espectador que, segundo ele, compreende três noções de espaço: o pictural, o mental e o cenográfico, regidos por leis estéticas, óticas e físicas. Polieri apresenta possibilidades diferentes de perspectiva diante do plano frontal de um palco italiano, da perspectiva adotada na antiguidade de pontos situados em um *axe* comum, das linhas paralelas da pintura chinesa e, ainda, das composições abstratas, em que as linhas levam a um campo visual ilimitado. “As diferentes cenas tentam romper com a perspectiva clássica, sugerindo um espaço simultâneo, suscetível de animação e de variabilidade”.¹⁷ A mudança de concepção espacial deve-se, sobretudo, ao surgimento da imagem cinematográfica e de sua complexidade espacial, com inúmeras variações de pontos de vista obtidas por meio da filmagem e da montagem de cenas.

Na tentativa de analisar ambas as artes e suas influências recíprocas, Polieri discorre sobre as especificidades no processo de recepção no teatro e no cinema, ressaltando que, no primeiro, há um processo de elaboração mais lento que não corresponde à recepção da imagem fílmica. Contudo, a mudança de “lugar do espectador”, obtida no cinema por meio de um conjunto de técnicas, no teatro equivale ao local no qual o espectador está inserido, o que influencia diretamente na perspectiva do espetáculo.

*As relações de visibilidade mais simples são as da sala em arena; contudo, cada espectador assiste espacialmente ao mesmo espetáculo, qualquer que seja seu lugar. O ator, ao contrário, dispõe de um ângulo de vista polivalente. Na sala dita como italiana do século XIX, cada grupo de espectadores frui uma imagem diferente dependendo se este se encontra sentado à plateia esquerda, direita ou central, no balcão à esquerda, direita ou central.*¹⁸

¹² POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 18.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 30.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 38.

Ao antecipar o extenso uso de imagens projetadas na cena contemporânea, Polieri realiza um interessante paralelo entre as imagens fílmicas e as teatrais, defendendo a ineficácia da cena italiana que, segundo ele, não comportaria mais o desenvolvimento complexo de técnicas ligadas ao som, à iluminação, à cenografia e a novas teorias e abordagens estéticas. Daí em diante, o artista irá aprimorar a pesquisa criando espaços em que a recepção do espectador será ampliada pela simultaneidade de perspectivas em direção a uma cena expandida articulada a um novo uso do espaço.

A importância dos festivais *d'avant-garde*

A partir de janeiro de 1957, o diretor dedica-se à criação do que nomeou em *Scénographie. Sémiographie* como “sistematização” — um esforço considerável para elaborar relações entre espaço, ator e público. A tentativa de sistematização surge junto à organização de três importantes festivais — Marseille (1956), Nantes (1957) e Paris (1960), em parceria com o arquiteto Le Corbusier. Neles, busca reunir cinema experimental, música eletroacústica, artes visuais, poesia, marionetes, teatro, de forma a imprimir uma relevante contribuição histórica no redimensionamento da relação entre as artes, o que iria influenciar iniciativas futuras.

Os festivais [...] reunirão tudo o que marca hoje ainda o domínio das artes. As mais importantes personalidades e nomes da arte atual, quase debutantes e desconhecidos, participam desse movimento artístico — na pintura, uma primeira geração de artistas com Atlan, Hartung, Soulages, Fautrier, Poliakoff, seguidos, ainda, por uma segunda onda de criadores, com Tàpies ou Nevelson e, ainda, os novos realistas, Klein, Tinguely, Arman, Raysse, Spoerri, Hains, Villeglé, Dufèvre... A escultura com Gilioli, Hajdu, Jacobsen, Schöffer, César, Penalba, Di Teana, Kemeny, Martan Pan... A música com Messiaen e seus principais alunos, Boulez, Barraqué, Stockhausen, Xenakis, sem esquecer, por sua participação em um festival na França, Cage, e os proponentes da música concreta ou eletroacústica, Abraham Moles, Pierre Schaeffer, Pierre Henry... — a dança com Maurice Béjart, a mímica com Maximilien Decroux, o cinema, conjuntamente [...] apresentado por Georges Franju, as formas animadas com Georges Lafaille ou Harry Kramer, as imagens eletrônicas, em seu primeiro nascimento com o americano Hy Hirsch, e o espetáculo, enfim, com Jacques Polieri ele mesmo.¹⁹

É relevante notar que o artista efetua, por meio dos festivais, um aprofundamento da própria pesquisa, fortemente influenciada em seu início pela pintura abstrata e, por outro lado, pela relação que estabelece com inúmeras expressões artísticas, o que ultrapassa o sentido da promoção pública das vanguardas dos anos 60, corroborando para a elaboração crescente da sua obra artística.

