

JACQUES POLIERI

criador de uma Cenografia Moderna

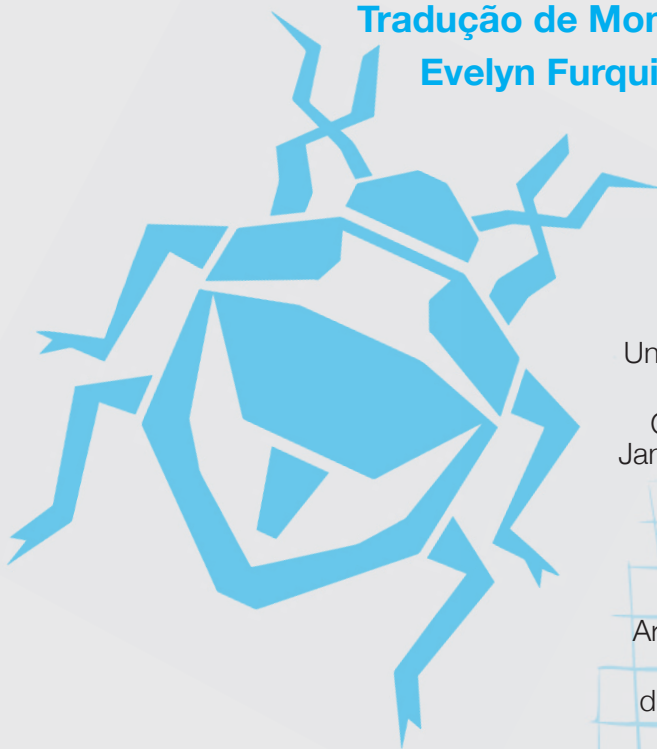
Michel Corvin

JACQUES POLIERI

creator of a Modern Scenography

Michel Corvin

Tradução de **Monize Oliveira Moura e
Evelyn Furquim Werneck Lima**



Monize Oliveira Moura

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Doutora em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/Unirio). Doutora em História, pela Université de Versailles St.Quentin-en-Yvelines, França.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Arquiteta, Professora, membro do Conselho do Patrimônio Municipal, RJ. Líder dos Grupos de Pesquisa "Estudos do Espaço Teatral" e "Espaço e Memória". Publicou, entre outros livros, Arquitetura do Espetáculo (2000/Prêmio Instituto de Arquitetos do Brasil).

Monize Oliveira Moura

Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

PhD on Performing Arts, by Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (PPGAC/Unirio). PhD in History by the Versailles St.Quentin-en-Yvelines University, France.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Full Professor at Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Architect, Professor, member of the Board of the Municipal Heritage of Rio de Janeiro. Leader of the Research Groups: "Theatrical Spaces Studies" and "Space and Memory Studies". Published amongst other books Architecture for the Performing Arts (2000, Institute of Brazilian Architects Award).



<http://www.humanite.fr/michel-corvin-mort-dun-encyclopediste-du-theatre-581964>

MICHEL CORVIN

Autor, Ensaísta e ex-professor na Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Especialista em teatro do século XX. Ele escreveu sobre o movimento Dada, o Surrealismo e o sobre o Avant-garde do antes e do pós-guerra. Foi coordenador e autor de vários livros sobre Teatro. Dentre seus trabalhos mais recentes estão L'Homme en trop: L'abhumanisme dans le théâtre contemporain (Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2014) e La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain (Editions théâtrales, 2015). Michel Corvin, faleceu no dia 20 de agosto de 2015.

MICHEL CORVIN

Author, essayist and former professor at the Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Specialist in twentieth-century theater. He wrote about the movement Dada, Surrealism and on the Avant-garde before and after the war. He was coordinator and author of several books on theater. Among his most recent works are L'Homme en trop L'abhumanisme dans le théâtre contemporain (Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2014) and La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain (théâtrales Editions, 2015). Michel Corvin, passed away on August 20, 2015.

NOTA DAS TRADUTORAS

O texto traduzido foi extraído de:

CORVIN, Michel. « Polieri, créateur d'une scénographie moderne ». In : Cahier d'exposition. Dirigé par Noëlle Guibert. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 13-50.

RESUMO

Neste texto, que consta do catálogo da Exposição sobre Jacques Polieri na Biblioteca Nacional da França, Corvin desenvolve uma análise sobre a trajetória do diretor e cenógrafo desde as produções que realizou sobre textos de Ionesco e Tardieu nos anos 1950/1960, incluindo também criações teatrais encenadas a partir de obras de arte abstratas, passando pelas propostas arquiteturais inusitadas regidas pelo conceito de teatro do movimento total para o qual empreendeu pesquisas para a adoção de dispositivos mecânicos para os espaços teatrais que criou. A partir dos anos 1980, Polieri desenvolve estudos e projetos nos quais a tecnologia das novas mídias é utilizada em espetáculos intercontinentais, com transmissão simultânea *online*, anos antes da introdução da Internet. Polieri amplia o conceito de cenografia transformando-a na escrita e na modulação do espaço. Unindo estética e técnica, esteve sempre muito à frente de seu tempo.

Palavras-chave: Jacques Polieri; Teatro; Cenografia.

ABSTRACT

In this text, which appears in the exhibition on Jacques Polieri catalog at the National Library of France, Corvin develops an analysis of the director and set designer's trajectory from the productions he staged on Ionesco and Tardieu's plays in the 1950s and 1960s, also including theatrical creations inspired by the avant-garde abstract art. Corvin analyzed the unusual architecture proposed on the concept of "the total movement theater" which was based on the adoption of mechanical devices for the theatrical spaces he created. Since the 1980s, Polieri developed projects employing the technology of new media in intercontinental shows, with simultaneous online broadcast, many years before the introduction of Internet. For Corvin, Polieri broadens the concept of scenography converting it into "writing and modulation of space". Uniting aesthetics and techniques, Polieri has always been far ahead of his time.

Keywords: Jacques Polieri; Theater; Stage Design.

JACQUES POLIERI, CRIADOR DE UMA CENOGRAFIA MODERNA Michel Corvin

Tradução de Monize Oliveira Moura e Evelyn Furquim Werneck Lima

Ao longo de suas produções e de suas reflexões, Jacques Polieri explorou todas as possibilidades que o espaço lhe oferecia. Homem de teatro, a princípio, curvou-se às convenções cênicas que queriam que o dentro não fosse o fora e que a ação cênica ficasse contida entre as três paredes e meia (porque a quarta é, na verdade, virtual) de um lugar fechado, chamado caixa italiana. Em pouco tempo, Polieri, sustentado pela escrita de certos dramaturgos - Tardieu notadamente, que descentralizava a essência de suas peças, fosse fazendo-as falar música, fosse fazendo com que se ouvissem apenas vozes sem pessoas em cena - passasse a desviar o lugar cênico de sua rotina e fazê-lo expandir-se de seu interior por meio de projeções e de grafismos que desvirtuavam seus limites. Logo, o espaço que era ainda fechado mas metaforicamente ampliado escapava às fronteiras materiais de um teatro para conquistar espaços anônimos ou estranhos, tal como o *Palais de Glace* (Palácio do Gelo), no qual o dispositivo deve sua implantação apenas à imaginação criativa de alguém – denominemo-lo ainda cenógrafo, que constrói, com a ajuda de praticáveis, planos inclinados e iluminação, um mundo autônomo a serviço de algo que, como bem se sabe, não pode mais ser um texto que, seguindo uma linearidade, desenvolva os meandros tranquilos de uma troca de diálogos. Não há mais fábulas, nem personagens, mas sim figuras e forças que coreografam suas trocas e exprimem seus desejos, sem, no entanto, ter necessidade de um contato ou de se dirigir a um parceiro - algo que até então era um pré-requisito para toda e qualquer teatralidade. Longe de qualquer mimetismo e realismo, trata-se de propor a um público - que não está mais numa relação frontal de apreciação passiva, mas numa relação multidimensional de participação visual e sonora - uma outra maneira de perceber a presença e a força dos atores. Com *Gamme de 7* e *O Livro* de Mallarmé, Polieri vai até o limite da dinamização de uma arte da cena, que continua ainda sendo cenografia, se se entender por essa palavra a modelagem específica de todos os elementos de um espetáculo com vistas a um efeito particular.

