

REPERTÓRIO
LIVRE

A ARTE VISIONÁRIA DE JOSEF SVOBODA

JOSEF SVOBODA'S VISIONARY ART

EL ARTE VISIONARIA DE JOSEF SVOBODA

GABRIELA LIRIO GURGEL MONTEIRO

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel.
A arte visionária de Josef Svoboda.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **177-194**, 2021.2
DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43436>

RESUMO

O artigo analisa a trajetória artística de Josef Svoboda (1920-2002) e sua contribuição para o pensamento sobre teatro e tecnologia. Tendo como pressuposto o que nomeou como “filosofia da obra”, o artista tcheco não apenas desenvolve dispositivos cinéticos, como investiga a relação entre espaço e público ao realizar espetáculos com o uso de diversas técnicas de projeção de imagens. A relevância de sua obra pode ser notada no teatro contemporâneo por meio do diálogo com as vanguardas históricas, nas quais Svoboda é um dos artistas mais geniais. Enfatizo a necessidade de uma revisão histórica para a análise da complexidade e diversidade da produção artística contemporânea, alicerçada em uma busca que visa a conjurar o experimental e o político, a tecnologia e a dramaturgia das imagens, a intermedialidade e artesanania do trabalho autoral.

PALAVRAS-CHAVES:

teatro; intermedialidade;
tecnologia; cena cinética;
vanguardas históricas.

ABSTRACT

The article analyses the artistic trajectory of Josef Svoboda (1920-2002) and his contribution to ideas about theatre and technology. Based on what he called the “philosophy of the work”, the Czech artist not only develops kinetic devices, but also investigates the relationship between space and audience in performing shows using various image projection techniques. The relevance of his work can be noticed in contemporary theatre through the dialogue with the historical avant-garde of which Svoboda is one of the most brilliant artists. I emphasize the need for a historical review to analyse the complexity and diversity of contemporary artistic production, based on a search that aims to deal with the experimental and the political, the technology and dramaturgy of images, the intermediality and artisanship of authorial work.

KEYWORDS:

theatre; intermediality;
tehcology; kinectic scene;
historical avant-garde.

RESUMEN

El artículo analiza la trayectoria artística de Josef Svoboda (1920-2002) y su contribución al pensamiento sobre teatro y la tecnología. Partiendo de lo que llamó “filosofía del trabajo”, el artista checo no solo desarrolla dispositivos cinéticos, sino que investiga la relación entre el espacio y el público al realizar espectáculos utilizando diversas técnicas de proyección de imágenes. La relevancia de su obra se puede ver en el teatro contemporáneo a través del diálogo con las vanguardias históricas, en las que Svoboda es uno de los artistas más brillantes. Hago hincapié en la necesidad de una revisión histórica para analizar la complejidad y diversidad de la producción artística contemporánea, a partir de investigaciones que pretendan conjurar lo experimental y lo político, la tecnología y la dramaturgia de las imágenes, la intermediación y artesanía del trabajo del actor.

PALABRAS CLAVES:

teatro; intermedialidad;
tecnología; escena cinética,
vanguardias históricas.

INTRODUÇÃO

APÓS UMA INFÂNCIA e adolescência influenciadas pela paixão pelo desenho e pela pintura, o cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002) iniciou, em 1943, uma vida dedicada ao teatro,¹ destacando-se principalmente pela criação da Lanterna Mágica, que lhe proporcionou a aquisição de prêmios importantes. Criador de inúmeras cenografias (em torno de 700), desenvolveu a “polyécran” ou multitela, que lhe rendeu o prêmio da exposição universal de Bruxelas, em 1958. Segundo Michel Corvin (2008, p. 1310), “[...] as descobertas da técnica moderna nos domínios da mecânica, da cinética e da ótica tornaram-se para ele os meios de expressão artística”. Para o artista, a cenografia e a iluminação eram consideradas pares inseparáveis na arte teatral, produzindo uma cena dinâmica, na qual a impressão de uma realidade mágica era parte integrante de sua criação.

Lanterna Mágica ou *Laterna Magika* surge na Tchecoslováquia, em 1958, co-fundada por Svoboda e Alfred Radok, e inspirada no *Teatrograph* de Emil František Burian (11/06/1904 Pilsen-9/8/1959 Praga) e Miroslav Kouril, que combinava o uso de projeção de slides e filme. Greg Giesekam sua primeira utilização por Burian, em 1936, em *Spring Awakening* (2007, p. 51, tradução nossa), de Wedekind's: “A performance aconteceu atrás de uma grande tela transparente (na qual o filme foi projetado) e na frente de uma outra tela opaca, dando a impressão de que os

1 Em 1948, Svoboda tornou-se cenógrafo do Teatro Nacional de Praga; em 1951, diretor e, em 1954, recebeu o Prêmio do Estado da Tchecoslováquia.

performers pareciam estar atuando no mundo do filme, ao invés de atrás de um pano de fundo do filme”.²

Burian, considerado um artista completo, era jornalista, diretor, poeta, cantor, dramaturgo e cineasta, além de ter tido participação política relevante,³ e ser um dos diretores de maior destaque no período do entreguerras. Svoboda se referia a Burian como aquele que mais o impressionou, não apenas pela sua formação e interesse artístico vastos, mas igualmente pelo desejo de realizar uma espécie de síntese das artes, reunindo elementos da escultura, pintura, poesia, arquitetura, música etc.