¹⁹ CORVIN, Michel. *Art avant-garde. Marseille, Nantes, Paris. 1956-1960*. Paris: Somogy Éditions D'Art, 2004, contra-capas.

A cena anular

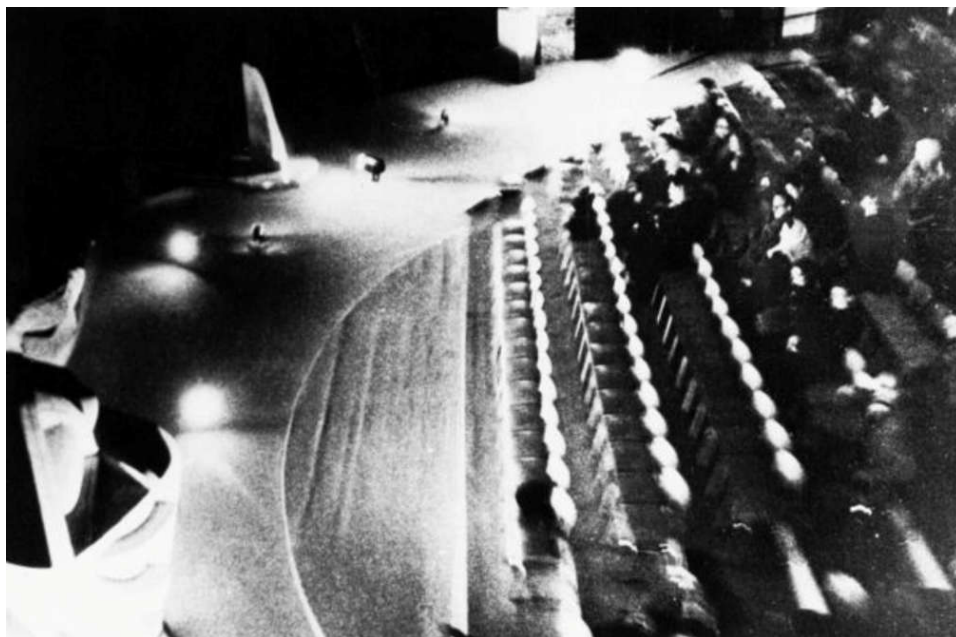


Figura 1. A cena anular. “Teatro móvel de Paris”, 1960.

O teatro móvel²⁰ criado por Polieri, em 1960, para o Festival d’Avant-garde, em Paris, compreendia uma sala para 300 espectadores. A plateia, disposta sobre uma plataforma, acionada por dois motores, podia girar em dois sentidos em uma velocidade de 25cm/s, propiciando uma percepção próxima a um *travelling* — “o espectador avança, recua, pivota e participa, desse modo, fisicamente do espetáculo”.²¹ Isso permitia a abertura de um ângulo de visão do espectador variável entre 140 e 300 graus. A pesquisa espacial envolvendo a plateia relacionava-se a três instâncias: verbal, musical e plástica. Com o título de “Rythmes et images”, Polieri experimenta o que chamou de “Teatro do movimento total”, “quer dizer, uma sala que suscita um espaço espetacular tridimensional”.²² Obras de Adam, Pevsner, Brancusi e Jacobsen, fixadas em plataformas móveis em torno do público, articula-se aos demais elementos como a iluminação, a música e as intervenções poéticas, o que levava o espectador a “abraçar uma imagem diferente e, portanto, cada um percebia o espetáculo em seu conjunto”.²³ Tanto o espaço da plateia como o espaço da cena são móveis, consistindo em “espectadores em movimento no interior da esfera e espetáculo móvel sobre toda a face do interior do volume”.²⁴ Nesse sentido, é inegável o valor do estudo da geometria clássica articulada às três dimensões propostas (visuais, sonoras e espaciais), o que confere no início dos anos

²⁰ Construído no Pavilhão Americano do Parc des Expositions, Porte de Versailles, em Paris.

²¹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 199.

²² POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p.109.

²³ *Idem, ibidem*, nota 16, s./p.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 109.

60, o ineditismo da proposta. A pesquisa acerca da projeção de luzes e, conseqüentemente, de sombras, em conjunto com os demais elementos, rompia em definitivo com uma visão unidirecional da cena, ampliando a recepção cines-tésica, transformando o espectador em um “atuante”, na medida em que se tornava possível a construção visual de uma dramaturgia pessoal e intransferível da cena.