Porém essa arquitetura de cena, que é a cenografia, faz um apelo à outra arquitetura, a do edifício teatral. Para revolucioná-la, Polieri precisou aplicar-lhe apenas a palavra movimento, que serviu para subverter a instalação cênica tradicional. Ele

vai então propor maquetes e construir lugares nos quais o movimento é o alpha e o ômega de sua pesquisa: movimento do espetáculo colocado sobre um anel circular, movido numa velocidade modulável, movimento de espectadores dispostos sobre um anel central móvel, com possibilidade de um duplo movimento de rotação, fosse no mesmo sentido, fosse no sentido inverso. Tudo isso numa concepção em que tudo se desenvolve no plano horizontal. Mas Polieri não se apega apenas às duas dimensões tradicionais, ele imaginou diversos dispositivos, maquetes ou desenhos, em que a esfera substitui definitivamente o cubo e o espaço aberto ao campo de visão multidirecional, o espaço fechado da caixa cúbica, na qual somente uma visão axial permite abraçar a totalidade do espetáculo.

O espaço material - seja aquele dos anéis que giram ou o das esferas que se movimentam sob projeções móveis - não contém um pouco do sonho faustiano de mobilidade ou de ubiquidade total, que se colocou como um germe no pensamento de Polieri desde o momento em que ele declarou guerra à estaticidade da cena? Foi para a realização deste sonho que as novas tecnologias eletrônicas (vídeos, imagens digitalizadas, jogos de comunicação à distância, cybercinema) abrem o imenso campo do virtual. Polieri investe muito cedo neste campo do virtual em ocasião de grandes manifestações culturais e esportivas (Exposições Universais ou Jogos Olímpicos) antes de continuar mais secretamente suas pesquisas nas zonas em que o espaço se encontra sempre modelado e palpável, senão habitável, mas fora de qualquer materialidade: o domínio da informática e dos hologramas, objeto de estudo desse inventor de espaços que foi, e continua sendo, Jacques Polieri. Essa germinação contínua e esse desabrochar progressivo de criatividade, gostaríamos de resumir aqui as etapas.

VANGUARDAS E ENCENAÇÃO

Jovem encenador sem mais experiência que os outros artistas de sua geração (Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Michel de Ré,...), Jacques Polieri, após tentativas ecléticas, entre 1950 e 1953, encena textos da autoria de dois dos principais criadores da vanguarda nascente, Ionesco e Tardieu. Ele está preocupado em participar do questionamento da dramaturgia escrita, mas não com a renovação da dramaturgia em ato, quer dizer, da encenação e da cenografia. É preciso dizer que o próprio termo "cenografia" não era empregado na época (contentava-se com a palavra *décor*) e que as experiências de reestruturação do espaço cênico que aconteciam na Europa Central

(com Piscator) e na URSS (com Meyerhold) são ainda pouco conhecidas, não se fazendo ainda sentir sua influência sobre a Europa Ocidental.

Entre os vanguardistas sem dinheiro, como é o caso de Polieri, o *décor* se reduz frequentemente a uma tela pintada, e o palco é ocupado apenas pelos acessórios funcionais indispensáveis (em *La Jeune Fille à marier*, ou *Le Rhume onirique*, de Ionesco); no mesmo ano, uma outra jovem para casar, Alice.... é revestida com um vestido de noiva (em *Plutôt qu'une autre* de Robert Ganzo), ou então contenta-se apenas com um vago tecido drapeado como moldura (em *Je revais peut-être...*, de Pirandello, 1950). A maior parte do *décor* dos espetáculos de 1953 a 1956 (consagrados a Ionesco e a Tardieu) foi confiada a Georges Annenkov, que, obviamente, não demonstra audácia considerável: contenta-se apenas com uma tela pintada sugestiva ou sintética, que ao mesmo tempo sublinha os elementos convencionais da caixa cênica cúbica (perspectiva, referências miméticas). Cabe lembrar, entretanto, que Annenkov - imigrante na França desde 1924 -, fora na jovem Rússia soviética, um dos mais ousados *metteurs en scène/décorateurs* construtivistas (em 1919, no Teatro de l'Ermitage de Petrograd em *Le Premier Distillateur* de Leon Tolstoi e, em 1922, com o *décor* de *Gas* de Georg Kaiser, encenada por Khokhlov). O *décor* móvel com plataformas de diferentes alturas imaginado por Annenkov para *Le Premier Distillateur* certamente antecipa o "teatro do movimento total", cuja maquete Polieri construiria em 1957. Um "encontro objetivo" entre os dois artistas, como diriam os surrealistas, além de premonição reveladora de uma tendência a destruir a matriz espacial da ação cênica.

Polieri não se satisfaz com a revolução estética produzida pelos defensores de uma nova escritura dramática: trabalhando durante dez anos nos teatros à italiana (e muitas vezes em um dos mais incômodos, o da Aliança Francesa), ele superpõe à descentralização atribuída ao texto uma segunda descentralização - a cênica - que faz o teatro se libertar, derrubando as paredes do palco italiano com a ajuda de todo um jogo de espaços. Jogo de espaços, leia-se jogo de cartas, no qual se embaralham as figuras, os valores e as cores para abrir à imaginação lúdica os meios de multiplicar os agenciamentos estratégicos. Nos textos que escolhe, Polieri busca provocar um deslocamento que os modifique ou "degenere": do gênero teatral ao gênero musical, como em *Rythme à trois temps* ou *La Sonate et les trois messieurs*, de Tardieu; do gênero linear e narrativo das obras ditas dramatúrgicas ao gênero tabular e pictural para *Orchestration Théâtrale*, de Arrabal; ou do gênero literário ao gênero cosmográfico

para *Livre*, de Mallarmé. Deslizamento que não anula o gênero de origem, mas, ao metamorfoseá-lo, prolonga-o e o exalta. Polieri poderia ter tornado sua a fórmula de Artaud: “*Le domaine du theatre n’est pas psychologique mais plastique et physique*” (“o terreno do teatro não é psicológico, mas plástico e físico).

A CAMINHO DA ABSTRAÇÃO

Montando Tardieu em três reprises, Polieri pôde colocar progressivamente em prática seu desejo de escapar do figurativo e do mimético. “Nós somos hoje alguns a sonhar com uma arte dramática abstrata”, esta frase de Tardieu pode ser plenamente ilustrada pelas encenações de suas peças feitas por Polieri. O recurso à abstração, concebida como a primazia da forma sobre a mensagem, permite “reagir contra o realismo excessivo e voltar às convenções necessárias” (Tardieu). Quais? Por exemplo, que a narrativa no teatro não é nem um ornamento artificial, nem uma maldição inevitável, mas, sim o verdadeiro meio de fazer ver o invisível e, portanto, de restabelecer a dose justa entre o que a cena mostra - quase nada - e o que a narrativa pode evocar: o mundo inteiro. Com a condição de se tornar teatro, quer dizer, de ultrapassar sua condição aparente de linguagem discursiva para se transformar em linguagem dançada, cantada ou quase.