É importante destacar que os principais artistas modernos devem suas formações a uma ampla rede de conhecimentos artísticos, oriundos de campos distintos. Svoboda não foge à regra, e o estudo de sua biografia revela seu ecletismo e rigor, atrelados a um domínio técnico que tem, inicialmente, como alicerce a pintura, a qual se dedicou desde os cinco anos de idade. Denis Bablet (1970)⁴ descreve a forte oposição do pai à ideia de o artista tornar-se pintor, e sua conseguinte mudança de rumo, não sem rebeldia e revolta, na dedicação ao ateliê da família, desenvolvendo a atividade de marcenaria. Anos depois, Svoboda destaca o período como um dos mais valiosos na sua formação, fornecendo-lhe gosto pelo trabalho manual, um senso aperfeiçoado de como manipular a madeira, assim como o apreço pelo volume, todas características essenciais no trabalho cenográfico.

Após a experiência de trabalho familiar, Svoboda instala-se em Praga, estudando, ao longo de cinco anos, arquitetura de interiores na Escola de Artes Aplicadas. Ao se formar, pouco antes de iniciar suas atividades no teatro, passa a ministrar aulas na mesma escola. A permanência em Praga não o afasta da pintura. Ao contrário, estabelece contato com os pintores cubistas, como Braque, Picasso e os tchecos Kubista e Filla, o que o influencia no estudo das formas e perspectivas espaciais. Além disso, ao iniciar seu trabalho realizando cenografias para teatro, o artista é leitor voraz de inúmeros textos teóricos e dramaturgias, a fim de alcançar um domínio no *métier* que ingressava. Assim como os cubistas, interessa-se pelos pintores renascentistas como Paolo Ucello e Da Vinci e, também, sofre influência de Mondrian e da Bauhaus. A paixão pela arquitetura o aproxima, ainda, dos mestres Gropius e de Le Corbusier, além dos arquitetos Honzik e Gocar.

2 Texto original: “The performance took place behind a large transparent scrim (onto which film was projected) and in front of a further opaque screen, with the effect that the life performers seemed to be performing in the world of the film, rather than up against a film backdrop”.

3 Após a guerra e a invasão alemã, Burian foi levado a campos de concentração, interrompendo sua trajetória artística.

4 Em *Josef Svoboda* (1970), Denis Bablet escreve uma das mais importantes análises da obra do artista, traçando um histórico de sua trajetória, levando em consideração o estudo de seus processos criativos e métodos de trabalho. Por meio de uma abordagem que privilegia estética e técnica, realiza entrevistas e recolhe depoimentos de colaboradores, destacando a originalidade e a relevância da obra de Svoboda e apoiando-se, ainda, em pesquisas empíricas sobre suas realizações.



FIGURA 1: Svoboda nos anos 40. Ao fundo Lanterna Mágica
Fonte: adaptada do site Carrières-Lumière ([20--]).⁵

Em uma das primeiras montagens que participou, Svoboda lança um princípio que continua a aprimorar ao longo de sua vida: a projeção. Em *A noiva*, de Strindberg, pinta em diapositivos sobre vidros dando um referencial pictural à encenação. Em *As três irmãs*, cria uma tela de proporção cinematográfica. Há de se ressaltar o ecletismo do artista e a não repetição de estratégias e dispositivos nas montagens realizadas, de modo que o público “não é vítima da monotonia de soluções repetidas porque a cada espetáculo descobre, ao contrário, uma disposição cênica que lhe permite perceber a ação dramática em condições inéditas”. (BABLET, 1970, p. 26) Nesse sentido, é capaz de fazer uso da técnica de modo bastante original, seja materializando ideias diversas em óperas (Wagner, Mozart, Verdi), seja em clássicos como Shakespeare ou, ainda, nas montagens de autores novos à época, como Milan Kundera.

O debate sobre o uso de técnicas no teatro, problematizando a perda da artesanaria da arte, levou a inúmeras manifestações da classe artística à época. Muitos como Jerzy Grotowski e seu “Teatro pobre” ou, mesmo, Jacques Copeau, que negava a importância do uso de novos mecanismos em detrimento do jogo do ator, colocavam-se contrários à ideia de um progresso tecnológico.⁶

5 Ver: <https://www.carrieres-lumieres.com/fr/un-peu-dhistoire#9/1>.

6 As relações entre o uso de técnicas para manejo de dispositivos e o desenvolvimento de tecnologias inovadoras são investigadas ao longo da história do teatro.

O posicionamento de Svoboda (1962, p. 60) é interessante de ser observado porque, sem ignorar a relevância das novas técnicas – “o teatro moderno tem o direito a novas técnicas como as casas modernas têm o direito aos elevadores, às lavadoras ou secadoras”, ansiava por dispositivos invisíveis que não provocassem nenhum ruído em cena.

Nada exasperava mais SVOBODA do que um palco giratório que, em seu movimento, range ou deixe entreouvir o barulho abafado de seu rolamento. SVOBODA utiliza todas as fórmulas possíveis para tornar os dispositivos móveis inaudíveis (materiais específicos, borracha, nylon, etc.) ou para impedir o espectador de escutar seu funcionamento (motores distanciados do palco e conectados por relés aos dispositivos que eles movimentam, etc...).⁷ (BABLET, 1970, p. 35, tradução nossa)

A preocupação com o espectador, em estimular sua imaginação a partir da criação de imagens, é o foco de seu trabalho como cenógrafo. Alguns referem-se ao funcionalismo no uso de dispositivos como um fim em si mesmo, outros refletem sobre sua eficácia expressiva, como Svoboda. Bablet analisa como os encenadores modernos se dedicaram ao estabelecimento de uma linguagem teatral, tendo como centro do debate a relação entre artes diversas. O autor recupera Wagner e sua *Gesamtkunstwerk* na busca pela homogeneidade advinda da união entre poesia, música, pintura, arquitetura e mímica. Ou ainda Appia, Craig e Brecht que influenciaram fortemente a concepção do pensamento sobre o fenômeno teatral. A contribuição de Svoboda deve-se ao fato dele enxergar o espetáculo como um concerto, no qual todos os elementos, juntos, compõem uma espécie de unidade não hierárquica, mas em consonância a serviço da arte. Nesse sentido, nenhum elemento cênico e nenhuma função, mesmo a do ator, devem sobressair em detrimento da obra. A busca pelo ritmo da criação deve-se, portanto, a um difícil compasso de escuta, no trabalho árduo e persistente de adequação, a cada momento, de seus “instrumentos”. Para cena. Para os espectadores.