Corvin traça um interessante paralelo entre as obras de Polieri e Robert Wilson defendendo que ambos os artistas aproximam-se de uma concepção de “artista total”, concebendo “a dramaturgia do espaço como sendo o todo do espetáculo”²⁵, em uma nova percepção dos elementos espaciais em sua relação com a temporalidade. Serge Von Arx, arquiteto, que, junto a Wilson, assina a cenografia de seus espetáculos, afirma que o diretor “é um arquiteto, talvez um dos mais profundos que existem”²⁶ ao conceber uma linguagem visual permeada de “composições temporais holísticas no espaço”.²⁷ Ao compreender a cenografia como a arte de escrever com o espaço, como uma “arquitetura narrativa”²⁸, Arx colabora para que a obra de Wilson alcance aquilo que o diretor persegue ao longo de sua trajetória, e que vai ao encontro da proposição de Polieri, a consciência do diálogo incessante com o público. Nesse sentido, cumpre a cenografia o papel de ser o motor da mudança de perspectiva, estimulando possibilidades diversas de recepção do espectador.

*A cenografia não deve jamais mostrar como são as coisas, apenas estimular a imaginação fazendo alusão a qualquer coisa que não é diretamente visível. O dever do cenógrafo é o de manter o diálogo entre o espectador e a cenografia (e o conjunto do espetáculo). No caso de uma câmera que se desloca (ou dos olhos do observador na arquitetura) a relação entre o sujeito em movimento e seu objetivo espacial segue se redefinindo; no teatro, é a cenografia que deve evoluir progressivamente em nosso espírito, mas se nós não a instauramos de início esta condição arquitetural intrínseca, terminamos inevitavelmente com uma moldura plana, em duas dimensões.*²⁹

Gamme de 7: ballet espetáculo (1964/1967)

Com *Gamme de 7* (1964/1967)³⁰, balé-espetáculo, o artista objetiva “tocar notas puras”³¹ por meio do estudo do trabalho do “ator total” e de “sua capacidade de expressar o conjunto — variável ao infinito — de sentimentos, de notas”.³² Para isso, esboça quatro funções (ator, cantor, mímico e dançarino) que se inter-relacionam de acordo com o jogo cênico, cada uma podendo ocu-

²⁵ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 213.

²⁶ ARX, Serge Von. Le scénographe comme architecte. In: SAFIR, Margery Arent (ed.) *Robert Wilson*. Paris: The Arts Arena/ Flammarion, 2011, p. 220.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 216.

³⁰ O espetáculo foi apresentado, em uma primeira versão, em outubro de 1964, no Théâtre Gerard-Philippe, em Saint-Denis e reprisado, em uma versão mais elaborada, em 1967, em Paris, na Salle du Rond Point des Champs-Élysées, contando, em ambas as versões, com a colaboração de Maximilien Decroux na criação gestual e de Iannis Xenakis para a trilha sonora.

³¹ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 89.

³² *Idem.*

par um papel central. A ideia é a criação de “uma composição visual e auditiva” em direção a “uma totalidade rítmica do espetáculo”.³³

Em artigo intitulado “Argument pour un ballet-spectacle” (1964), Polieri aprofunda sua abordagem inicial, ao elaborar pelo menos três espacialidades para a cena³⁴: a cena tridimensional, a italiana e a que chamou de “cena tripla” divididas em três partes do espetáculo: a primeira denominada “cena central”, a segunda composta por cenas laterais, e a terceira criada a partir de cinco cenas divididas em três níveis distintos. Uma imagem eletrônica de grandes dimensões (8 X 10m), projetada pelo *eidophor*, projetor de TV analógico, completa o quadro, acima do terceiro nível. Minuciosamente descritos, os movimentos das personagens influenciam as entradas e saídas de cena e a perspectiva dos espectadores, em um verdadeiro balé, no qual a música e a iluminação igualmente desenvolvem um papel relevante. Polieri afirma que a imagem eletrônica visa a “sublinhar ou contrapor um ou outro tipo de grupos ou de signos gestuais [...] seguindo partições paralelas independentes umas das outras...”.³⁵ “A originalidade residia essencialmente nessa combinação de um dispositivo espacial expandido (em níveis e em desenvolvimento) com gestos entremeados que, vindos de oito pontos cênicos, teciam em todos os sentidos, por cima da cabeça dos espectadores, a trama-volume do lugar”.³⁶

Em 1964, segundo Corvin, a utilização de imagens em telão, a partir do uso do *eidophor*, representava uma tecnologia inovadora, por se tratar do “único teleprojetor disponível que permitia, sobre uma tela de 6 a 8 m de base, a projeção de uma imagem eletrônica proveniente de tomadas de vídeo ao vivo ou gravadas”.³⁷ O interesse, digamos, matemático³⁸ pelo estudo da perspectiva, levou Polieri a utilizar as imagens na cena, investigando suas distâncias em relação ao espaço, as possibilidades de edição e a exploração contínua da relação entre ator-gesto-imagem em tempos distintos, o que leva Corvin a afirmar que o espetáculo torna-se, desse modo, “fantástica vertigem, ou ainda, entrada em um mundo de manipulações sem matéria e de remodelagem sem limites do mundo sensível”.³⁹ Ao citar a crítica à época, Corvin afirma uma espécie de encantamento com o uso inovador da tecnologia, a que associava ao cinema e à fotografia presentes na cena, sobretudo à manipulação do close. “Pela primeira vez, o corpo humano é tratado como obra de arte”.⁴⁰

³³ *Idem, ibidem*, p. 91.