Polieri, de quem se poderia dizer quase de imediato que manipula o texto em benefício de uma cenografia das imagens, percebeu justamente com Tardieu que a essência do teatro pode ser textual e que a magia verbal pode produzir um efeito de encantamento físico. Opera-se, então, em suas encenações um divórcio entre o teatro-voz e o teatro-olhar: “não há nada para ver”, é uma das frases de *La Sonate*. Da mesma forma no palco: não há mais *décor*, somente as marcas imaginadas por Annenkov; não há mais animação: os três senhores ficam sentados sobre os seus bancos, atuando somente com máscaras. O que podia haver de mais abstrato e de mais paradoxal que a teatralidade reduzida a essa recitação ritmada de um texto esvaziado de significação? De fato, se não havia nada para ver, havia muito a sentir, porque os traços de Annenkov, longe de serem inertes como seriam linhas desenhadas sobre uma tela de fundo, propunham um triplo *décor* projetado por transparência sobre o ciclorama: passava do noturno mais profundo ao cintilar de estrelas. Impressão de imensidão.

Com o *ABC de notre vie*, última peça que Tardieu confiou a Polieri, um passo a mais avançou rumo à “desfiguração” da peça. Textualmente, o termo abstrato significava então que cada palavra, cada frase tinha um sentido, mas não se inscreve em nenhuma continuidade de significação que fosse resumida em uma fábula. O som prevalece sobre o sentido, ou, antes, o sentido nasce do som, quer dizer, da entonação.

A partir de então a teatralidade não está mais no texto: uma ruptura decisiva ocorreu: à leitura, o texto de Tardieu tornava-se não incompreensível, mas insignificante, no sentido primeiro do termo; ele só poderia ser teatro por meio da encenação. O déficit de significação imediata e conceitual será, portanto, compensado pelo trabalho visceral sobre as vozes (ritmos, intensidades e tessituras) e pela intervenção da pintura e da música, as mais modernas. Para um uso, notável também, da iluminação: Polieri sabe transfigurar os rostos e os gestos através de cortes inteligentes, contraluzes, “*douches*” e luzes rasantes. Ele se impõe como um dos mestres da iluminação numa época em que isso pouco interessava aos homens de teatro – ei-lo aqui também à frente de seu tempo. Preeminência, portanto, do sensorial sobre o inteligível, papel preponderante atribuída ao espetacular, tal era, resumidamente, o balanço estritamente teatral dos anos 1950 a 1960.

PASSADO/PRESENTE: AS FONTES VIVAS DA CRIATIVIDADE

Raros, muito raros, são os artistas que aceitam acrescentar às suas atividades de criação um trabalho prolongado de pesquisas documentais sobre elas, seja a *posteriori* ou eventualmente por antecipação, de modo que cada uma continue numa espécie de filiação a pioneiros até então desconhecidos. Polieri é desse tipo: em plena metade da década de 1950-1960, que foi para ele de intensa criatividade, elaborou para o número 17 da revista *Aujourd'hui* de 1958, a árvore genealógica que permitia fazer uma ponte, para além da interrupção da Segunda Guerra Mundial, com a primeira vanguarda europeia dos anos 1920, e com a segunda, da qual ele é um dos criadores mais representativos. Constantes idas e vindas entre passado e presente, quem sabe mesmo o futuro (em 1958 Polieri não estava ainda no auge de suas invenções. Faltava muito para isso!). É preciso ressaltar que a vanguarda dos anos 1920 havia sido completamente ocultada durante todo esse período de totalitarismo e de guerras e que o lançamento desse número especial da revista foi uma verdadeira redescoberta,

seguida de um grande sucesso de público. Percebia-se enfim, que a Europa tinha sido, durante trinta anos, berço de uma intensa combustão criativa.

Mais do que a informação divulgada, o mais precioso concerne às ideias-forças que Polieri desenvolve no prefácio. Ele coloca como prioritário o problema da imagem cênica, que relaciona ao espaço – o que é profético em 1958. Ele sugere que a percepção espetacular não é fragmentada (a de um gesto, de um figurino, de um *décor* ou da iluminação), mas que ocorre numa globalidade, em que somente o espaço cênico (seja ele amplo ou exíguo, já que a questão ainda não se discutia) pode desenhar seus contornos. Imagem no espaço, espaço-imagem, entre esses dois polos, um ainda tributário da concepção tradicional do teatro, outro aberto a uma nova cenografia, oscilariam a partir de então as criações de Polieri.

A segunda ideia resultante da aproximação entre os projetos ou realizações, procedentes de espíritos tão diversos como os de Schlemmer, Kandinsky ou Molnar, era a de que, de agora em diante, impunha-se a colaboração de artistas que até então se ignoravam: “o pintor, o arquiteto, o autor, o cenógrafo, o ator, o poeta, o encenador, não tinham ainda tomado consciência da importância das possibilidades de contribuições recíprocas para uma obra comum”. Convergência das artes para uma criação nova, certamente, mas também - para se livrar de velhas camisas-de-força - recurso tático das artes que já haviam realizado suas transformações há muito tempo: “As artes plásticas, deslocando o centro de gravidade da imagem e do volume, tinham destruído a restrição da perspectiva e criado um novo espaço.” Em suma, “o espetáculo de hoje não é mais pensável se não é idealizado a partir de signos novos e concebido numa totalidade viva”. Polieri faz apelo, portanto, “a uma inteira renovação da noção de espaço espetacular”.

A concepção extensiva que Polieri quer dar à cenografia como arte de inscrição do espetáculo no espaço engloba, a partir de então, o que a noção de *décor* restringia – os limites que pela arquitetura inseriam o público no processo espetacular a partir de critérios sociais e econômicos nos quais a questão da estética, no que concerne à comunicação mais estreita (para não dizer íntima) entre a sala e a cena, era quase nula. A uma nova concepção de espaço no palco deve corresponder novas condições de recepção na sala, tal como evidencia Polieri. Sendo sugerido ainda, pela escolha de um grande número de referências, que se trata do espaço em movimento. O denominador comum das pesquisas, por sinal opostas, é a tendência à abstração e a busca da

modernidade: em Kandinsky, notadamente, pintor e homem de teatro, no sentido pleno - coordenador de saberes musicais, simbólicos e mímicos – cuja obra *Sonorité Jaune*, Polieri tentava encenar num projeto que durou vinte anos, até 1975, quando realmente conseguiu, e na obra de Schlemmer, criador de uma pintura em movimento graças a figurinos que, longe de sufocar o ator em invólucros mortos, ampliavam sua envergadura, davam volume a sua silhueta, dinamizavam o menor dos gestos e transformavam suas relações com o espaço. Kandinsky e Schlemmer, inventores de formas.

Desde então, como afirma Meschonnic, “a obra (no sentido absoluto: obra forte, obra-sentido) não “preenche” uma forma pré-determinada, pré-existente, ela a cria”. Não é precisamente este o processo de Polieri? Ele elabora, por meio de uma nova arquitetura de cena, uma nova relação do espectador com um espetáculo, cujo conteúdo é, num primeiro momento, nada mais que essa própria relação. Trata-se de outra coisa, na verdade, que diz respeito à concepção estética e à combinatória das artes. Mas, em todo caso, nada que lembre a “velha forma” de um teatro de texto declamado sobre uma cena fixa, por atores encarregados de incarnar personagens e projetar seus estados de alma para um público imóvel e passivo. Esse distanciamento entre o passado e o presente (que se pode chamar de futuro, já que o presente se mostrou inapto a captar a mensagem inovadora) explica a incompreensão geral da crítica, que era tão pouco capaz, com raras exceções, de tornar o desconhecido Polieri um conhecido vanguardista.