A projeção de imagens compondo o universo imagético da obra é utilizada em muitos espetáculos. Contudo, o modo como Svoboda a utiliza no espaço cênico, assim como os dispositivos técnicos escolhidos, acompanham o que nomeia

7 Texto original: “Rien n'exaspère plus SVOBODA qu'une scène tournante qui dans son mouvement grince ou laisse entendre le bruit sourd de son roulement. SVOBODA utilise toutes les formules possibles pour rendre les dispositifs mobiles insonores (matériaux particuliers, caoutchouc, nylon, etc.) ou pour empêcher le spectateur d'entendre leur fonctionnement (moteurs éloignés de l'aire de jeu et reliés par des relais aux dispositifs qu'ils mettent en mouvement, etc...)”.

como “filosofia da obra”. Em *A morte de um caixeiro viajante* (1959), de Miller, no Teatro Nacional de Praga, o cenógrafo utiliza projeções sobre diversas superfícies de um tule, formando um fundo irregular que lembra a estrutura de uma célula. “Quis dizer que tudo o que é natural, as relações sociais normais e justas, dão vida à célula. Logo que a civilização as rompem, a célula é condenada à morte lenta”. (SVOBODA [1959] apud BABLET, 1970, p. 54)

A relação entre espaço e percepção é tema recorrente nas artes do século XX. Assim como as artes visuais romperam com a perspectiva albertiana e com o ilusionismo ao propor na tela, ao invés da reprodução mimética da realidade, a visão original do artista, o teatro passa a questionar o ilusionismo e o caráter convencional da representação, sobretudo das telas pintadas como pano de fundo para o desenvolvimento da ação dramática. O espaço físico-plástico de Svoboda não é pré-configurado independente da experiência artística. Por esse motivo, é variável e aberto às propostas cênicas a cada nova investigação. Não há repetição, nem tampouco fórmula a ser seguida no uso de elementos materiais, justamente pelo entendimento relativo à imaterialidade do processo criativo: “[...] o modo como colocá-los [tais elementos], sua aparência, sua função que pode se transformar no interior de um mesmo espetáculo”. (BABLET, 1970, p. 94)

A CENA CINÉTICA DE SVOBODA

*Desejo ter uma cena cinética onde o movimento torna-se uma lei, uma cena que pode mudar de forma, de estrutura, durante o drama e segundo suas necessidades, seu movimento próprio, e naturalmente de acordo com seu conteúdo.*⁸ (BABLET, 1964,⁹ p. 8, tradução nossa)

Béatrice Picon-Vallin (2008) ressalta a relevância do artista e de Jacques Polieri para o teatro contemporâneo, ressaltando que ambos permanecem surpreendentemente pouco reconhecidos na história das artes do espetáculo.

8 Texto original: ““Je souhaite avoir une scène cinétique ou le mouvement deviendra une loi, une scène qui pourra changer de forme, de structure, durant le drame et selon ses besoins, son mouvement propre, et naturellement en accord avec son contenu”.

9 Depoimento de Svoboda dado a Bablet em 1964.

O resgate da memória histórica é essencial não apenas para homenagearmos “a memória dos precursores utopistas” (PICON-VALLIN, 2008, p.107), mas também para que possamos analisar de modo mais aprofundado o desenvolvimento do uso de tecnologias da cena e suas variáveis ao longo do tempo. Tal uso não é decorrente apenas do desenvolvimento técnico de materiais e dispositivos, mas de um pensamento artístico que confere uma articulação material e imaterial cada vez mais complexa, impactando diretamente o que nomeamos como especificidade das artes. O sonho utópico de uma “arte total” se apresenta, hoje, sob a forma de uma cena expandida, pela troca e intercâmbio constantes entre as artes, em uma concepção que se aproxima de modo irremediável ao uso de tecnologias aliado à conjugação histórica de experiências cujas origens, metodologias e processos criativos permanecem, por vezes, ainda desconhecidos.

A cena cinética de Svoboda nasce do modo original como o artista manipula os materiais e dispositivos e, também, pelo fascínio pelas imagens. Fugindo do lugar comum, ele não cede ao uso recorrente do ciclorama ou a repetição de fórmulas para a projeção de diapositivos. Os suportes de projeção adquirem formatos e texturas que são escolhidos em cada processo de criação, no diálogo com a obra.

Telas normais, mas também superfícies em tule transparentes mais ou menos inclinadas, situadas em lugares múltiplos da cena e permitindo um jogo plástico de projeções superpostas; superfícies angulosas, irregulares ou curvas; formas cortadas com arestas agudas ou sinuosas. Acontece até do espectador não enxergar diretamente a projeção, mas sua imagem refletida por um espelho como em *A Flauta Mágica* ou *A vida dos insetos*.¹⁰ (BABLET, 1970, p.164, grifo do autor, tradução nossa)

Svoboda utiliza, pela primeira vez, a projeção de imagens cinematográficas no espetáculo *Contos de Hoffmann* (1946), com direção de Alfred Radok, mas o filme não é incorporado de forma efetiva à cena, o que lhe concede um caráter meramente ilustrativo. Somente em 1950, com a opereta *Onzième Commandement*, de Samberk, a dupla consegue estabelecer “[...] um verdadeiro diálogo [...] entre a ação teatral e a ação fílmica”.¹¹ (BABLET, 1970, p.178, tradução nossa) Em uma das cenas, um detetive é perseguido por bandidos e o público acompanha a perseguição

10 Texto original: “Écrans normaux, mais aussi surfaces en tulle transparent plus ou moins inclinées, situées à des emplacements multiples de la scène et permettant le jeu plastique de projections superposées, surfaces anguleuses, irrégulières ou bombées, formes découpées aux arêtes aiguës ou sinueses. Il arrive même que le spectateur ne voie pas directement la projection mais son image réfléchié par un miroir comme dans *La Flûte enchantée* et *La Vie des Insectes*”.