³⁴ “A ação se desenvolve em *Gamme de 7* a partir de muitos tipos de cena: uma tripla cena circular, inúmeras pequenas cenas secundárias e uma cena ocupando o conjunto de três dimensões da sala. Oito lugares cênicos e um nono que é uma imagem eletrônica gigante (utilização do *eidophor*, câmeras eletrônicas a cores)”. POLIERI, Jacques. *Argument pour un ballet-spectacle*. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967>. Acesso em 16 set. 2019.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 127.

³⁶ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 237 e 238.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 239.

³⁸ É digno de nota o aprofundamento de estratégias de abordagem e investigação das combinações para o uso de técnicas de projeção audiovisual associadas ao estudo de modelos de recepção. São levados em consideração elementos como: tempo, distância, direção, largura da onda, cor, intensidade luminosa — todos, evidentemente associados à pesquisa da espacialidade cênica e a relação entre imagem-ator-espectador. Para acesso a gráficos, tabelas, etc., ver POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*

³⁹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 239.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 240.

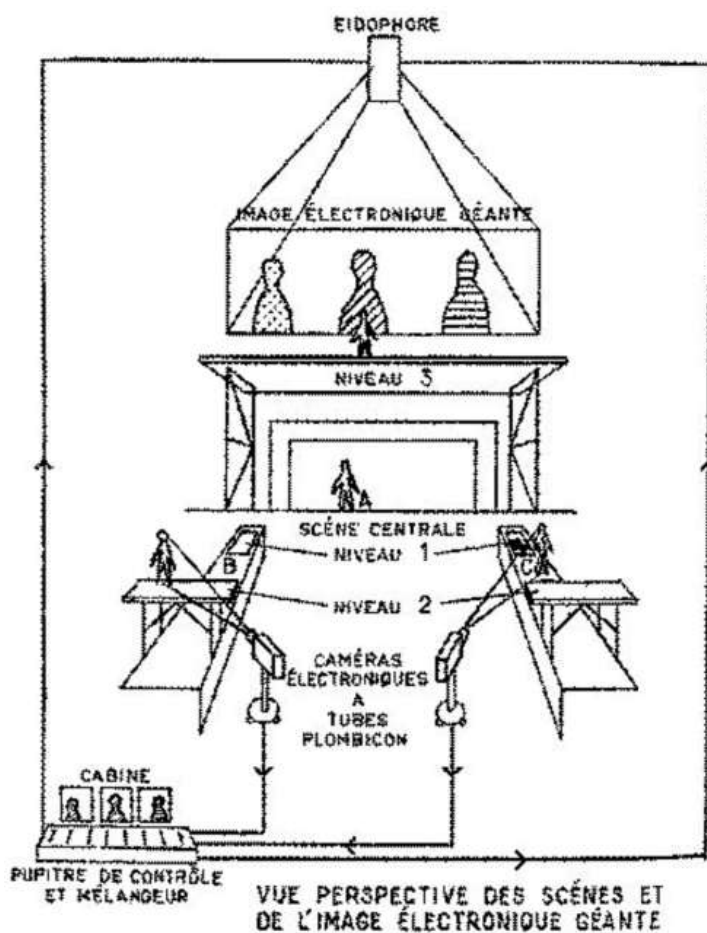


Figura 2. Croquis de *Gamme de 7*.

O livro de Mallarmé (1967)

Todo pensamento emite um lance de dados.

Un coup de dés ou *Lance de dados*, na tradução brasileira, de Mallarmé, inaugura um novo momento para a poesia moderna ao contestar a própria noção de estrutura do poema, antes ligado à linearidade organizacional, associando-a às imagens presentes em uma nova tipografia. Para Augusto de Campos que se dedicou à tradução — “tridução”, em conjunto com Haroldo de Campos e Décio Pignatari — a obra “nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen”.⁴¹ Campos também debitava a importância de Mallarmé às obras de Pound, Joyce e Cummings na busca pelo que nomeou como “organofoma”, na qual “noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer

⁴¹ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 177.

diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de estrutura”.⁴²

Rompendo com uma concepção linear do verso, Mallarmé renova a poesia ao buscar relações para além da linguagem literária, possibilitando sua expansão a demais campos artísticos, como a música, o cinema, a pintura, as artes visuais. Polieri se interessou pelo que chamou de “livro total” do poeta. Em *Coup de dés* buscou aquilo que lhe fascinou na obra: a relação entre a tipografia, o espaço cênico e a organização polifônica do poema. A ideia de transposição para o encenador partiu da premissa de que não se tratava de uma ilustração ou tradução literal, dada as especificidades das linguagens, mas de uma tentativa de “estabelecer um paralelismo entre a elaboração cada vez mais complexa das estruturas e a progressão cênica”.⁴³ Assim como Mallarmé, buscou um volume móvel e uma combinação privilegiando a tridimensionalidade da obra, o que justificou pelo uso da “verticalidade do dispositivo cênico”.⁴⁴ Tanto para um quanto para outro, havia interesse na investigação do acaso no processo de recepção da obra, cuja recepção compreendia infinitas possibilidades de leitura.