POR UMA ARQUITETURA DO MOVIMENTO

A esfera contra o cubo, o espaço indefinido da curva contra o espaço reduzido a uma linha reta entre dois ângulos, a convenção cênica livremente assumida contra o ilusionismo alucinatório, a abertura ao coração pulsante do mundo contra o aprisionamento em conflitos íntimos, tal é a aposta em uma nova definição do espetáculo. As propostas de realização efetiva vão então se multiplicar: a “maquete do teatro do movimento total”, concebida por Polieri em 1957, chegaria à realização graças ao grupo Mitsui, quando da Exposição Universal de Osaka, em 1970. Eis, como Polieri descrevia o espetáculo:

A ação começa por uma projeção cinematográfica sobre uma pequena tela (situada a frente de cada palco-plateia), que se escamoteia, em seguida, para dar lugar a uma projeção total de 360° (cinemas, diapositivos etc.). Os palcos-plateia são, então, colocados em movimento, deslocam-se no sentido das três dimensões e participam dos ritmos das imagens e dos sons. Quase no fim do espetáculo, os movimentos verticais dos palcos combinam-se com o da cúpula, cujas cores se modificam e se harmonizam com as projeções e com a partitura sonora (Polieri).



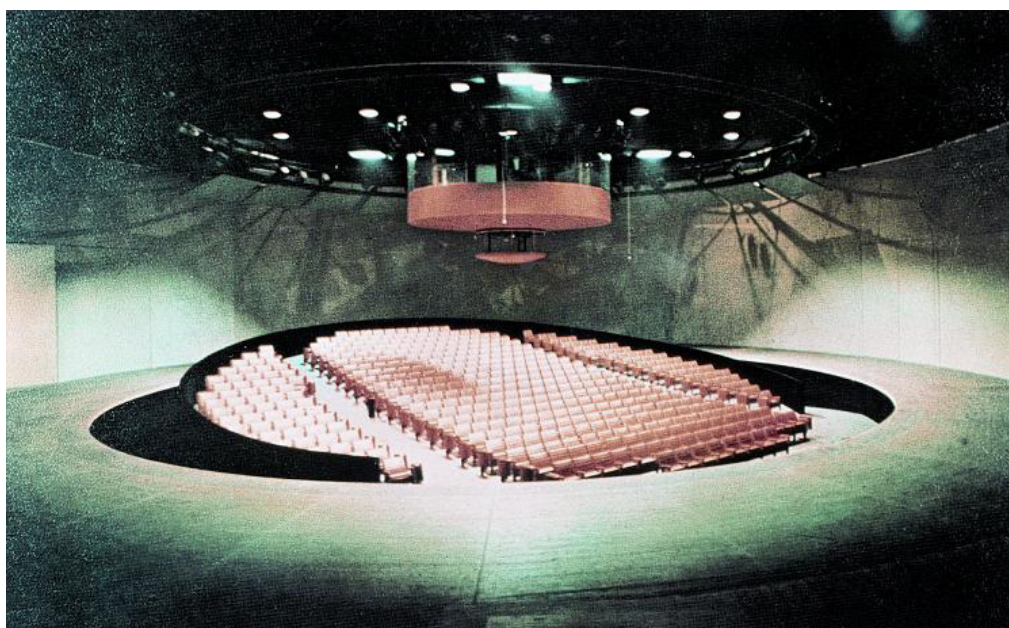
Exposição Universal de Osaka, em 1970. Cortesia da Bnf

Outro conceito que foi igualmente posto em prática: o do teatro esférico (ou tórico) lançado em 1958 por Polieri e o arquiteto André Wogenscky, que tinham se encontrado durante o primeiro Festival da Arte de Vanguarda que Polieri organizou em Marselha, sobre a laje da *Cité radieuse* criada por Le Corbusier em 1956¹. Esse projeto, elaborado e desenhado em primeiro lugar por Polieri, desde 1955, faz a ponte entre o passado e o presente e a ligação entre a cultura livresca e a criatividade autônoma: por sua forma oval e sua disposição descentrada de suas duas cenas anulares - fixas e/ou

1 O festival, o primeiro do gênero, foi realmente muito importante e apresentou seções de artes plásticas (com Michel Ragon como responsável), de dança (com Maurice Béjart), de cinema (Charles Ford) e de música (com André Hodeir). Polieri, diretor-animador do conjunto das artes reservou para si próprio o setor de espetáculos. Grande espaço foi reservado à pintura mais moderna, nem é preciso enfatizar, em especial à arte cinética e ao grupo espaço-dinâmico representado por de Agam, Tiguely Soto e Nicholas Shoeffler. Um segundo festival com a mesma temática ocorreu em julho de 1957 na Cité Radieuse de Le Corbusier de Rézé les Nantes, um terceiro e último aconteceu em Paris em dezembro de 1960. Foi um festival de grande riqueza quantitativa e qualitativa com dezesseis sessões diferentes indo da arquitetura à poesia fonética (lettrisme) e da mímica (com Decroux) ao ballet abstrato (com Kramer).

móveis- era sobretudo a matriz direta do teatro para a cena anular² que seria construída por Wogenscky em Grenoble em 1968, desta vez sob o nome de "teatro móvel".

Espaço único para o espetáculo e para o público, a plateia circundada pelo espetáculo, tais são os dois princípios que presidiram essa realização; mas o mais original do teatro esférico reside na dupla mobilidade oferecida aos espectadores: "a própria mobilidade, já que eles estão sentados sobre uma placa giratória, e a mobilidade do espetáculo, que acontece tanto sobre uma cena anular fixa, quanto sobre uma cena anular móvel. De maneira que não há dois espectadores que vejam a mesma coisa ou que levem do espetáculo uma visão tabular imediata: com tudo se movendo, o espectador capta, a cada instante, apenas uma visão parcial, feita da multiplicidade simultânea de percepções fugazes que grava. Assim, no final das contas – ou melhor, da representação – o espectador organiza o espetáculo em uma totalidade própria a cada indivíduo.



Casa de Cultura de Grenoble - A sala anular móvel, além da girar 360°, é envolvida por um palco circular que gira nos dois sentidos. 1968. Cortesia da BnF.

O teatro da revolução dupla de Polieri coloca o olho do espectador no centro de seu dispositivo espetacular. Esta primazia do olhar sublinha a nova relacionamento que

² Teatro anular é aquele em que, no auditório, a plateia se distribui ao redor da cena, que se encontra no centro (Nota das tradutoras).

o dispositivo arquitetural estabelece com as artes plásticas, independentemente dos atributos próprios ao movimento ligados a uma nova concepção da relação entre cena e sala, que, de espetacular, torna-se especular.³

Já em 1960, um teatro móvel com cena anular fora produzido e apresentado para o encerramento do Terceiro Festival de Vanguarda de Paris. Ele foi objeto de numerosos comentários nas revistas de arquitetura, mas igualmente nos jornais literários de grande difusão, nos quais surgiram questionamentos (e até mesmo uma polêmica) típicos da época, sobre qual seria a arquitetura dos teatros a serem construídos. A revista *Aujourd'hui* assim comentava sobre o dispositivo: "A rotação e o deslocamento da plataforma central em relação ao conjunto da cena anular dão a impressão do *travelling*: o espectador avança, recua, cabriola e participa, assim, fisicamente do espetáculo". Uma vez que o mecanismo estava ajustado, que uso seria dado? Movida no sentido e no contra-sentido dos ponteiros de um relógio, a sala móvel parava ou continuava seu percurso para um espetáculo-teste de criação plástica, diante das esculturas (de Pevsner, Colin, Brancusi, Jacobsen, Adam), elas próprias colocadas sobre pedestais móveis que uma luz de projetor fazia sair da sombra tendo ao fundo a música (Varèse) e poemas de elaboração bastante valeryanas, de Pierre Volboudt, o tradutor de Kandinsky.