11 Texto original: “[...] un véritable dialogue [...] entre l’action théâtrale et l’action scénique”. Suprimi a palavra “s’instaure”/ se instaura para dar sentido à frase”.

em um telão ao fundo da cena. Na sequência, o detetive salta da tela e aparece em carne e osso em “um duelo entre ele - o ator vivo - e um dos bandidos - imagem cinematográfica”. (BABLET, 1970, p. 178) Interessante refletir sobre este efeito - a relação entre ator e imagem projetada¹² - usado em repetidas montagens de artistas e companhias como 4DArt, Ivo Van Hove, Denis Marleau, Robert Lepage, Mariane Weems, entre outros. Há uma ampliação da percepção da realidade dividida em duas instâncias, por vezes complementares, em outras dissonantes, cujo efeito mais palpável é um processo de recepção que desliza entre a identificação ao acontecimento cênico e o distanciamento do mesmo acontecimento, em uma aparente fragmentação entre corpo e imagem. Digo aparente porque é o jogo recíproco de combinação entre ambos que legitima a cena e seus personagens.

De fato, Svoboda inaugura, pela proposta estética e artística apresentada, um processo de criação e recepção original à época. Bablet realiza uma interessante análise, comparando a perspectiva adotada pelo artista à perspectiva de Piscator e mesmo de Burian. Segundo ele, enquanto Piscator faz uso político das imagens projetadas em cena e Burian explora a poética delas, Radok e Svoboda conseguem unir teatro e cinema a ponto de tornarem-se absolutamente indissociáveis.

Em 1957, em conjunto com o diretor Radok, Svoboda retoma a *Lanterna Magika*, de Kircher e Dechalet, propondo uma criação multimídia homônima, no ano seguinte, para o Pavilhão da Tchecoslováquia da Exposição Universal de Bruxelas. Trata-se de “um diálogo entre a tela de projeção e o ator, constituindo uma verdadeira colagem audiovisual e cinética, de ordem multidisciplinar e multimodal”. (BOUCHER, 2002) Dois tipos de projeção são utilizadas: o filme panorâmico (também chamado de *Cinemascópio*) e a projeção em múltiplas telas (*Polyécran*). Há, nesse sentido, um pensamento plástico complexo que reúne várias artes - teatro, música, artes visuais, dança e cinema - e tem como objetivo a ampliação da percepção do espectador. A cena cinética, em seu espaço físico-plástico, permite uma mobilidade de planos, devido ao uso de dispositivos como esteiras e de projeções que ganham movimento pelos suportes utilizados, como carrinhos, plataformas e roldanas.

Em uma perfeita sincronização a *Laterna Magika* combina o jogo do ator, do cantor ou do bailarino, a cena cinética (tapete rolante, plataforma giratória), o som stereo e o cinema utilizando todas as

12 Recentemente com o advento do digital e o barateamento e acesso a novos equipamentos de captação, reprodução, edição e projeção de imagens, o teatro expandiu as possibilidades de interação entre corpo e imagem, o que favoreceu o aprofundamento do debate intermidial. Sobre o tema ver: Monteiro (2016, 2018).

possibilidades que fornecem as técnicas atuais no domínio do formato, da montagem, da trucagem. Realizada a partir de projetores eletricamente sincronizados, no qual um é destinado ao formato cinemascópico, enquanto o outro é dotado de um excêntrico,¹³ esta projeção é composta por múltiplas telas que podem mudar de formato, de posição, subir, rodar, desaparecer e reaparecer. Algumas dentre elas são eventualmente transparentes ou atravessáveis.¹⁴ (BABLET, 1970, p.179-183, grifo do autor, tradução nossa)

Uma questão fundamental para o artista é a busca pela integração entre ator e imagem a serviço da dramaturgia cênica, à qual irá se dedicar incansavelmente nas décadas seguintes. Com a *polyécran* ou multitelas, Svoboda e Radok criam, em 1959, para o Pavilhão Tchecoslováquia da Exposição internacional de Bruxelas, a *Primavera de Praga*. Radok concebe o cenário, enquanto Svoboda dedica-se à invenção da parte audiovisual do espetáculo que conjugava apenas som e imagem, sem nenhuma participação humana. A ideia, próxima da experiência, anos mais tarde, de Denis Marleau, em *Os cegos*, era a de criar inúmeras projeções em diferentes telas (na exposição, foram utilizadas oito). Bablet (1970) faz uma distinção entre o tríptico de Abel Gance e a multitelas de Svoboda, ressaltando que o primeiro, realizado em 1925, com a obra *Napoléon*, permitia ao espectador experimentar a imagem por meio de perspectivas diferentes em uma “justaposição de três imagens simultâneas”, enquanto no segundo as imagens eram separadas, pertencendo a composições diversas e encarnando uma “visão cubista” da obra. Há algo de inovador e visionário na visão do artista que, a meu ver, se lança muito além de uma perspectiva cubista e antecede a complexidade de informações que vivenciamos desde o advento do digital e que, a cada dia, se complexifica, não apenas pelo excesso de dados a que estamos cotidianamente expostos, mas pela sensação prévia de um não reconhecimento espaço-temporal, a dificuldade de um diagnóstico cultural e político e a sensação crescente de inação, dado as “bolhas” as quais estamos inseridos nas redes sociais. O exercício realizado por Svoboda e Radok com a multitela foi o de provocar a sensação no espectador de que o tempo, relacionado a inúmeras perspectivas espaciais, poderia ser parte de “[...] uma visão acelerada ou ralentada de nossa vida ou da história”.¹⁵ (BABLET, 1970, p.187)