Para a montagem na sala de Rond Point des Champs Elysées, em Paris, o diretor buscou uma fluidez máxima adotando uma cenografia criada a partir de elementos móveis articulando quatro elementos fundamentais ao espetáculo: dois blocos de espectadores, as imagens audiovisuais projetadas, a iluminação e a circulação dos atores pelo espaço, apoiando-se, estes últimos, nas linhas diagonais e na absorção de um dispositivo “multidimensional”.⁴⁵

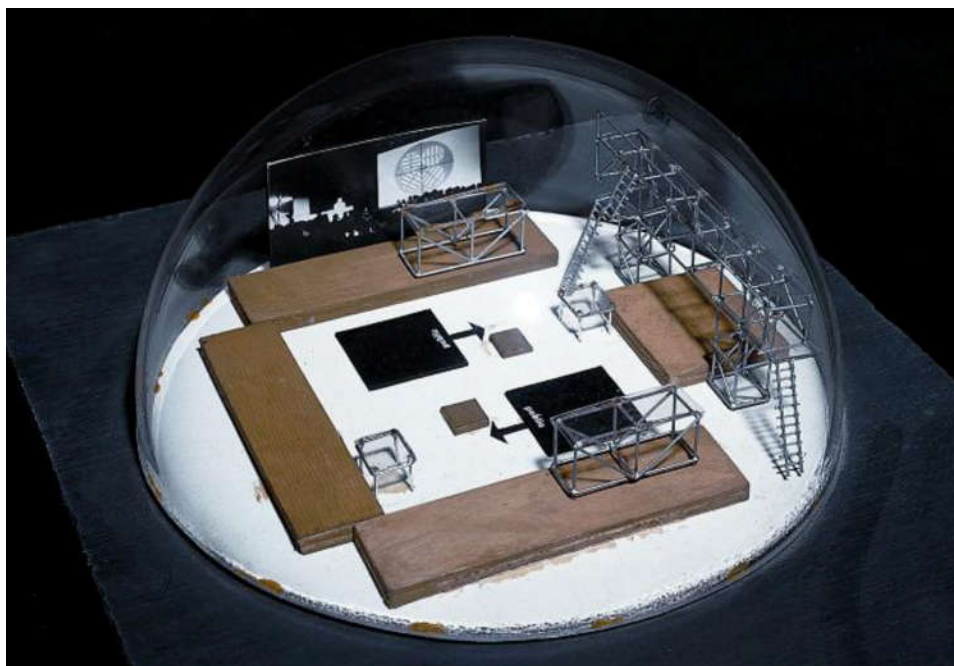


Figura 3. Maquete de *O livro*, de Mallarmé.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 23.

⁴³ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 134.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 140.

A cenografia da imagem

*O espectador que olha a tela frui de uma liberdade de escolha mínima em relação a um outro espectador imaginário que se encontra no campo da ação; por outro lado, ele tem a vantagem de ver as imagens sucessivas e de se deslocar instantaneamente de um ponto a outro.*⁴⁶

Polieri imaginava um espetáculo com um número significativo de telas, dando ao espectador a possibilidade de uma visão simultânea, por muitos ângulos e privilegiando múltiplas cenas. Hoje, isso é totalmente viável com o uso do digital e softwares sofisticados de captação, edição e projeção na cena em diferentes suportes, utilizando inclusive imagens em 3D, como nas obras de artistas Lemieux e Pillon, o coletivo BeAnotherLab, Robert Lepage e Shiro Takatani. Nos anos 60, contudo, refletir sobre a realização de projeções simultâneas requeria um estudo do tempo, da espacialidade e de uma tecnologia nada usual.