Com isso, colocava-se em discussão o problema da relação entre o estético e sinestésico e, portanto, do novo *status* do espectador, para o qual se trata do fim de uma situação contemplativa, que lhe permitia detalhar, em seu próprio ritmo, a modelagem e os volumes de uma obra geralmente figurativa; trata-se a partir de então de formas abstratas tornadas cinéticas pela projeção de luzes e sombras. Mais uma vez, critérios antigos de apreciação estética passam a não valer: eles se baseavam na ideia de uma percepção tranquila de um produto acabado, ao passo que o "espetáculo-feérico-moderno" de Polieri, judiciosamente chamado *Rythmes et Images*, dava a ver o gesto criador do artista, em projeção constante de uma forma sobre a outra, numa espécie de desdobramento indefinido. Pela primeira vez, Polieri realizava seu sonho de mover as imagens no espaço e quebrar a visão unidirecional do espectador.

A síntese dessas duas realizações maiores de teatro móvel e a evocação frequente dos trabalhos preparatórios em maquetes ou desenhos do "teatro do movimento total" poderiam levar a crer que havia em Polieri uma verdadeira obsessão, que o afastaria de toda e qualquer outra experimentação. Mas não foi o caso, e nós citamos apenas, entre

³ "Especular" é uma superfície reflexível, espelhada (Nota das tradutoras).

tantas outras, uma realização de cenografia englobante, em que receptores (o público) e emissores (os atores) estão envolvidos num espaço único⁴: a instalação original do público em frente ao espetáculo em 1969, na Fundação Maeght de Saint-Paul-de-Vence, para *Comedie* de Beckett, a "ópera falada", musicada pelo compositor austríaco Haubenstock-Jamati. Nesta obra, Polieri encontra o espírito que havia presidido nos tempos clássicos a homogeneização social da sala e da cena pela continuidade no mesmo espaço, dos mesmos elementos decorativos, mesmos figurinos e das mesmas figuras mitológicas nas curvas dos estuques dourados. Em 1969, num contexto completamente diferente, a harmonização de um novo estilo: a época é a da exaltação da técnica e da descentralização; a cor única será o branco, as linhas serão retas ou quebradas.



Fundação Maeght de Saint-Paul-de-Vence, 1969. Cortesia da BnF

Sabe-se como Beckett, por um jogo sábio de reprises *da capo*⁵ de defasagens, de sobreimpressões temporais e narrativas, consegue embaralhar totalmente as relações mesquinhas de um clássico *ménage-à-trois* (um homem entre duas mulheres) até criar uma imagem exatamente dantesca - pelo jogo de ensaios e de pressões, de uma

4 Foi igualmente o caso da sala Louis Jouvet (teatro móvel transformável) construída, ou melhor reformada no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris e também da "sala automática móvel" construída na Casa de Jovens e da Cultura do Vale de Chevreuse (Nota do autor).

5 Da *capo* é um termo musical da língua italiana que significa "do início". (Nota das tradutoras)

vida infernal, a uma vida no inferno. O músico e o cenógrafo/idealizador do conjunto cena-sala auxiliaram a restituir essa visão da maneira mais precisa: o primeiro recorre a um tratamento sutil do *Sprechgesang*⁶, misturando canto e palavras, combinando sabiamente as vozes dos três intérpretes; o segundo teve a ideia de instalar, na frente dos seis pódios hexagonais diversamente inclinados e dispostos em forma de leque, cinco cenas simultâneas situadas em diferentes diversos níveis (e munidas de telões), sendo um deles com dupla cena descentrada. Três atores-cantores trajados com vestimentas rígidas e mascarados ficavam posicionados na parte esquerda dessa dupla cena, enquanto as outras quatro cenas eram ocupadas por doze (quatro vezes três) mímicos que, vestidos de forma parecida e também mascarados, articulavam um texto, mas sem proferir palavra alguma. Através do jogo de luzes e do equilíbrio das vozes (pois os cantores recorriam a microfones) cabia ao idealizador do espetáculo dar vida, visual e auditivamente, a uma ou outra cena dentre as cinco. Os espectadores só podiam acompanhar a ação a partir de uma delas. Com esse refinamento técnico complementar:

Para a dupla cena principal descentrada - cada uma das duas partes desta sendo pouco a pouco iluminadas, à frente (positivo) ou atrás (negativo) de um vidro translúcido- obtém-se, imagetivamente, os efeitos "cara ou coroa" das inversões topológicas. As outras cenas, em suas relações com essa ficção icônica, apareciam ou desapareciam sucessivamente numa ordem pré-estabelecida, sequencial (Polieri).



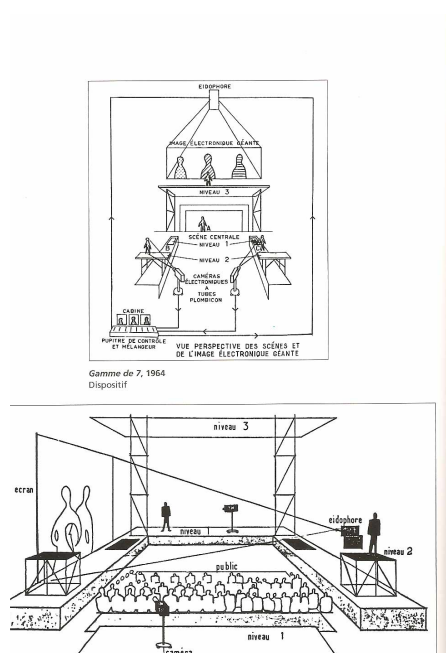
Ópera falada Comédie de Beckett. Fundação Maeght de Saint-Paul-de-Vence, 1969. Cortesia da BnF

6 Sprechgesang é um estilo de vocalização dramática entre cantar e falar.(Nota das tradutoras)

As telas gigantes, uma centena de projetores, a instalação eletroacústica, as máscaras, os figurinos, as pinturas cubo-futuristas projetadas, tudo contribuía para tirar *Comedie* da literatura dramática e de sua ficção pequeno-burguesa (mesmo que parodiada por Beckett) e a integrá-la a um mundo quase virtual, tal que a tecnologia mais avançada sobrepujava todos os demais parâmetros.

UM GRANDE ANO

1967 assistiu à criação de *Gamme de 7*, vídeo-balé-espetáculo, escrito e realizado por Polieri sobre uma música de Yannis Xenakis. Apresentado pela primeira vez em outubro de 1964 no teatro Gerard-Philippe de Saint-Denis (num palco frontal mal decorado), foi retomado e desenvolvido na sala do Rond-Point des Champs-Élysées, que não era ainda um teatro, mas o antigo *Palais de Glace*,⁷ oferecia uma ampla estrutura. Polieri colocou em prática um dispositivo tridimensional de oito cenas. Uma nona sendo constituída de uma imagem eletrônica gigante, produzida por um eidoforo: pela primeira vez utiliza-se num espetáculo câmeras eletrônicas que captavam os gestos e movimentos dos atores-dançarinos, transmitindo as imagens numa tela, simultaneamente ou ligeiramente após.