13 O eixo excêntrico permite a mudança de movimento, transformando, por exemplo, um movimento de rotação em oscilação.

14 Texto original: ““En une parfaite synchronisation la *Lanterna Magika* combine le jeu de l’acteur, de chanteur ou du danseur vivant, la scène cinématique (tapis roulants, tournette), le son stéréophonique et le cinéma utilisé selon toutes les possibilités que fournissent les techniques actuelles dans le domaine du format, du montage et du truquage. Effectuée à partir de projecteurs électriquement synchronisés dont l’un est destiné au format cinémascopique tandis qu’un autre est doté d’un excéntrique, cette projection porte sur des multiples écrans qui peuvent changer de format, de position, se soulever, pivoter, disparaître et réapparaître. Certains d’entre eux sont éventuellement transparents ou traversables”.

15 Texto original: ““[...] une vision accélérée ou ralentie de notre vie ou de l’histoire”.

A *Polyécran* joga com a repetição, com o contraste entre diversos aspectos da realidade (o personagem e suas atitudes, o homem e seu ambiente, a natureza e a técnica, o passado e o presente, o conjunto e o detalhe, etc.), entre diversos modos de apresentação (o negro, o branco e a cor, a imagem fixa e a imagem em movimento, etc.).¹⁶ (BABLET, 1970, p.187, grifo do autor, tradução nossa)

Em 1965, Svoboda cria para a ópera *Intolleranza*,¹⁷ de Luigi Nono, dirigida por Sarah Caldwell, em Boston, imagens de vídeo, captadas diretamente da cena e associadas a imagens pré-gravadas. Nono (1968, 1970), em texto dedicado à Svoboda, relata a dedicação à pesquisa artística não limitada ao uso de novas técnicas cênicas e/ou musicais, mas voltada ao estudo que privilegia um olhar contemporâneo em direção às transformações políticas e socioculturais. Nesse sentido, interessava a Nono o olhar de Svoboda que ultrapassava o “eurocentrismo limitado da cultura teatral europeia”.¹⁸ (NONO, 1970, p. 247) O retrato é o de um artista meticuloso, que pensa a cena como uma nova espécie de teatro total, levando em consideração a ruptura com a horizontalidade do espaço cênico em prol de sua ampliação e da intensificação de personagens e dinâmicas dramáticas, compreendendo a vasta pesquisa que relaciona ação e imagem.

16 Texto original: “Le *Polyécran* joue de la répétition, du contraste entre divers aspects de la réalité (le personnage et ses attitudes, l’homme et son environnement, la nature et la technique, le passé et le présent, l’ensemble et le détail, etc.), entre divers modes de présentation (le noir et blanc et la couleur, l’image fixe et l’image mobile, etc.)”.

17 Bablet (1970) esclarece que se trata da segunda versão da obra, realizada com modificações. A primeira versão, em 1961, apresentada na Bienal de Veneza, trazia filmes e slides cuja função era a de revelar formas diversas da intolerância e do racismo, com imagens da guerra da Argélia, da Coreia e ainda dos campos de concentração. Infelizmente, o trabalho de Svoboda não pode ser apresentado, uma vez que a Bienal de Veneza censurou as imagens por seu conteúdo político, tendo sido substituídas por projeções de pinturas de Emilio Vedova.

18 Não à toa, investiga “[...] de Monteverdi a Kabuki e ao Nô japonês, de Meyerhold ao Teatro Federal de Flanagan, de Moussorgsky ao ritual da sinagoga, de Piscator ao teatro de Bali, das técnicas cênicas do início do século XIX ao teatro bolchevique de massa, de Fidelio e *Trouvère* a Weil e Schoenberg”. (NONO, 1970, p. 246, grifo do autor)

FIGURA 2: Cena de *Intolleranza*. Boston (1968)
Fonte: adaptada de Inocenti (2009-2010, p.109).



Quando assistimos hoje à captação e projeção de imagens em obras como *Eraritjaritjaka*, de Heiner Goebbels ou a *Regra do Jogo*, dirigida por Christiane Jatahy, na *Comédie Française*, ambas utilizando-se de imagens captadas dentro e fora do edifício teatral, não nos damos conta da origem dos dispositivos cinéticos. O fato é que Svoboda, junto a Polieri, é considerado um dos precursores deste uso da tecnologia na cena. Com a parceria do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e do *Channel Two of Boston Television*, desenvolve para *Intolleranza* um dispositivo “difundindo ao vivo por meio de três telas dispostas na cena (via três *eidophores*)¹⁹ imagens filmadas ao vivo de diferentes lugares”. (PERROT, 2013, p. 89, grifo do autor)