Em 1967, o artista cria uma maquete para a Fondation Maeght, em Saint-Paul-de-Vence, Montreal, que sai do papel no ano seguinte com a construção de um dispositivo cênico multidimensional dispondo de “... pequenas salas distintas reunidas em torno do corredor Giacometti, beirando, igualmente, em parte, os tetos da Fundação. As cenas são dispersas em torno de 180 graus”.⁴⁷ Um ano depois, o artista desenvolve o *Ballet-paragramme* a partir de um caderno de croquis de Miró em um projeto de ocupação itinerante, no mesmo local. Para isso, criou 29 telas, nas quais projetou imagens por meio do uso de dispositivos eletrônicos, slides e película, em um percurso que compreendia a entrada, o jardim, o corredor e o labirinto.⁴⁸ A intervenção possibilitaria uma apreensão sonoro-visual bastante original por parte do espectador que, infelizmente, não pode usufruir da obra devido às manifestações de maio de 68 na França que interromperam o projeto. Nele, Polieri preocupa-se com os lugares ocupados pelos espectadores, reservando para eles praticáveis distribuídos inicialmente na entrada e no jardim, depois nos corredores e escadas, passando pelo labirinto até o corredor Giacometti. A ideia é a de conjugar ação dos atores e movimentação dos espectadores, integrando, ainda, a dança, música e texto, em relações estabelecidas com a ajuda de um programa de computador que compõe o que o artista chamou de “paragramme”: diagramas com frequência e ritmos distintos a partir das inúmeras combinações possíveis da palavra *oiseau*⁴⁹, associadas aos sete primeiros números e as sete primeiras letras do alfabeto. É surpreendente constatar o apreço do artista pela matemática das formas e pela apreensão de combinatórias de algoritmos presentes nas articulações entre espaço, tempo, cenografia e atuação. A tecnologia traduz-se, para ele, em uma espécie de expansão da percepção, no desejo de criar uma arte que transcende o que o olho enxerga, na captura do que é faltante por um *oeil-oiseau*.⁵⁰

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁴⁷ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri*. Disponível em <<http://www.jacques-polieri.com/fr/accueil>>. Acesso em set.-out. 2019.

⁴⁸ O labirinto, situado nos jardins da Fondation Maeght, é repleto de esculturas e objetos de Miró.

⁴⁹ Pássaro em francês.

⁵⁰ “Olho-pássaro”, por referência ao balé criado pelo artista catalão.

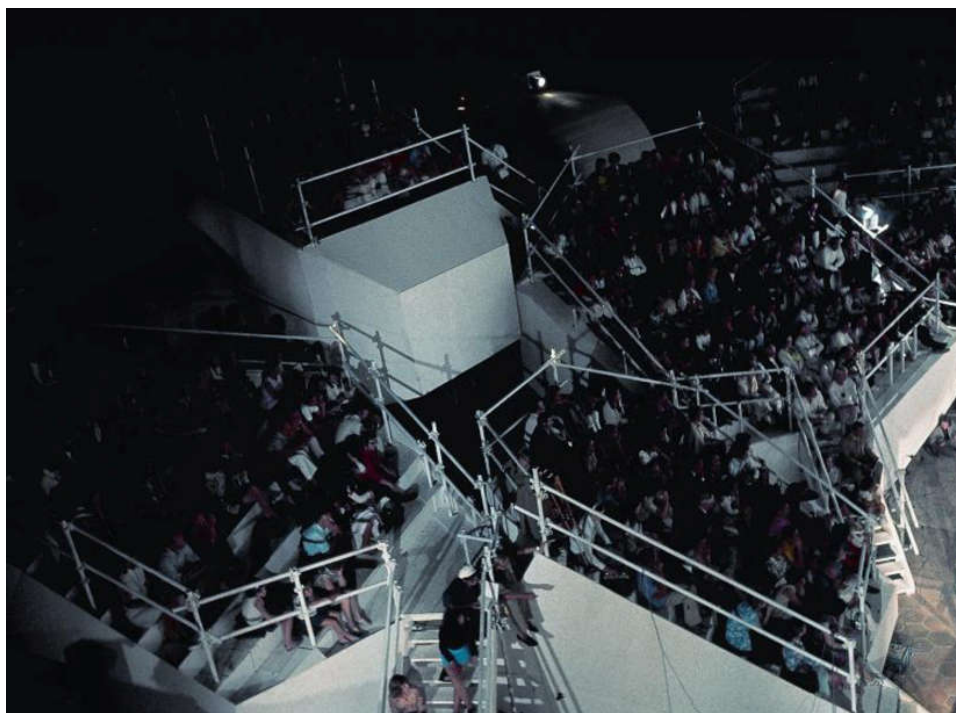


Figura 4. Foto dos múltiplos espaços da Fondation Maeght, em Saint-Paul-de-Vence.