Gamme 7 - Vidéo-balé-espetáculo - Théâtre do Rond-Point des Champs-Élysées, 1967. BnF

7 O Palais de Glace, reformado em 1893 sobre o projeto de Hirtoff para o Panorama, em frente ao Cirque d'Été, do outro lado da Avenida Champs Élysées, foi uma das atrações de Paris na Belle Époque, com seu ringue de patinação no gelo até 1980, quando Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud o readaptaram deixando-o apenas como Teatro do Rond-Point (Nota das tradutoras).

As diferentes cenas são exploradas simultaneamente: a progressão do espetáculo em três partes busca organizar os signos gestuais do “espaço perspectivo simples a uma perspectiva múltipla, para chegar a um espaço tridimensional: espécie de conquista do espaço”. O gestual era igualmente diferenciado: numa primeira parte, gestos retilíneos; numa segunda, um gestual barroco, enquanto “os gestos de desequilíbrio, as quedas e as figuras aéreas são reservadas à terceira parte”, que se representa sobre o portal central e em torno do público. Como se trata de um balé-espetáculo, de que poderia se alimentar? Naturalmente não de uma narração anedótica, mas de uma “sucessão de expressões plásticas gestuais constituindo uma espécie de ‘teclado’ e interligando entre si diferentes meios de expressões do gesto (expressões puras e expressões faladas)”, note-se que por gesto falado deve-se entender mímica, “o gesto sendo ligado ao signo”, enquanto o gesto puro concerne somente ao dançarino.

Em *Gamme de 7*, os dançarinos-mímicos desenham no solo ou constroem no espaço, em grupo ou em solo, as formas geométricas evocando triângulo, círculo ou espiral. Eles se entregam de um ponto ao outro a um verdadeiro diálogo de gestos, trocando entre si “a bola gestual” que, através da mímica, deformando-a ou amplificando-a. Qualquer gesto, do mais cotidiano (falar ou sentar) ao mais estilizado, ou mesmo ao mais abstrato, vem alimentar o balé. A originalidade residia essencialmente nessa combinação de um dispositivo espacial expandido (em níveis e em desenvolvimento) com gestos entremeados que, vindos a partir de oito pontos cênicos, teciam em todos os sentidos, acima da cabeça dos espectadores, a trama-volume do lugar. As citações musicais de Xenakis, de música tanto orquestral, quanto eletroacústica, que acrescentavam ao espetáculo uma nota suplementar de modernidade.

Começar na semana seguinte, no mesmo lugar, o *Livre*, de Mallarmé, para fazer desta obra um espetáculo intitulado precisamente *Le Livre de Mallarmé*, representava uma tarefa pouco comum. Já que essa obra, longe de ser, à primeira e mesmo à segunda vista, teatralizável, não é nem mesmo um livro! O manuscrito original se apresenta em forma de poemas raramente acabados, de notas sibilinas, quando não banalmente prosaicas e incompreensíveis. Porque, também e sobretudo, esse texto manifesta uma ambição desmedida, que é: encerrar a totalidade da carreira de um escritor e uma visão do mundo num só livro, no *Livre*. Até então, havia apenas um livro assim, a Bíblia, (*Biblos*, quer dizer “livro” em grego). Agora haveria um segundo, fruto unicamente da potência criativa de um ser humano, “o mundo existe - declarava

Mallarmé - para terminar num livro”.

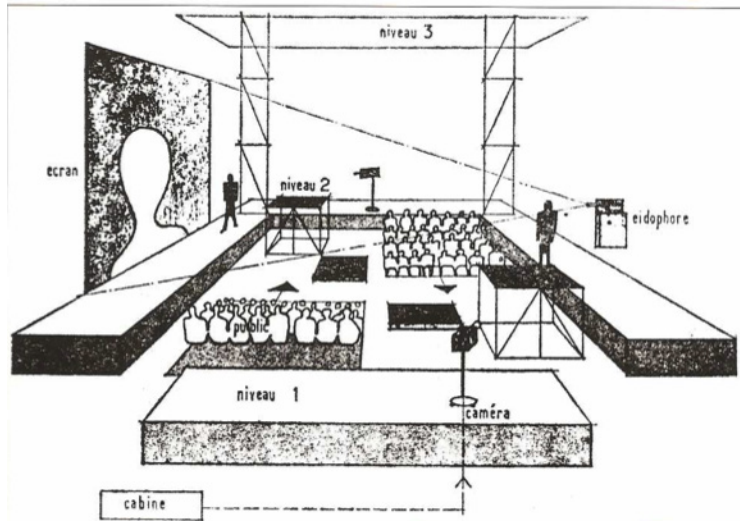
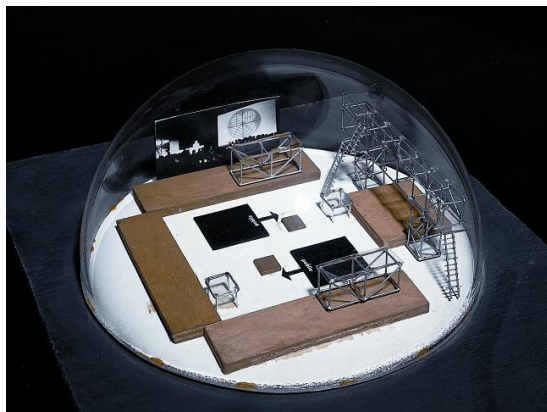
Então, se se quer seguir o poeta em seu projeto demiúrgico, convém dar ao empreendimento o impacto mais forte possível e reconhecer “que seu conteúdo social legitima o apelo ao teatro”. Esta última frase é de Jacques Scherer, especialista de longa data em Mallarmé e em estética teatral, sem o qual o *Livre*, jamais poderia ter se tornado um espetáculo. Ele foi, “graças à sugestão de Jacques Polieri, o adaptador e o dramaturgo da obra - observa”.

Guiado por ele, percebe-se que o *Livre* converge para várias das principais ideias caras a Polieri, notadamente seu ambicioso desejo de se desfazer do teatro usual em nome de uma nova concepção da teatralidade: “Um teatro perfeito, segundo Mallarmé, se recusa à eficácia do autor, à atividade dos personagens, ao interesse da ação, à realidade do tempo, à utilidade da representação: uma vez desfeito disso, é fácil identificá-lo com o *Livre*” (Scherer). Que o *Livre* é teatro, isto é claro, mas é teatro desencarnado, um teatro mental, outra ideia de Mallarmé que encontra um eco profundo no espírito de Polieri: o *Livre* não tem outro conteúdo a não ser ele mesmo, não tem outra mensagem a não ser ele mesmo, ele é uma forma cuja substância é ser forma. Paradoxo que unifica tudo aquilo que as análises desenvolvidas por Tardieu e Ionesco buscaram separar como aporte à contribuição essencial do teatro de vanguarda. *Le Livre*, segundo Scherer, engendra seu conteúdo.