Tínhamos três telas de projeção no palco. O centro mostrava sequências filmadas relacionadas à ação no palco; de cada lado havia uma tela de 4x6 metros que podia receber imagens de vídeo ao vivo de dois *Eidophors* – instrumentos que podiam simultaneamente projetar imagens televisivas surpreendentemente grandes nessas telas grandes. Projetamos ações gravadas naquele exato momento por câmeras situadas em a) dois estúdios distantes do teatro, b) em uma rua de Boston em frente ao teatro, c) na plateia e d) no palco. Em um dos estúdios gravamos textos, fotografias e pôsteres e, no outro, refrões e extras; na plateia, os espectadores, e no palco, os atores. [...] Essa configuração extremamente complexa permitiu que os coros nos estúdios cantassem em resposta à batuta do maestro visto no monitor, que na verdade era um maestro ao vivo conduzindo a orquestra no teatro!²⁰ (SVOBODA, 1993, p.79, tradução nossa)

O uso concomitante de imagens ao vivo e imagens de arquivo vai ao encontro da proposição artística do espetáculo de denunciar práticas racistas, fascistas e intolerantes ao longo da história, confrontando passado e presente. Para Svoboda, não faz sentido que o teatro revisite o passado sem uma reflexão crítica e política do momento do qual se vive e fala, caso contrário o que se tem é uma visão não apenas ultrapassada da realidade, mas sobretudo jocosamente falsa. A integração de elementos captados ao vivo provoca no espectador a sensação de que o que se enxerga nas imagens violentas de guerra, de intolerância racial e todo tipo de discriminação precisa ser reconhecido como constituinte da história e de

19 “Nos anos 60, apareceram os primeiros projetores de vídeo (*Eidophor*) que permitiam pela primeira vez reunir no mesmo palco uma ação performativa e uma imagem aumentada na tela. Em contrapartida, é somente nos anos 80 que o uso de projetores de vídeo torna-se constantemente usados em espetáculos. Muitos obstáculos explicam esse *delay* entre a invenção e a comercialização em grande escala”. (FAGUY, 2008, p. 76-77, grifo do autor, tradução nossa)

20 Texto original: “We had three projection screens on stage. The center one showed filmed sequences related to the action on stage; at each side was a 4x6 meter screen that could receive live video images from two *Eidophors* – instruments that could project surprisingly large simultaneously televised images onto these large screens. We projected actions recorded at that very moment by cameras situated in a) two studios far from the theater, b) on a Boston street in front of the theater, c) in the audience, and d) on stage. In one of the studios we shot texts, photographs, and posters, and in the other, choruses and extras; in the audience, the spectators, and on stage, the actors. [...] This enormously complex setup enabled the choruses in the studios to sing in response to the baton of the conductor seen on the monitor, who was in fact a live conductor conducting the orchestra in the theater!”

práticas cotidianas que são constantemente ignoradas, ao invés de questionadas e combatidas. O tensionamento entre realidade e ficção é completamente absorvido pelo espetáculo quando, em frente ao teatro, manifestantes de extrema direita se posicionam claramente contra o espetáculo com cartazes e palavras de ordem, incluindo a revolta pela “[...] presença de judeus e de comunistas no país, pedindo o fechamento de escolas mistas e a deportação de negros para África”. (HAGEMANN, 2013, p. 101) As imagens captadas ao vivo da manifestação são projetadas na cena, transformando a realidade em material dramatúrgico e provocando um efeito de real visível nas reações dos espectadores. Em *Intolleranza*, houve ainda uma manifestação do próprio público, a partir do uso de um dispositivo cujo objetivo era o de atrair, de forma inesperada e intensa, o espectador para a temática do espetáculo. De início, Svoboda filmou as pessoas e projetou suas imagens no telão. A primeira reação observada foram os risos de reconhecimento, logo substituídos pela indignação, quando o artista inverte a imagem sob a forma de um negativo de fotografia, transformando os espectadores em negros para, em seguida, projetar o protesto deles nas telas. Para ele, interessava o questionamento: “o que era ficção, o que era verdade?”. (SVOBODA, 1993, p. 79)

É recorrente, em espetáculos autoficcionais contemporâneos, o uso deste dispositivo que coloca em xeque os limites tênues entre obra e vida, entre a performatividade e a teatralidade, invertendo, por meio de imagens documentais e captadas ao vivo, os espaços dialógicos entre espectadores e atores, entre dramaturgia e realidade, entre passado e presente e, ainda, entre o tempo presente da encenação e o presente histórico. A complexidade da obra de Svoboda não separa, portanto, a temporalidade da cena e da vida, ao contrário, tangiversa diferentes tempos históricos na recriação de um olhar crítico para o presente, em um atravessamento possível pela plasticidade poética de seu espaço cinético.

Edwiges Perrot (2013, p. 92) realiza uma análise na qual retoma, nos anos 20, o teatro épico de Piscator ao se utilizar de imagens documentais e de arquivo, no desejo de “[...] mostrar a realidade do mundo (e da guerra) na cena, de dramatizá-la a fim de colocar em perspectiva os destinos individuais e o destino coletivo e, assim, estabelecer um lugar direto entre o indivíduo e a história”. É certo que o teatro político de Piscator pretendeu afetar a perspectiva do espectador, não apenas sobre a realidade da cena, mas sobretudo sobre sua própria, provocando uma visão crítica

sobre “o mundo social e histórico em sua complexidade, sua violência, sua dureza”. (PISCATOR; PALMIER, 1983, p.153) Para Perrot (2013, p. 93), a obra de Svoboda vai além na convocação de um outro regime de representação, com “a manifestação do real na sua realidade sempre bruta”. Estamos diante de dois sistemas de representação, o da fábula e o das imagens de arquivo e/ou documentais. De fato, o que Svoboda promove é um movimento pendular entre um e outro regime, entre a imagem performativa criada na cena, incorporando os espectadores como força motriz da encenação e a imagem criada previamente para cena em diálogo com a dramaturgia. Entre um e outro movimento, irrompe o efeito de real que aprofunda e complexifica o processo de cineficação do teatro, presente nas obras de Piscator, Meyerhold, Eisenstein, Polieri, Kiesler e tantos outros. Gieseckam (2007, p. 53, grifo do autor), ao comparar as obras de Piscator e Svoboda, destaca o emprego do filme em prol da narrativa dramática e da experiência subjetiva de personagens, explorando “[...] *flash-backs*, sonhos e *close-ups*, ou usando a câmera para planos-sequência alternados ou *POV*”,²¹ o que promove a interatividade entre os atores e as personagens presentes nos filmes projetados. A contribuição de Svoboda, em *Intolleranza*, empreende um diálogo promissor com o teatro contemporâneo e antecipa o desenvolvimento da relação intermedial entre corpo-performer-espectador-imagem.