O Teatro do Movimento Total — Osaka, Japão (1970) e os Jogos Olímpicos de Munique (1972)

Construído pelo grupo Mitsui para a Exposição de Osaka, no Japão, em 1970, o teatro total começou a ser esboçado em 1957 por Venturelli e, posteriormente, pelos irmãos Vago. Polieri, juntamente com estes últimos, busca colocar os espectadores no centro da ação cênica. “Um teatro sustentado por 24 pilares dispostos de forma circular, de cimento armado ou em ferro revestido, finalizado em formato de cúpula. Sobre esta estrutura, se apoiarão os locais de serviço em coroas esféricas”.⁵¹ Com essa frase, Polieri inicia a descrição técnica do “Teatro de arte total” que apresentava, ainda, painéis pivotantes e deslizantes, diafragmas móveis, tribunas para o público com braços móveis e alavancas que giravam sobre o *axe* central que, por sua vez, apresentava ainda escada e elevador. Para completar, além do *foyer* e hall de entrada, juntam-se aos demais elementos, uma galeria para instalação de máquinas que permitem a manipulação da estrutura. O formato de esfera da arquitetura do teatro, associado à constante movimentação, permite uma visão da cena em 360 graus, sobretudo pelo uso de projeções cinematográficas.

Uma plataforma circular móvel controlada por máquinas suporta três platôs telescópicos reservados ao público. Acedemos a esses platôs por três entradas situadas em diferentes níveis. Na chegada do público, no início do espetáculo, uma tela pequena se encontra em frente a cada platô do público, o que constitui, então, uma pequena sala em si. A ação começa por uma projeção cinema-

⁵¹ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 69.

tográfica sobre a pequena tela que se retrai em seguida para abrir espaço para uma projeção total de 360 graus (cinema, diapositivos).⁵²

Interessado no aprofundamento do uso de dispositivos audiovisuais na cena, o artista cria, em 1972, “Jogo de comunicação vídeo”, elaborado para os jogos olímpicos de Munique. Inicialmente, Polieri projetou diversas imagens audiovisuais na Rue des Loisirs, por meio de monitores coloridos. “Cinco telas principais encontravam-se no final da rua, enquanto a mesa de som/áudio situava-se dentro de “uma cúpula geodésica”⁵³ que, por sua vez, projetava imagens das coxias na tela central. Duas telas laterais, com projeções gigantescas realizadas por *eidophores*, ainda projetavam a imagem do próprio Polieri. Com o apoio do Centre National de Cinéma, de Paris, continua a explorar sistemas visuais automáticos ou computadorizados, compreendendo quatro grupos de disciplinas:

- A) Transmissão simultânea à distância de imagens audiovisuais sobre grande telas de TV;
- B) A comunicação imediata e em tempo real de diferentes pontos escolhidos, lugares cênicos especialmente equipados;
- C) A exploração de bancos de dados de imagens (informações de tele-textos ou gráficos) e de programas de vídeos específicos (jogos, gráficos, imagens sintéticas geradas por computadores);
- D) A promoção e a manipulação dessas imagens audiovisuais ao vivo e/ou transmitidas.⁵⁴

Nota-se, por ambas as experiências, a ampliação da pesquisa audiovisual em espaços não convencionais, seja um teatro projetado especialmente para suas projeções, seja a ocupação do espaço urbano e sua transformação pelas imagens em escalas distintas. Com o passar do tempo, intensifica-se a pesquisa de uma espacialidade que é criada inteiramente de acordo com um projeto cênico voltado à recepção do público que interage e assiste a uma expansão de seu próprio campo de percepção, estimulado diretamente pela tecnologia em parceria com a cenografia.

Outras experimentações — a imagem catalisadora do espaço-tempo

Nos dias 30 de setembro e 1 de outubro de 1980, Polieri realiza uma transmissão simultânea na FNAC de Paris (no Fórum les Halles), de Strasbourg e de Lille. O objetivo era o de disponibilizar para o público “um conjunto completo de informações e de demonstrações fazendo um balanço das novas técnicas e da evolução de meios comunicacionais”.⁵⁵ Efeitos especiais, simulação, criação de obras não tradicionais faziam parte da temática transmitida, por rede, em nível nacional. Em 1982, realiza a primeira vídeo transmissão intercontinental no salão VIDCOM, em Cannes, ligando a cidade a Nova

⁵² *Idem*, Jacques Polieri, *op. cit.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

York. No ano seguinte amplia a transmissão ligando ambas as cidades a Tóquio, com o apoio da O.R.T.F.:



Figura 5. Cartaz da vídeo-transmissão nas ruas de Nova York.

uma vídeo-transmissão intercontinental online, simultânea e interativa entre Nova York, Tóquio e Cannes projetava em telas gigantes, e intitulada Hommes, images e machines. Os telões mostravam imediatamente, por via satélite, as produções, até então inéditas, japonesas e americanas, que eram comentadas por especialistas presentes nas três cidades. Foi a comparação, a interação de duas técnicas complementares, a robótica e a informática, que possibilitaram a realização dessa vídeo-transmissão, na qual se apresentaram também as primeiras conversas vocais interativas com máquinas.⁵⁶