Pela sua interpretação dramatúrgica e as consequências cenográficas que dela se desdobram, Polieri parte de uma constatação: quatro poemas, um prólogo, quatro descrições “fosse da organização das seções, fosse das combinações das leituras”. É a este último aspecto do *Livre* que ele dedica toda sua atenção: “A apresentação escolhida busca estabelecer um paralelismo entre a elaboração cada vez mais complexa das estruturas e sua progressão cênica. O dispositivo cênico vertical faz eco analogicamente à combinatória tridimensional de *Le Livre*”. Também foi assim com *Gamme de 7*, com simples variantes: duas séries de arquibancadas para o público em sentidos opostos e não mais uma arquibancada unidirecional; então os praticáveis elevados eram colocados não mais sobre as três cenas, fechando o espaço em forma de ferradura,⁸ mas em frente a cada série de arquibancadas; um quarto praticável baixo fechando o dispositivo num quadrado com possibilidade de evoluções, para os atores, a um só tempo, sobre os praticáveis e fora deles. Graças ao eidoforo, uma circulação densa (mas rigorosamente calculada) de imagens eletrônicas com alguns pontos de convergência

8 Forma típica das ordens de camarotes no teatro à italiana (nota das tradutoras).

entre as diferentes circulações. O que era projetado nessa vasta tela situada no lado esquerdo da cena?⁹ Ou os diapositivos (slides) de “grandes planos fixos da imagem dos rostos dos atores e atrizes, ou então uma série de projeções do conjunto de disposições e/ou dos dispositivos combinatórios das leituras do *Livre*”, tal qual o descreve Mallarmé; “conjunto reconstituído em maquetes tridimensionais coloridas”. Esses “dispositivos combinatórios”, baseando-se na divisão do *Livre* em quatro livros, ordenados dois a dois, cada um deles sendo dividido em cinco volumes, abriam o caminho para a fusão dos elementos exigindo, para compreensão da obra, cálculos de permutações. Assim, podia-se chegar a possibilidades infinitas de leitura - um pouco como em *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau - conforme fossem lidas as linhas na vertical ou na horizontal, conforme se podia ler o *Livre* como um bloco “onde se folheiam as páginas, e não na espessura do bloco, seguindo uma ordem normal, mas em sua profundidade”(Scherer).



Le Livre de Mallarmé, 1967 – Salle du Rond-Point des Champs Élysées, Paris.
Cortesia da BnF

Além disso, o objetivo jamais perdido de vista por Polieri é “o volume é móvel”, “de morto ele se torna vida”, segundo as próprias palavras de Mallarmé. Mobilidade metafórica e metafísica que encontrava estreitas correspondências no dispositivo cênico: eram essencialmente a circulação de atores, a mobilidade das luzes, os contrapontos das imagens eletrônicas que constituíam os elementos móveis da encenação, os dois

⁹ Coté-jardin é também uma nomenclatura típica dos teatros à italiana, referindo-se ao lado esquerdo do palco, enquanto coté cour seria do lado direito.

blocos de espectadores se integrando a essa mobilidade. Quanto ao simbolismo do quadrado e do número quatro, podia ser percebido - por um olhar prevenido, seja dito - pelo número e pela disposição dos praticáveis, pelos pontos de encontro das diagonais, pelas divisões e subdivisões das zonas reservadas aos atores. "A gente não compreende", dizia um crítico, "mas entra num universo fascinante, de estranha poesia". É o universo infinito do espaço do *Livre*.

O FUTURO-POLIERI

Cada vez mais, Polieri, num desejo de controle rigoroso do conjunto espetacular, passa a utilizar as recém-surgidas técnicas de ponta em matéria de controle eletrônico da iluminação, das imagens e dos movimentos. De *Orchestration Théâtrale*, por exemplo, à *Gamme de 7*, uma passagem se efetua progressivamente da técnica mecânica à mais especificamente contemporânea, ou seja, da eletrônica e das tele-técnicas. Ou melhor, essas técnicas novas vão convencer definitivamente Polieri de que o conteúdo do espetáculo não pode mais se restringir ao que o passado fornece, seja em textos seja em imagens. Não é, no entanto, mais uma questão de se fechar em um nicho tecnológico industrial tão rico em aplicações. Reconhecendo a contribuição essencial e particular do vídeo, Polieri é o primeiro a pensar que era preciso desviá-lo de sua vocação comercial para abrir um espaço em que não se fosse inteiramente dependente da tecnologia, ou reduzido a ela. Entra-se, a partir de então, em uma nova era, testemunhada primeiramente pelos jogos de comunicação em vídeo dos Jogos Olímpicos de Munique (1972), pelo Cisco da Porta de Versalhes (1977), pela comunicação Inter-Fnac e pelo Vidcom de 1980, assim como pelos jogos de comunicação em vídeo com transmissão simultânea, interativa e intercontinental à ocasião do Vidcom de 1983.

Em Munique de um extremo a outro da "Rua dos Lazeres", eram propostas imagens eletrônicas, ou fornecidas por monitores a cores, em dupla face, instalados ao longo da rua ou projetadas sobre grandes telas que permitiam ao público dialogar ou participar de diversos jogos: o grupo do público nº 1, que se via diretamente sobre as telas gigantes, podia ver ao mesmo tempo seus interlocutores, quer dizer, o grupo do público nº 2 ou 3, e assim reciprocamente. Cinco telas principais estavam colocadas ao fim da rua, bem como uma mesa de vídeo¹⁰, situada no interior da cúpula geodésica na qual se encontravam aparelhos de projeção, e, notadamente, dois eidoforos. Durante

¹⁰ Referente aos técnicos (Nota das tradutoras).

a representação noturna, a tela central recebia uma imagem que mostrava o interior da cúpula – uma visão das coxias que ostensivamente oferecida aos espectadores, enquanto duas telas laterais (em gigantes projeções de vídeos) transmitiam a imagem em movimento de Jacques Polieri, líder e diretor do espetáculo. Duas telas suplementares complementavam essa multivisão.



Jogos Olímpicos de Munique - Vista da Rua dos Lazeres, 1972 – Cortesia da BnF.

Em 1983, Polieri realizou, no Vidcom de Cannes uma vídeo-transmissão intercontinental *online* simultânea e interativa entre Nova York, Tóquio e Cannes projetada em telas gigantes e intitulada *Hommes, images, machines*.¹¹ 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

11 Homens, imagens, máquinas.

também as primeiras conversas vocais interativas com máquinas. A síntese de imagens digitalizadas em movimento acabava criando verdadeiros Androids, que não eram, por assim dizer, robôs que imitassem grosseiramente a forma humana. Tratava-se de imagens realistas artificiais fabricadas por computador; elas poderiam, a partir de então, concorrer com os seres humanos, porque se mexiam, falavam ou respondiam como se fossem... atores!

Todos esses jogos de comunicação envolvem quatro grandes princípios que anteciparam em quinze anos os futuros aplicativos de internet ou de outras redes de relações interativas: a transmissão simultânea à distância de imagens e vídeo em telas gigantes; a comunicação em tempo real a partir de pontos munidos de servidor, lugares cênicos especialmente equipados; exploração de bancos de dados de imagem (informações, tele-textos ou gráficos) e de programas de vídeo específicos (grafias, imagens geradas por computadores, jogos); além da promoção e da manipulação desses jogos ao vivo, ou não.

Talvez, ao ver com que compulsão Polieri assimila as técnicas mais avançadas e as transforma em benefício de sua criatividade, pode-se crer que não havia mais nada em comum entre o encenador de textos literários dos anos 1950 e o videasta que exhibe novos jogos de comunicação em escala planetária, ou seja, pode-se acreditar que Polieri renegou desde então antigos amores e que agora só lhe interessam as manipulações espaço-temporais das imagens?. A verdade seria, no entanto, que desde início de sua carreira, o encenador concebeu seu papel como o de um encenador do espaço¹². Espaço este não acabado e limitado às dimensões da caixa cênica, mas como volume expandido em dilatação permanente, em espelho, pela inserção da imagem dentro da imagem, que traduz um aprofundamento quase sensorial antes de se tornar um questionamento da própria percepção estética. Este procedimento tende a negar à imagem o papel inerte de uma cópia: ao se multiplicar ou ao se reduzir a imagem se recria - narcisismo ou distanciamento crítico - e recria o mundo do qual ela dá conta.

Pouco a pouco, os problemas ligados à difusão da imagem em vídeo implicam uma visão urbanística. Por esse viés, fechava-se o ciclo de uma cenografia artística (limitada a um espetáculo) e se coloca em prática uma estrutura em movimento, utopista, na escala de um país ou até mesmo planetária”.

12 Trocadilho com os termos “metteur en scène” e “metteur en espace” (Nota das tradutoras).

Passamos, mudando de gênero técnico, insensivelmente, da noção de informação pontual à ideia de informação em redes. Uma estrutura de redes técnicas não se caracteriza apenas pelas trocas e tratamento da informação, aos quais se somam a distribuição e o aprovisionamento, mas também pela continuidade entre o centro produtor de informações e os pontos de utilização, os terminais que também podem se tornar o centro. Os procedimentos se situam entre essa função de centro e a função de terminal. É este sistema complexo de máquinas de informação que se qualifica como 'cenografia eletrônica'.¹³

O percurso de Polieri demonstra uma coerência profunda: permite que se entenda a ligação que une as pesquisas arquiteturais, as encenações de textos de vanguardas, as criações *ex nihilo*, as reflexões teóricas e até mesmo matemáticas. Tendo partido do desejo de conferir ao espetáculo uma autonomia formal que estivesse, ao mesmo tempo, em ligação direta com a evolução cultural e social do pós-guerra, nas suas técnicas e nas suas formas de percepção, Polieri busca pelo viés das artes plásticas os meios de desentravar o teatro, liberando-o das tutelas textuais ou estéticas de uma outra era. Mas quem fala de artes plásticas fala de imagem e por aí Polieri se debruça sobre as mais sofisticadas mídias até então jamais vistas que se especializaram em produzir imagens.

Fascinado pela informática, claro, mas não obcecado por ela, Polieri é um conhecedor precavido de tudo aquilo que seu tempo e a revolução tecnológica lhe propõem como novos meios de expressão; mas ele não é, no entanto, um homem que vai tomar os meios por fins e confundir a maneira com a matéria. Ao observar a trajetória da sua obra percebe-se que ele se inscreve inicialmente na evolução geral da cenografia histórica. Esta conheceu diversas etapas: uma cenografia que exige e que produz a imobilidade/passividade do espectador; é esta passividade que impõe o dispositivo da sala italiana, que muitos artistas são impelidos a transformar, seja pelo uso excessivo da perspectiva, seja questionando seus próprios dados. Experiências que requerem grande aparato e que, finalmente, não mudam tão radicalmente quanto se deseja o estatuto mental (senão físico) do espectador. Mais tarde, uma cenografia do movimento que permite a participação ativa do espectador, e recusa veementemente todo e qualquer enquadramento institucional. Existe também uma cenografia sem lugar definido que faz expandir o espaço por meio das imagens cinematográficas que projetam o espectador para fora de qualquer limite arquitetural; ela foi pouco explorada

13 Scenographie et Semiographie, p. 150 (Nota do autor).

na França, porém os Piscators e os Svobodas espelharam-se bastante nela. Enfim, uma cenografia do “não lugar”, como aquelas das realizações descritas mais acima, em que o vídeo será rapidamente o melhor e o mais radical dos agentes: agente de liberdade e de não assujeitamento, a despeito de todas as restrições espaço-temporais, de tal modo que o imaginário chega a seu ápice.

Onde se situa Polieri nesse panorama da cenografia? Com certeza, desde sempre do lado da cenografia do movimento e, depois, da cenografia do “não-lugar”, a segunda sendo apenas a sistematização da primeira. Mais tarde, ele experimenta em seus jogos de comunicação em vídeo os princípios-base de uma cenografia eletrônica, esta última revelando, graças às fases precedentes, toda a amplitude de sua ambição: porque a evolução faz com que a cenografia passe do conceito de planejamento da visão microcômica do espectador a um refazer total da percepção estética do mundo. O vídeo e, por extensão, as próprias redes eletrônicas são atualmente, sem dúvida, os meios que melhor permitem inscrever a visão do espectador de hoje no mundo de hoje.

Deve-se a Polieri essa ampliação do conceito de cenografia, que se liberta da referência etimológica na primeira parte da palavra; torna-se a escrita e a modulação do espaço. Daí seu caráter trans-histórico, transmediático. Mas a ferramenta não é nada sem a mão que a submete aos seus desejos. Seria talvez absurdo atribuir a Polieri a mediocridade dos produtos que a ferramenta suscita e esperar dela, magicamente, uma forma criativa espontânea. Polieri sabe somente que o espaço virtual, no desenvolvimento indefinido de suas invenções, pode hoje fornecer ao produtor de imagens ferramentas para reinventar sua arte. Por isso, ele se colocou há muito tempo, como um vigilante lúcido, num local em que a estética e as técnicas se cruzam.

A última palavra, portanto, está com o artista: a obra está em suas mãos, ela se metamorfoseia sem parar, no ritmo de sua transformação. No momento em que tudo se comunica via-satélite, da transmissão de um jogo de futebol aos pregões da Bolsa de Valores, no momento em que o planeta pode se aninhar na palma de uma mão sob a forma de um telefone celular, não se tem o direito de esperar que Polieri seja fiel a ele mesmo, quer dizer, que ele esteja à frente do seu tempo em um século que corria rápido, e portanto, ao menos no nível de suas proezas técnicas, tenha dado corpo às antecipações mais audaciosas tanto como diretor quanto como o cenógrafo do imaterial que ele foi?

Seria conveniente que antes do final do atual decênio, as ideias de Polieri – que

já datam de trinta e cinco anos - fossem enfim realizadas: eu penso especificamente no “projeto de adaptação para um lugar planetário” que data de 1968. Liberto de qualquer forma arquitetural ou geométrica, como também de toda intervenção material do homem, este projeto visava a utilizar um terreno qualquer totalmente vazio e projetá-lo de tal forma que, como uma pista de aterrissagem, pudesse receber qualquer concepção cenográfica.

Polieri não diz nada sobre as bagagens culturais que seriam colocadas na pista por aeronaves virtuais. Tendo em vista as ideias e realizações já apresentadas anteriormente (em Munique, Osaka, Tóquio ou Cannes), pode-se duvidar que se trataria de uma síntese, tanto da expressão artística e da composição/estruturação da obra quanto da interatividade tecnológica e da complexidade espacial (incluindo os hiperespaços) e os sistemas de relações/comunicações.

Pode-se estar certo que Polieri, no que tange ao prognóstico criativo a longo prazo, está convencido de que se a técnica segue – e seguirá! –, este ato de ficção interativa e global estará em sintonia com a mais desenfreada imaginação, na medida do desejo icariano mais louco de levar o homem a escapar da gravidade, de todas as gravidades: ele não terá mais necessidade de andar na superfície lunar, só lhe será suficiente ali projetar seus sonhos.

Aos jogos de comunicação intercontinentais suceder-se-iam os jogos de comunicação cósmicos nos quais as imagens emitidas a partir da Terra bateriam num planeta qualquer antes de criar um deslumbramento virtual no espaço. Visão realmente formidável, adequada a dar uma resposta artística e exaltante aos temores que um Pascal sentiria diante dos espaços infinitos.