CALEIDOSCÓPIO DE RITMOS E IMAGENS NA POLIVISÃO E NA DIAPOLITELAS²²

*A arte cinética não é nada mais do que o ritmo imposto ao movimento.*²³ (BABLET, 1970, p.211, tradução nossa)

Em 1967, para o Pavilhão da Tchecoslováquia na Exposição de Montreal, Svoboda utiliza nada menos que 30.000 diapositivos para *A criação do mundo*,²⁴ dirigida por Radok, por meio de um sistema complexo (*Diapolitela*)²⁵ composto de “[...] 112 cubos móveis e contíguos, cada um deles podendo receber imagens de dois projetores de slides acoplados, formando um mural luminoso e

21 Na terminologia anglo-saxônica, POV significa *point of view shot*, isto é, tomada de ponto de vista. Trata-se de uma câmera subjetiva na qual vemos o ponto de vista da personagem.

22 Em língua francesa, Bablet nomeia a criação de Svoboda como *Polyvision* e *Diapolyécran* respectivamente. Opto por traduzir *polyvision* como polivisão e mantenho o prefixo “dia” em Diapolitela, que se refere a diapositivo ou slide.

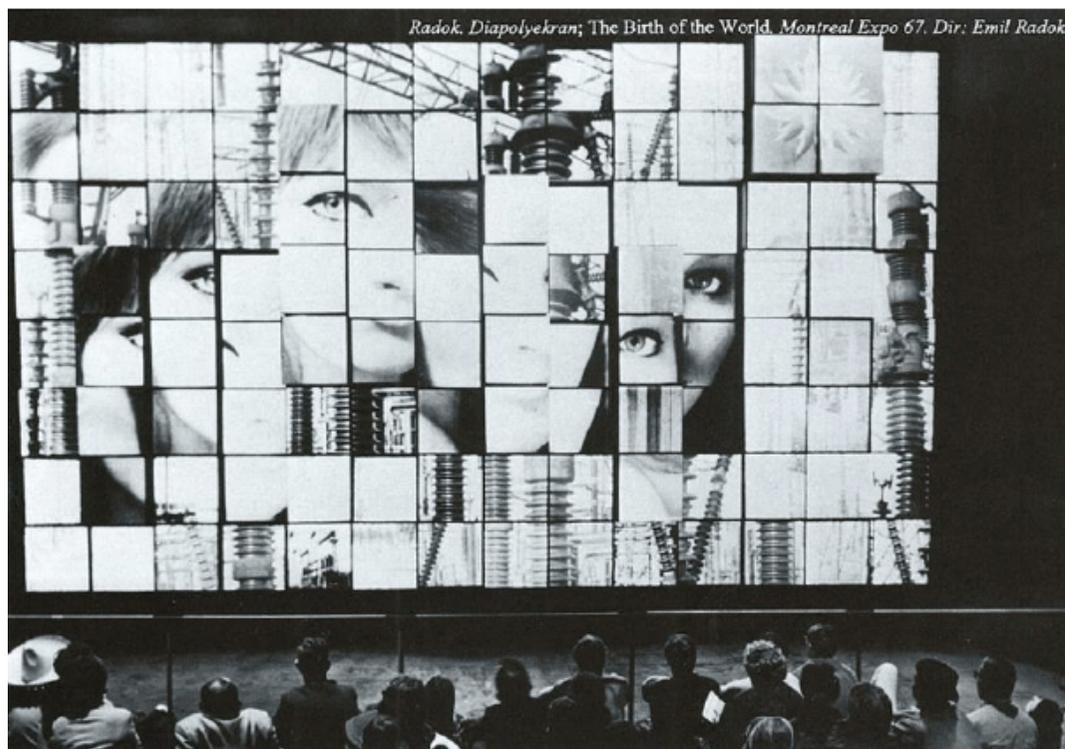
23 Texto original: “L’art cinétique n’est rien d’autre que le rythme imposé au mouvement”.

24 “Em razão das 630 informações por imagem e de uma imagem a cada 1/25 segundos, o filme transmitia 9.450.000 instruções em 10 minutos.” (MALIK, 1967, p. 74)

25 A Diapolitela ocupava uma superfície de 9,5 metros de comprimento e 5,5 m de altura.

cinético”. (BOUCHER, 2002) A cinética da *Diapolitela* dava-se pela possibilidade de inúmeras combinações de diapositivos projetados, além da estrutura dos cubos, composta em sua base por carrinhos, que permitia sua movimentação, aproximando-os e distanciando-os dos espectadores.

A *Polivisão*, realizada para a Exposição de Montreal, constituía-se de quatro instalações; a principal ocupando um espaço tridimensional “composto de formas cinéticas podendo se deslocar horizontalmente e verticalmente”. (BOUCHER, 2002) Ao todo, Svoboda utilizou-se de 28 projetores de slides e 11 cinematográficos (35mm), projetando imagens em suportes distintos, tais como esferas, cubos e cilindros. Somando-se a instalação, o artista multiplicava imagens por meio de dois espelhos semi-transparentes de grandes dimensões, inclinados a 45 graus e posicionados no espaço cênico. “Polivisão é um caleidoscópio com transformações rítmicas que jogam simultaneamente com a significação documental e filosófica das imagens”.²⁶ (BABLET, 1970, p. 206)



26 Texto original:
“Polyvision est un kaléidoscope aux transformations rythmiques qui joue simultanément sur la signification documentaire et philosophique des images”.