Em 5 de junho de 1998, o diretor realiza a primeira experiência de *cybercinema* mundial⁵⁷, na sala Lumière, em Paris e, simultaneamente, no Athénée — Centro Cultural francês em Tóquio. Os filmes foram transmitidos por computador de Tóquio a Paris, e vice-versa. Na capital francesa, 33 pessoas sentadas em poltronas de madeira, assistiam às cenas dos primeiros cinemas criadas pelos irmãos Lumière, em homenagem realizada no ano da França no Japão. O interessante é que, pela primeira vez, por meio da tecnologia, uma única transmissão atestou a possibilidade de projetar as mesmas imagens em locais distintos, reduzindo o número de cópias de filmes. Na mesma sessão, foi também projetado um filme do diretor japonês Kaizo Hayashi, diretamente de Tóquio, que retratava diversas cenas de Butô. Na capital japonesa, por sua vez, foram exibidos o filme de Polieri *Sonorité Jaune*, além de curta-

⁵⁶ CORVIN, Michel. Jacques Polieri criador de uma cenografia moderna. *O Percevejo online*, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2016, p. 192 e 193.

⁵⁷ A sessão foi possível devido à colaboração da Cinemathèque de la Danse e da Cinemathèque Française.

metragens digitais produzidos em “colaboração com a ‘Lactamme’, laboratório informático de Polytechnique e da France Telecom”.⁵⁸ O diretor obteve, ainda, a colaboração da sociedade Montics, uma filial da IBM em território francês e do CESI — à época Centro de Estudos Superiores Industriais.

Corvin, ao final de sua extensa e aprofundada pesquisa sobre a obra de Polieri, analisa de que forma o audiovisual influenciou a sua obra e as artes da cena ao classificar diferentes modos de uso e de apreensão das imagens analógicas e/ou digitais em sua multiplicidade de potenciais de exibição. Tendo acesso a um texto ainda inédito, o teórico apresenta o pensamento visionário do diretor sobre os usos da arte do vídeo a partir de uma reflexão histórica e estética e, em um segundo momento, intitulado “etapas da invenção”, analisa a sua trajetória artística como uma das mais relevantes para a investigação de uma cena em campo ampliado.

Após dissertar sobre técnicas artísticas utilizadas no trabalho de edição e trucagem, Polieri resgata as origens dos happenings e o uso do vídeo em diversas obras importantes, sendo a obra de Nam June Paik a principal referência na qual as imagens convergem para a cena como acontecimento, importando mais o modo como são exibidas em seus suportes do que um ou outro conteúdo. Ainda nessa primeira parte, destaca-se o que se convencionou denominar “arte-vídeo” em seu caráter mais realista e/ou documental na manipulação de imagens; a arte interativa, a qual ele nomeou “atos de ficção”⁵⁹, expandindo-se a diversos espaços e temporalidades, sendo parte integrada do ambiente cultural, político, econômico e social e, por fim, Polieri destaca as imagens virtuais em sua potência multidimensional, o que vemos a cada dia tornar-se realidade.

*Uma ou mais realidades virtuais, obtidas por uma dimensão global, poderão tornar-se, em um futuro mais ou menos próximo e, em determinados contextos (simulações físicas, psíquicas, percepções visuais ou auditivas insólitas, deformações, ausência de gravidade, etc.), uma ou mais realidades absolutamente diferentes, comparadas em intensidade, a uma realidade quase cotidiana.*⁶⁰

Em “etapas da invenção”, Corvin afirma que Polieri desde o início de seu percurso concebe seu papel como um diretor do espaço não reduzido aos limites da caixa preta. Interessava a ele investigar um espaço dilatado permanentemente, como uma *mise en abyme* que coloca em cheque a percepção estética, seja por meio de um distanciamento crítico ou de um processo de identificação, em uma abertura polidimensional do espaço da cena.

Das primeiras experimentações de imagens na cena que datam de 1954 aos jogos de comunicação intercontinentais, o diretor cria uma obra heterogênea e polissêmica, tradutora da relevância e da seriedade de sua pesquisa na cena contemporânea. Ao propor um estudo aprofundado sobre a interrelação entre as artes, rompe com os limites espaço-temporais, mantendo-se atento aos primeiros debates sobre a influência da globalização no campo artístico. Diante de novas e múltiplas perspectivas tecnológicas, Polieri, destaca-se na

⁵⁸ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri, op. cit.*

⁵⁹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 315.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 316.

história da cena contemporânea, pelo seu rigoroso e obstinado estudo técnico, aliado ao desejo permanente de sistematização da experiência artística, o que pode ser verificado em suas obras que continuam a ser referência nas pesquisas que aliam a arte à tecnologia.

Artigo recebido em 13 de março de 2020. Aprovado em 27 de abril de 2020.