27 Ver: <https://elysee.ch/expositions/diapositive>.

FIGURA 3: Os 112 cubos que compõem “A Criação do Mundo”. *Diapolyécran* ou Diapolitelas
Fonte: adaptada da Exposição Montreaç (1967).²⁷

Podemos comparar a polivisão à polifonia, no sentido que ambas produzem a multiplicação de elementos simultâneos, o primeiro ligado à imagem, o segundo ao som. O uso da polivisão na cena permite a exploração do detalhe, o acréscimo de uma informação e/ou mesmo o conflito entre imagens antitéticas e variáveis de acordo com a percepção do espectador, que passa a ter a impressão de adquirir mais autonomia na captação caleidoscópica da realidade apreendida.

O teatro, na primeira metade dos anos do século XX, experimentou, com o aprofundamento de técnicas, procedimentos cinematográficos e, sobretudo, com investigações cenográficas, a incorporação crescente de imagens. Gieseckam (2007) identifica, no período, três vertentes de desenvolvimento do uso de imagens: a primeira seria relativa ao “teatro de atrações” de Eisenstein que habilita a criação de momentos de fantasia ou transformação, criando uma espécie de oposição entre o mundo ‘real’ e o mundo ‘mágico’ do filme; a segunda é relativa ao trabalho de Piscator em seu teatro político ao introduzir imagens documentais no universo cênico; a terceira e última vertente revela a experiência subjetiva das personagens, por meio do uso de recursos como *flashbacks* e *closes*. Cabe ressaltar a importância das vanguardas teatrais para a reflexão de um pensamento filosófico da cena indo ao encontro de questões sociopolíticas e culturais em um momento de grandes transformações históricas. Resgatar, portanto, historicamente as influências e descobertas técnicas da primeira metade do século XX torna-se tarefa fundamental para a análise da complexidade e diversidade da cena contemporânea, em obras de artistas como Bob Wilson, Robert Lepage ou Wooster Group ou, mais recentes, como Milo Rau, Christiane Jatahy ou Julien Gosselin. A produção teatral contemporânea está alicerçada em uma busca que visa a conjugar o experimental e o político, a tecnologia e a dramaturgia das imagens, a intermedialidade e artesanania do trabalho atoral. Entre o cinema, o digital e a internet, existe um caminho de pesquisa percorrido que não pode ser esquecido. Josef Svoboda é um de seus representantes mais geniais, tendo colaborado imensamente para as relações intermediais na cena.

REFERÊNCIAS

- BABLET, D. *Josef Svoboda*. Lausanne: L'Âge D'Homme, 1970.
- BABLET, D. Technique, espace et lumière, les trois atouts de Josef Svoboda. In: BABLET, D. *Théâtre*. Paris: 1964. p. 8-10.
- BOUCHER, M. Josef Svoboda: le praticien Emérite, scénographies et dispositifs.[S. l.: s. n.], 2002. Disponível em: <http://archive.olats.org/pionniers/pp/svoboda/praticien.php>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre através le monde*. Paris: Éditions Bordas: SEJER, 2008.
- FAGUY, R. *De l'utilisation de la vidéo au théâtre: une approche médiologique*. Plus de 35 ans d'expériences videoscéniques québécoises. 2008. Thèse (Doctorat en Littératures Québécoises) – Faculte des Lettres, Université Laval, Québec, 2008.
- GIESEKAM, G. *Staging the screen: the use of film and vídeo in theatre*. [London: Macmillan, 2007].
- HAGEMANN, S. *Penser les médias au théâtre*. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines. Paris: L'Harmattan, 2013.
- INOCENTTI, F. *Il binocolo elettronico teatro d'opera e vídeo*. Pisa: Università degli Studi di Pisa. Facoltà di Lettere e Filosofia Tesi di Laurea Specialistica in Cinema Teatro e Produzione Multimediale A.A, 2009-2010.
- MALIK, M. Ceskoslovenska Vytvarne Kineticka Technika no Expo 67. *Acta Scaenographica*, Praga, p. 74, 1967.
- MONTEIRO, G. L. G. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ – Art Research Journal*, Natal, v. 3, p. 37-49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- MONTEIRO, G. L. O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais. *Revista do programa em Pós em Artes da UNB*, Brasília, DF, v. 17, n. 2, p. 103-120, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20643>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- NONO, L. Josef Svoboda (09/1968). In: BABLET, D. *Josef Svoboda*. Lausanne: L'Âge D'Homme, 1970. p. 245-248.
- PERROT, E. *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo Van Hove et chez Guy Cassiers*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Université du Québec, Montréal, 2013.
- PICON-VALLIN, B. Jacques Polieri na História das Artes do Espetáculo. In: PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 99-111.
- PISCATOR, M.; PALMIER, J.-M. *Piscator et le théâtre politique*. Paris: Payot, 1983.
- SVOBODA, J. Nouveaux elements en scénographie. In: SVOBODA, J. *Scenographie*. Le théâtre en Tchécoslovaquie. Prague: Divadelni Ustav, 1962. p. 58-68.
- SVOBODA, J. *The Secret of Theatrical Space*. New York: Applause Theatre Books, 1993.

GABRIELA LIRIO GURGEL MONTEIRO: é professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e do Curso de Direção Teatral da UFRJ. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF.