

WERLANG, Cristiane. **O teatro da ausência em três obras de Heiner Goebbels**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Arte Dramática; Professora Adjunta.

RESUMO: Em texto de 2010, intitulado *Aesthetics of Absence: questioning basic assumptions in performing arts*, Heiner Goebbels apresenta alguns questionamentos a respeito da ideia clássica de teatro e ópera centrada no conceito de experiência e expressividade artísticas mediadas por atores, cantores, bailarinos e instrumentistas. Goebbels propõe, em contrapartida, uma estética centrada na ausência, discutindo também o papel do texto e do político nas criações contemporâneas. A ausência estaria no centro das suas obras, como um espaço *entre*, um espaço de descoberta. Este artigo apresenta um olhar sobre as dez características do Teatro da Ausência, conforme exposto pelo criador multimídia alemão Heiner Goebbels (1952), e propõe um diálogo com os estudos da performance de Erika Fisher-Lichte (1943) e Hans-Thies Lehmann (1944). A análise tem como base três das criações cênicas de Goebbels intituladas: *Stifters dinge* (2007), *When the Mountain Changed its Clothing* (2012) e *John Cage: Europas 1 & 2* (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Heiner Goebbels. Teatro da ausência. Performance.

WERLANG, Cristiane. **The theatre of absence in three works by Heiner Goebbels**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Arte Dramática; Professora Adjunta.

ABSTRACT: In a 2010 text entitled *Aesthetics of Absence - questioning basic assumptions in performing arts*, Heiner Goebbels presents some questions about the classical idea of theater and opera centered on the concept of artistic experience and expressiveness mediated by actors, singers, dancers and instrumentalists. On the other hand, Goebbels proposes an aesthetics centered on absence, also discussing the role of text and politics in contemporary creations. Absence would be at the center of his works, as a “space between something”, a space of discovery. This paper presents a close look to ten characteristics of the Theater of Absence, as exposed by the German multimedia creator Heiner Goebbels (1952), and proposes a dialogue with the performance studies of Erika Fisher-Lichte (1943) and Hans-Thies Lehmann (1944). The analysis is based on three of Goebbels' scenic creations entitled: *Stifters dinge* (2007); *When the Mountain Changed its Clothing* (2012) and *John Cage: Europas 1 & 2* (2012).

KEYWORDS: Heiner Goebbels. Theatre of absence. Performance.

O criador multimídia Heiner Goebbels nasceu em 1952 e vive, desde 1972, em Frankfurt/Main. Graduado em sociologia e música, é maestro, compositor, diretor e criador de peças radiofônicas, concertos encenados,

instalações, óperas e composições para grandes orquestras. Trabalhou compondo para cinema, rádio e teatro¹. Criou música experimental pop no dueto Goebbels/Harth (1975-1988) e rock progressivo, no trio Cassiber (1982-1992). Na década de 80 começa a dirigir as suas próprias composições, muitas baseadas em textos de Heiner Müller, com quem colaborou estreitamente. Desde o início dos anos 90 compôs e dirigiu inúmeros concertos teatrais que se tornaram célebres obras, como *Black on White* (1996), *Eislermaterial* (1998) e *Songs of Wars i Have seen* (2007), entre outras. Lançou inúmeros cds e escritos, publicando seu primeiro livro em 2002, chamado *Komposition als Inszenierung* e a antologia *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, que foi publicada em 2012.

Em texto de 2010, intitulado *Aesthetics of Absence: questioning basic assumptions in performing arts*, Heiner Goebbels apresenta alguns questionamentos a respeito da ideia clássica de teatro e ópera centrada no conceito de experiência e expressividade artísticas mediadas por atores, cantores, bailarinos e instrumentistas. Goebbels propõe, em contrapartida, uma estética centrada na ausência, discutindo também o papel do texto e do político nas criações contemporâneas. A ausência estaria no centro das suas obras, como um espaço *entre*, um espaço de descoberta, no qual os espectadores se tornam responsáveis pela leitura da obra, complementando os espaços com a imaginação. Essa leitura é concretizada através das capacidades perceptivas totais do espectador, numa alternância entre o racional e o sensorial. Dessa forma, o conjunto da obra de Goebbels identifica-se com as características estéticas gerais, citadas nos estudos da performance, visto que as suas criações desafiam pressupostos básicos do teatro dramático, dentre eles, a caracterização psicológica das personagens e a hierarquia do texto sobre os demais materiais cênicos, como o som e a imagem.

O conceito de Performance e sua evolução histórica no quadro da prática e da teoria das artes do espetáculo é vasto e nem sempre convergente. Na escola europeia destaca-se a obra *The Transformative Power of Performance* (2004), da professora e pesquisadora Erika Fisher-Lichte, que concentra-se na reatralização do teatro impulsionada pela performance; além

¹ Ver biografia e obras disponíveis em: www.heinergoebbels.com.

da obra de Hans-Thies Lehmann, *O Teatro Pós-Dramático* (2007), que tenta dar conta das manifestações híbridas ocorridas entre as décadas 70 a 90 e desenvolver uma lógica estética para um novo teatro.

O termo performativo (*performative*) foi cunhado em 1955 no contexto da filosofia da linguagem, por John L. Austin, em uma série de conferências intituladas *Como Fazer Coisas com as Palavras*, na Universidade de Harvard. Advinda do verbo inglês *to performe* = realizar, seu conceito foi sendo desenvolvido de forma que, hoje, encontramos um amplo material de escritos a respeito, tentando dar conta de um fenômeno híbrido, interdisciplinar e intercultural.

Erika Fisher-Lichte (2005, p. 73), lança um quadro geral para conceituar performance, sendo a primeira das quatro características – “[...] uma performance ocorre pela co-presença física entre atores e espectadores, pelo seu encontro e interação [...]”² – aquela que dialoga melhor com a primeira das características do teatro da ausência de Goebbels. É ele mesmo quem provoca: “[...] mesmo as mais novas definições na teoria da performance ainda falam da copresença ou do compartilhamento comum, de performers e espectadores, do mesmo espaço e tempo (ver Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, neste ponto crítico)” (GOEBBELS, 2015, p. 324)³.

O texto *A Estética da Ausência*, de Goebbels, estabelece, portanto, um instigante diálogo com a autora, ao questionar a necessidade da copresencialidade se dar unicamente entre atores e espectadores. O artigo colabora assim, com o desenvolvimento dos estudos da *performance*, bem como elucida os processos criativos e a estética do criador Heiner Goebbels em três criações: *Stifter's dinge*, *When the Mountain Changed its Clothing* e *John Cage: Europera 1 & 2*. Diante de tal quadro, propõem-se apresentar as dez características do teatro da ausência, conforme exposto por Goebbels, e entendê-las no contexto de suas próprias criações cênicas. Com o mesmo intuito aproxima-se de autores que possam colaborar para o entendimento dessas características. Parte-se da análise de três criações cênicas a fim de

² A pesquisadora descreve, em traços gerais, quais seriam os conceitos de *performance*. Os outros três conceitos são: O que nela acontece é transitório e efêmero; uma *performance* não transmite significados predeterminados; e, as *performances* caracterizam-se pela sua qualidade de *acontecimento*: experiência liminar. Tradução de Maria Helena Serôdio.

³ Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

descobrir como são operacionalizadas essas características e como o autor entende o termo *ausência* em seu trabalho. Cito a seguir, Heiner Goebbels (2015, p. 322-323):

Recapitemos os diferentes conceitos de um teatro da ausência, tal como foram discutidos até então. Ausência pode ser entendida como: 1. Como o desaparecimento do ator/performer do centro de atenção (ou mesmo do palco como um todo); 2. Como uma divisão da presença entre todos os elementos envolvidos – vocês poderiam chamar isso de uma polifonia dos elementos (no sentido atual de uma espécie de voz independente da luz, do espaço, dos textos, dos sons [como em uma fuga de J.S. Bach]); 3. Como uma divisão da atenção do espectador para um protagonista coletivo, com performers que frequentemente ocultam seu significado individual ao se virarem de costas para o público; 4. Como uma separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de seus instrumentos; 5. Como uma dessincronização entre ver e escutar, uma separação ou divisão entre o palco acústico e o visual; 6. Como a criação de espaços intermediários, espaços de descoberta, espaços que permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam; 7. Como um abandono da expressão dramática ('o drama não acontece no palco', diz Heiner Müller); 8. Como um centro vazio: literalmente, como um vazio no centro do palco, significando a ausência de um foco visualmente centralizado, mas também como a ausência do que chamamos de um 'tema' claro ou mensagem de uma peça; podemos comparar o centro vazio com o *nouveau roman* dos autores franceses na década de 1950, como Alain Robbe-Grillet, que cercou seus assuntos com técnicas perturbadoras, em romances nos quais os temas centrais não estão explicitamente mencionados mas, ao invés, permanentemente indicados e obsessivamente apresentados para o leitor (por exemplo, o ciúme em *La Jalousie*); 9. Como a ausência de uma história, ou, para parafrasear Gertrude Stein: 'tudo que não é uma história pode ser uma peça' (ver seu texto 'Plays', de *Lectures in America*⁷). 'Qual é a razão de se contar uma história já que há tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas [...] então por que contar outra história' (STEIN, 1998, p. 260); 10. E a última, mas não menos importante ausência, pode ser entendida como o ato de evitar as coisas em relação às quais criamos expectativa, as coisas que vimos, que escutamos, que geralmente são feitas no palco.⁴

Stifters Dinge: a piece without a performer (2007)

Volta-se assim, para a primeira criação de Goebbels a ser analisada, intitulada de instalação performativa *Stifters Dinge: a piece without a performer (2007)*⁵. Inspirada no escritor, poeta e pintor austríaco do século XIX, Adalbert Stifter, nesta obra observa-se a primeira característica do Teatro da Ausência, conforme explicitado pelo diretor: o desaparecimento do ator/performer do

⁴ Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

⁵ Ver a performance-instalação disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8758_STIFTERS+DINGE+A+PECA+SEM+ATORES+D+A+CIA+THEATRE+VIDYLAUSANNE.

centro das atenções do palco – ou mesmo o seu completo desaparecimento. Nessa instalação, concebida sem nenhum *performer* e com cinco pianos sem pianistas, é dado ao público o poder de interagir com os objetos, e tornarem-se o centro das atenções. O cenário assemelha-se a uma grande máquina construída com partes de pianos na qual se conectam motores que produzem sons pela percussão. Há um espelho d'água no qual são refletidas imagens, além de cortinas dançantes, chuva, nevoeiro, vozes acusmáticas, e um jogo de luzes. A performance dura oitenta minutos.

Stifters Dinge lança um grande desafio aos estudos da performance, já a primeira vista: como se dá a copresencialidade, segundo o entendimento de Fisher-Lichte, quando um dos lados dessa troca é encarnada por máquinas, luzes e sons? Como se dá tal interação quando não há a presença de atores? Ou, voltando ao questionamento básico levantado por Goebbels no texto sobre a estética da ausência, a respeito da instalação *Stifters Dinge*: “[...] a atenção do espectador aguentará tempo suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença de um ator?” (GOEBBELS, 2015, p. 324)⁶. Em *Stifters Dinge* a ausência de *performers* força os limites da presença. Os *fazedores*, citados por Fisher-Lichte (2005, p. 74) como sendo os atores/*performers*, são substituídos pelos aparatos mecânicos/eletrônicos/digitais, ou seja, por coisas. As reações dos espectadores são provocadas, apesar da ausência de *performers*, revelando uma relação fundada sobre outras formas de presença. Beth Nespoli escreve sobre *Stifters Dinge*, apresentado em 2015 na 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP):

Enquanto tradicionalmente o silêncio se dá com a entrada dos atores no cenário, em *Stifters Dinge* o movimento é oposto. A observação não é desimportante. A ilusão de um mecanismo autônomo não é o objetivo que funda o procedimento de eliminar a presença de atuadores, mas sim o desejo de abrir espaço para que o espectador possa fruir livremente da polifonia de elementos postos em jogo e fazer suas próprias conexões. (NESPOLI, 11.03.2015)

As situações interativas oferecidas por Goebbels na instalação *Stifters Dinge*, deixam-nos num impasse visto que elas se dão entre as coisas e as

⁶ Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

pessoas. O que ali acontece pode ser entendido como copresencialidade? Que tipo de presença carregam os objetos?

Colabora a respeito a pesquisadora Picon-Vallin (2011) ao levantar algumas questões acerca do teatro contemporâneo – um teatro que, segundo ela, seria melhor definido pelos termos estilizado, híbrido e múltiplo, em contraposição aos termos pós-dramático ou performativo. Picon-Vallin procura encontrar outros conceitos para dar conta de uma produção tão múltipla que escapa a classificações. Segundo a autora, encontramos, dentre as novas paisagens teatrais, ou ainda, dentre os inúmeros *teatros* da atualidade, alguns processos influenciados fortemente pelo cinema, rádio, e as novas tecnologias. O ator vê-se assim, diante de um desafio, o de encontrar a sua presença diante dos muitos modos de presença existentes. E complementa, hoje, “[...] graças à imagem e ao som, graças às técnicas de filmagem cinematográficas, videográficas, videoconferências, o ator pode estar presente em cena sem ter uma presença corporal, ele pode estar *presente-ausente* [...]” (PICON-VALLIN, 2011, p. 206).

A compreensão de Picon-Vallin a respeito do teatro contemporâneo dialoga intimamente com o pensamento de Goebbels e a sua criação *Stifters Dinge*, que aposta numa presença mediada por máquinas que criam espaços sensoriais para o espectador. Em entrevista em vídeo Goebbels e Grünberg⁷ (2012)⁸, discorrem sobre a instalação performativa *Stifters Dinge* avaliando-a como um espaço/tempo meditativo onde o centro do acontecimento está na relação dos corpos dos espectadores com os objetos, luzes, sons e movimentos mínimos. A disposição dos objetos, o tempo em que os movimentos decorrem, a iluminação e o conjunto do espetáculo, gera uma atmosfera característica na qual o espectador é imerso. O espaço/tempo meditativo de Goebbels não é criado por um objeto ou vozes específicas, a imaginação dos espectadores é despertada pelo conjunto: textura e forma dos objetos, pela luz que neles incide, pelas paisagens sonoras, etc. A ausência de *performers* não é, portanto, ausência de sentidos, visto que a paisagem visual/tátil/sonora é presença real que desencadeia, a partir da imaginação de

⁷ Cenografia, iluminação e vídeo.

⁸ Ver imagens e entrevista disponíveis em: <http://vimeo.com/52997063>. Tradução de Cristiane Werlang.

cada espectador, afetividades, lembranças, etc. Somos capazes de fazer relações a partir dessas paisagens e construir diálogos entre os elementos materiais.

O espaço/tempo meditativo no qual o espectador é imerso relaciona-se ao termo *atmosfera*, sobre o qual o arquiteto suíço Peter Zumthor (2006) contribui. Segundo esse autor os espaços possuem a capacidade de nos emocionar, a exemplo da música, de tal forma que, instantaneamente nos comunicam algo. Descreve-nos ele uma situação:

É quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça – frente de casas, igreja, monumentos – como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis: sons maravilhosos, conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão [...]. A temperatura: agradavelmente fresco, com calor [...]. Agora o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as pessoas, as coisas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. (ZUMTHOR, 2006, p. 15)

A descrição acima sugere que, diante de tal paisagem espacial e sonora, a imaginação é ativada pela temperatura, luz, movimento, tempo/ritmo, formas e texturas, cheiros, proximidades e distâncias; todas as materialidades que a constituem atingem e acalentam ideias e emoções. Como bem coloca Zumthor (2006, p. 17): “Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas [...]”, e essa ideia simples é, em verdade, muito profunda e tem a ver com a própria constituição da percepção humana. Percebemos a atmosfera através de nossos sentidos que captam e interpretam a materialidade do mundo. Assim, a atmosfera é percebida pela forma (o corpo arquitetônico ou anatomia arquitetônica); pelo modo como os materiais soam e irradiam; pela temperatura; pelo andamento/ritmo criado pelo movimento dos corpos que utilizam o espaço (lugares de sedução, alegria e/ou introspecção); pela tensão entre o espaço interno e externo, luz e sombra, proximidade e distância; e por último, pela harmonia, que pode ser resumida, segundo Zumthor (2006, p. 69)⁹, na sentença: “[...] as coisas encontraram-se, estão em si [...]”.

A declaração de Goebbels, a respeito da sensação de uma espectadora ao ver a instalação, dá uma ideia sobre o que o diretor quis dizer

⁹ Tradução do espanhol de Cristiane Werlang.

com *espaço/tempo meditativo*, ou melhor, com a atmosfera meditativa que é gerada pela instalação:

Um dia uma mulher disse-me que tinha visto Deus durante a apresentação de *Stifters Dinge*. Perguntei-lhe onde e ela disse que havia sido quando as cortinas subiam e desciam e a luz, porque era intermitente, era reflectida pela água da piscina que ocupava o palco de forma particular. Eu disse-lhe que apenas me tinha preocupado com os reflexos, nada mais. O meu teatro não existe como símbolo de qualquer coisa. Construo-o como um contraponto entre elementos. Tudo o que fica no interior, e entre esses pontos, é produto da imaginação. (GOEBBELS, 2013b)¹⁰.

A atmosfera, portanto, não existe por si só, ela é gerada pela imaginação dos espectadores, e, é essa uma das responsabilidades que Goebbels nos oferece. No entanto, é uma responsabilidade compartilhada, visto que Goebbels deve criar os vazios, os espaços *entre*, para que o espectador possa, por assim dizer, trabalhar/manejar com os materiais. Goebbels propõe e provoca o espectador a realizar, em conjunto, a obra. Dessa forma, pode-se observar como, em *Stifters Dinge*, operacionalizam-se também, a sexta e sétima características do teatro da ausência exposto por Goebbels (2015, p. 323): “[...] a criação de espaços intermediários, espaços de descoberta, espaços que permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam [...]”; e também, “[...] o abandono da expressão dramática [...]”¹¹.

Ao substituir os *performers* por “[...] máquinas não antropomórficas e objetos, elementos como cortinas, água, névoa, chuva e gelo - e por vozes acusmáticas. [...] Escutamos vozes sem corpo, as vozes de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcom X [...]” (GOEBBELS, 2015, p. 325)¹², a imaginação e o sentido de partilha é intensificado e o drama passa a acontecer pela ativa participação do público. Pela não presença de performers, pela experiência crua do corpo humano com o corpo arquitetônico e sonoro, desloca-se a responsabilidade da apresentação para o público, que deve protagonizar, na liberdade (imposta) pelo vazio da ausência humana, a descoberta dos sentidos do evento cênico. As vozes sem corpo, ao dirigirem-se especificamente para os espectadores, dilatam a atenção dos mesmos, que não encontrando a origem da fonte sonora, acabam por refazer os caminhos

¹⁰ Tradução de Tiago Bartolomeu Costa em 3.dez.2013.

¹¹ Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

¹² Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

de causa e efeito, a partir da leitura do texto audiovisual. Há aqui um outro drama que se estabelece e que acontece na imaginação do público e na sua capacidade de criar e gerir as suas próprias histórias. Assim, a ausência, como apresentadas na sexta e sétima características do teatro da ausência de Goebbels, é um espaço de participação do público onde o drama realmente não acontece unicamente no palco, mas sim, pela mediação da percepção do espectador que monta a sua própria peça. Goebbels apresenta espaços de descoberta, tempos de convívio com outros modos de perceber a realidade.

A quarta e quinta características do teatro da ausência, conforme exposto por Goebbels (2015, p. 322), também podem ser observadas na instalação *Stifters Dinge*: “[...] a separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de seus instrumentos [...]”, e, a “[...] dessincronização entre ver e escutar, uma separação ou divisão entre o palco acústico e o visual [...]”¹³. Os espectadores, impossibilitados de identificarem-se com os artistas, textos e sons, como em uma narrativa tradicional que ilustra e reafirma os sentidos, ao contrário, encontram no incorpóreo e no inaudito a sua própria ordem e sentidos. Goebbels, ao retirar as vozes de seus corpos, força o espectador a procurar, na materialidade dos objetos expostos, um corpo/coisa que preencha o vazio. Goebbels (2015, p. 325) complementa: “Em vez de oferecer uma auto-confirmação, tanto ao sujeito que performa como àquele que percebe [...]”, a instalação *Stifters Dinge* propõe uma experiência de alteridade produzida pela mediação dos objetos, uma experiência com um outro/coisa.

As pesquisas de des-sincronização entre o palco auditivo e o visual foram desenvolvidas, por Goebbels, a partir das experiências no rádio; em estúdio eram testadas as relações entre música, som e texto e entre o espaço e a palavra. O palco visual viria somente depois, mas primeiro foi necessário exaurir as possibilidades de comunicação com a matéria sonora, independente de todos os outros elementos. Goebbels fala em entrevista sobre a sua experiência com o rádio:

Quando se ouve uma peça de rádio descobre-se um novo espaço, do mesmo modo que o cinema mudo cria um imenso espaço acústico. Procuro nunca extinguir ou vencer esses espaços imaginados, ao

¹³ Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer.

tentar aproximar elementos que parecem, à partida, contrastantes. (GOEBBELS, 2013b)¹⁴

O trabalho de Goebbels sobre o rádio tornou possível a exploração individual de cada um dos elementos materiais do teatro, som, imagem, texto, e influenciou profundamente as criações de Goebbels, como também as produções de Bob Wilson do final da década de setenta e início dos oitenta.

A segunda característica do teatro da ausência, a divisão da presença entre todos os elementos envolvidos (polifonia de elementos), concatena-se de forma inseparável à primeira característica. O princípio geral a que segue é o da desierarquização dos recursos ou materiais teatrais. Colabora para o entendimento de tal característica, o estudo sobre o teatro pós-dramático, de Hans-Thies Lehmann:

Essa estrutura não hierárquica contraria nitidamente a tradição, que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e a subordinação dos elementos. Com a parataxe do teatro pós-dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco. (LEHMANN, 2007, p. 143)

A divisão da presença entre todos os elementos teatrais leva à reafirmação da forma como conteúdo, no teatro. O teatro, a dança e a pintura são conteúdos comunicáveis pela forma em si, portanto, é necessário reafirmar que a forma importa ao teatro, são apenas os materiais que diferem de uma arte para outra.

Em *Stifters Dinge* observa-se outro ponto crucial do trabalho de Goebbels: o político está presente na própria manipulação dos elementos cênicos. O político não deve ser entendido como uma forma de contar fatos políticos, informações sobre o mundo, mas sim, como se trabalha a percepção dessas informações. Ao contrário de drama, que suporta em sua fórmula as noções de caráter, psicologia dos personagens e conflitos que progridem no tempo e no espaço, no teatro pós-dramático a estrutura se desfaz e todos esses elementos ganham autonomia. E essa é, também, a proposta de Goebbels: a manipulação do tempo, por exemplo, torna-se modo de comunicação; a colagem, a extensão, a suspensão ou compressão do tempo se tornam o próprio tema do espetáculo. A descontinuidade do tempo oferece

¹⁴ Tradução de Tiago Bartolomeu Costa.

ao espectador a possibilidade de intervir nos espaços/tempos estendidos e abre um campo onde a sua imaginação é também configuradora da poética do espetáculo.

Dessa forma, não só o político está presente, mas também o ético, pois é dado ao espectador a responsabilidade da participação ou não no processo; pela relação que este estabelece com a experiência que aquele tempo/espaço específico propõe. Ao escandir o tempo, observa-se já um ato político, pois, a exemplo do que acontece com o uso da suspensão e da pausa, o espetáculo transforma-se em um outro modo de oferecer um espaço/tempo de interrupção – ou distanciamento – da tagarelice e mesmice quotidianas.

Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar o que é esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da cesura é muito simples, mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso (LEHMANN, 2003, p. 11)

O trabalho sobre a forma, na instalação de Goebbels, está inclusive, na exploração dos limites das convenções que são dadas como naturalmente teatrais, como a copresencialidade, a narrativa, a hierarquia de um elemento, como o texto, sobre o outro. Forçando os limites do teatro, Goebbels desafia o público à experiência com outras formas de interação, ilumina-se o espectador com temas difíceis contados através da luz, do som e da musicalidade das palavras. Dessa forma pode-se dizer que a mutabilidade das formas de comunicação, sob a égide constante do questionamento dos mecanismos das artes do espetáculo é marca registrada da obra de Goebbels.

Ao questionar não só os mecanismos, mas o modo de participação de sua equipe no processo de trabalho, Goebbels se torna um porta-voz de oposição às estruturas institucionais dos teatros e óperas de repertório europeu. A estrutura, o funcionamento e a congregação dos membros da equipe em torno de cada montagem são questionadores. A equipe de Goebbels trabalha em regime de colaboração, sendo que um espetáculo demora, geralmente, no mínimo um ano para ser montado. Um ano de

experiências da equipe com a força dos materiais artísticos. Goebbels salienta que a relação entre a equipe e a independência artística de seus componentes, é fundamental, na criação de um tipo de teatro que pretende fugir aos estereótipos e classificações; um teatro que procura e deve duvidar de seu próprio futuro.

Não podemos acreditar no que as pessoas nos dizem. Temos de ver como o dizem. E isso é o maior mistério da criação artística: a forma que se cria. A utopia reside na forma. No teatro estamos rodeados de uma série de formas que se assumem como naturais. Mas é quando começamos a desacreditar nessas formas naturais de representação que se passa a questionar tudo: a relação de trabalho, as divisões de tarefas, as noções mais básicas de teatro, e etiquetagem, como a intensidade, a presença, as relações entre música e teatro, ou entre o teatro e as outras artes (GOEBBELS, 2013b)¹⁵.

When the Mountain Changed its Clothing

A terceira característica, o desvio da atenção do espectador para um protagonista coletivo, como o coro, pode ser observada em seu último concerto encenado, plasmado por um coro de quarenta jovens entre dez e vinte anos do grupo *Vocal Theatre Carmina Slovenica*¹⁶. O concerto encenado *When the Mountain Changed its clothing* (2012) cola textos e músicas que exploram as mudanças que ocorrem nas meninas quando da passagem da adolescência para a maturidade. Movendo-se “[...] entre o medieval, o folk e a música contemporânea, [e] retratam com inacreditável energia e grande precisão musical, o fascinante e inesquecível reino no qual o velho não existe mais e o novo ainda está fora de alcance [...]” (GOEBBELS, 2013c)¹⁷.

Nessa criação, Goebbels toma partido da coralidade para desenvolver uma voz única plasmada num corpo coletivo. Ao contrário da noção clássica de coro grego, massa uniforme e indistinta de homens com a função de ouvir, testemunhar e/ou aconselhar os heróis, no coro contemporâneo o que se observa são pessoas comuns que tem muito a dizer de si mesmas e do mundo. O coro de *When the Mountain Changed its Clothing* apresenta-se alterado, em comparação à coesão típica do coro trágico grego. As quarenta meninas, em

¹⁵ Tradução de Tiago Bartolomeu Costa.

¹⁶ Disponível em: https://www.carmina-slovenica.si/en/stage-production/when-the-mountain-change-its-clothing_eng/.

¹⁷ Tradução de Cristiane Werlang.

roupas de cores exuberantes, conversam, cantam e brincam entre si e com a plateia. A massa de meninas tem identidade própria, não perdem de vista quem são, embora não haja uma composição psicológica das personagens. Ao contrário da unificação das vozes esperada pelo coro desde sempre, cada menina é, em si mesma, um mundo. A respeito do coro na cena pós-dramática, acrescenta Lehmann:

Assim como a monologia, o coro (já em sua qualidade de massa) pode funcionar cenicamente como espelho e parceiro do público. Um coro encara um coro: o eixo-*théatron* é espelhado. Um coro oferece ainda a possibilidade de manifestar um corpo coletivo que estabelece relações com fantasmas sociais e anseios de unificação. [...] O coro contraria a concepção do indivíduo inteiramente desligado da coletividade e ao mesmo tempo modifica o status da linguagem: quando os textos são pronunciados em coro ou por *dramatis personae* que erguem suas vozes não como indivíduos, mas como componentes de um coral coletivo, a realidade própria da palavra, seu tom e seu ritmo são percebidos de um modo novo. A voz coral significa a manifestação do som não-apeenas-individual de uma pluralidade de vozes e ao mesmo tempo reunião dos corpos individuais em uma massa, como 'força'. [...] O coro ergue uma voz em cujas ondas sonoras a voz individual não some completamente, mas também não mais participa em sua qualidade própria; ela ressoa como elemento sonoro de uma voz-coro estranhamente autônoma, que nem é individual nem é apenas abstratamente coletiva. (LEHMANN, 2007, p. 215-216)

O coro multifacetado de Goebbels tem voz ativa e dissonante e, ao usar a frontalidade fala diretamente ao espectador, sem intermediários, que passa a ser o seu maior companheiro e cúmplice. Esse corpo coletivo de meninas fala sobre as transições pelas as quais a humanidade passa; nelas, nessa massa de muitas opiniões vemos as aspirações, as revoltas e as submissões serem mostradas como num quadro. O coro segue em parte sendo a voz de um povo, como no coro grego, ao assumir anseios sociais comuns, mas ao fazê-lo apresenta na forma uma diferença fundamental em comparação ao coro grego. É pela forma que eles diferem: pluralidade de vozes interligadas à força do coletivo. O coro de *When the Mountain changed its clothing*, como em um jogo de montar e desmontar, faz-se e desfaz-se como um quebra-cabeças, criando paisagens quase meditativas, a exemplo das peças-paisagens de Gertrude Stein.

Duas adolescentes, suas faces calmas como um retrato de Vermeer, desentranham bichinhos de pelúcia com desapaixonada precisão enquanto recitam os pontos de vista de Gertrude Stein sobre os ricos, os pobres e os muito pobres. As meninas mais novas pegam as

entranhas do ursinho e fazem-nas flutuar como nuvens sobre uma superfície de plástico. (APTHORP, 2012)¹⁸.

O espetáculo trata não só da passagem abrupta da adolescência das meninas para a idade adulta, repleta de inocência e serenidade para logo após transformar-se em agressividade e indolência, como também de outras transições, políticas e sociais, advindas da história do próprio país do qual se originam o grupo vocal Carmina Slovenica. Para tanto, Goebbels faz, musicalmente, as garotas passarem de composições medievais às canções *partisan*, da época do guerrilheiro iugoslavo Josip Broz Tito. Explorando os jogos infantis e o avanço das estações como mote para as transformações, o espetáculo leva o público à reflexão de suas próprias transições e amadurecimento.

Assim, Goebbels trabalha a partir da forma e não só dos temas, com questões de cunho social e político:

Na Alemanha aprendemos a ser muito cépticos acerca das pessoas que têm uma visão. Vimos todos que, em nome de uma visão e de um ideal, se podiam matar milhões e destruir o mundo. Prefiro reflectir sobre o modo como colaboramos, os artistas e os espectadores. Eu, com as minhas peças, e o público no modo como as vê. E isso é político. (GOEBBELS, 2013b)¹⁹

John Cage: Europera 1 & 2

A oitava e nona características: o centro vazio e/ou a ausência de temas claros; e, a ausência de história; estão presentes em várias criações de Goebbels. Na ópera *John Cage: Europera 1 & 2* (2012)²⁰, apresentada durante o Festival Europeu de Arte, Goebbels propõe que o teatro e a ópera podem ser muito mais que apenas uma história, libertando o público do peso da narrativa:

Os quadros realmente não batem com as árias; as árias não combinam com os figurinos, os figurinos não batem com os gestos, ou com a trama. Mas se eles não se encaixam nós fazemos a nossa própria rima disso [...]. Isso significa fazer coisas além da história. [...]

¹⁸ Tradução de Cristiane Werlang.

¹⁹ Tradução de Tiago Bartolomeu Costa.

²⁰ Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=DXKcMRudnI4&list=RDDXKcMRudnI4&start_radio=1&t=120

e cada espectador vê provavelmente a sua própria ópera. (GOEBBELS, 2013a)²¹

A ópera *Cage Europera* não possui sequer um condutor, mas sim, treze músicos e instrumentistas conduzindo de forma independente dez cantores de toda a Europa, colaboradores que trouxeram seu próprio repertório e suas próprias árias, e isso, “[...] contradiz o negócio da ópera de muitas formas [...]” (GOEBBELS, 2013a)²².

A ópera, escrita por John Cage (1912-1992), foi representada por ele uma única vez, em 1987, em função da alta complexidade conceitual e técnica, que indica, dentre outras, a obrigatoriedade da ausência de maestros e a execução de um amplo repertório composto por 128 óperas. A direção de Goebbels usa um espaço de nove mil metros quadrados, sendo a primeira parte, com noventa minutos, considerada uma metaópera, na qual os mais de sessenta assistentes dividem o palco com tenores e sopranos. A segunda parte, com metade do tempo, volta-se a uma estética radicalmente minimalista. Acrescenta Goebbels (*apud* AQUILES, 2012, p. E3): “Decidimos ressaltar as complexidades visuais na primeira parte e as sutilezas sonoras na segunda. Uma é para ser vista, a outra, para ser ouvida [...]”.

Observa-se, já na sua estrutura, uma tentativa de quebrar a linearidade narrativa da ópera clássica e do teatro de tradição dramática. “Todo o enredo evolutivo da ópera está ali, mas na estrutura descentralizada e não hierárquica prevista por Cage” (GOEBBELS *apud* AQUILES, 2012, p. E3). Ao invés de partir do texto literário, é na música e na cenografia que encontra o seu ponto de partida para a criação. No entanto, Goebbels não nega o texto apenas o utiliza como um elemento que, tanto quanto a musicalidade e a visualidade, deve ser manipulado na sua materialidade e não apenas no seu conteúdo semântico. Assim, Goebbels explora o texto em sua sonoridade: ritmo, intensidade, timbre, contraponto e cadência. Na investigação do entrelaçamento de todos os materiais cênicos, Goebbels encontra novas formas de significado para o texto e extrapola as convenções tradicionais de criação cênica.

²¹ Tradução de Cristiane Werlang.

²² Tradução de Cristiane Werlang.

Sendo um compositor de formação, é compreensível a habilidade de Goebbels em construir, a partir das noções musicais, as suas estratégias de criação. Ao pesquisar novas formas de convivência entre os diferentes elementos cênicos, busca Goebbels, através da tensão e do contraponto, criar espaços de entrada para os espectadores, um objetivo que se repete ao longo das entrevistas e do texto *A Estética da Ausência*. Assim, observa-se um trabalho minucioso sobre a descentralização e o contraponto, desestabilizando, pela recusa, a atenção dos espectadores. A imaginação dos espectadores está no centro da pauta de Goebbels e as estratégias para alcançá-la são buscadas no jogo com as materialidades do evento cênico.

Num espectáculo precisamos, constantemente, de propor uma tensão entre os diferentes elementos, tal como na música precisamos de contrapontos, como se criássemos um espaço entre essas diferentes forças: o texto e a música, o corpo e o espaço, a cenografia e a acústica, entre o que vemos e ouvimos. Estes contrapontos são importantes para abrir um espaço para a imaginação que é, no fundo, a coisa mais importante que se oferece ao público. (GOEBBELS, 2013b)²³

Em *Europa*, Goebbels investe sobre o desvio da atenção do espectador do centro do palco. No imenso espaço, dividido em sessenta e quatro quadrantes, Goebbels partilha a atenção entre os assistentes que montam e desmontam os cenários à vista do público (interferindo física e sonoramente) e a atuação dos performers e cantores. Esses ocupam todos os espaços do palco, da ribalta às coxias, de forma que, novamente, a imaginação do espectador cria a sua própria história pela seleção visual. A descentralização encontra-se também na des-sincronização da execução das músicas, gerando oposições e desconstruindo a narrativa lírica da ópera: “Enquanto uma flauta toca Mozart, um trombone toca Sibelius, com cada integrante criando seu próprio universo [...]” (GOEBBELS *apud* AQUILES, 2012).

A descentralização e o vazio identificam-se com a estética pós-dramática explicitada por Lehmann (2007) em face ao bombardeio de signos no cotidiano trabalha-se, no teatro pós-dramático, com uma estratégia de recusa e economia. Desestabiliza-se o espectador pela redução e pelo vazio, mas ao fazê-lo, permite a sua entrada e participação ativas. Por isso, é comum,

²³ Tradução de Tiago Bartolomeu Costa.

como estratégia do teatro pós-dramático, provocar o espectador com enormes palcos vazios, privilegiando a subtração e a ausência, reduzindo a densidade dos signos e entregando ao público uma *matéria-prima exígua* (LEHMANN, 2007, p. 149), com a qual a sua imaginação é ativada a fim de preencher os vazios.

Concluindo, não sem esquecer a décima e última características do teatro da ausência de Goebbels, parece sensato entender que a sua busca como artista refere-se, em última instância, à possibilidade de encontrar novas formas e espaços de fruição estética. Pausas e interrupções que permitam a descoberta de novas realidades dadas pelo enfrentamento do corpo do espectador, como unidade psicofísica, com o corpo material das artes do espetáculo. Observa-se na proposta de Goebbels – na desierarquização dos elementos cênicos, na manipulação dos elementos como entidades separadas com sentidos próprios, na convocação da imaginação do espectador como agente de leitura, na interação com novas formas de presença, na experiência simultânea com a forma e o conteúdo, na exploração dos limites expressivos de cada uma das linguagens que compõe esse híbrido que é o teatro – formas de encontrar o inusitado e o novo. Rompe-se assim, com o esperado e o ordinário, e experimenta-se uma refrescante perda de controle. E não seria afinal o que buscamos com a arte? Uma tentadora experiência, de tirar o fôlego, que nos transporte de volta, ao menos por alguns instantes, à ludicidade da percepção infantil?

Referências

APTHORP, Shirley. **When the mountain changing its clothing**. Jahrhunderthalle Bochum, London, 2012. Disponível em: <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/52644888-08aa-11e2-b37e-00144feabdc0.html#axzz351yEOZ5q>. Acesso em: 07 dez. 2019.

AQUILES, Marcio. Diretor encena na Alemanha série complexa de John Cage. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 set. 2012. Caderno Ilustrada, p. E3.

FISHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de Cena**, [Lisboa], n. 4, p. 73-80, dez. 2005.

GOEBBELS, Heiner. Aesthetics of Absence: questioning basic assumptions in performing arts. **German Culture News**, Ithaca, v. 19, no. 2, p. 6-11, spring 2010.

GOEBBELS, Heiner; GRÜNBERG, Klaus. **Interview**: Heiner Goebbels and Klaus Grünberg, stifter's dinge. [S.l.: s.n.]: 07 de novembro de 2012. 1 vídeo. Disponível em: <http://vimeo.com/52997063>. Acesso em: 02 jun. 2014.

GOEBBELS, Heiner. **Heiner Goebbels & vocal theatre Carmina Slovenica**: when the mountain changing its clothing. *In*: HOLLAND FESTIVAL, 2013, Bruxelles. [S.l.: s.n.]: 2013c. Disponível em: <http://www.hollandfestival.nl/en/program/2013/when-the-mountain-changed-its-clothing/>. Acesso em: 02 jun. 2014.

GOEBBELS, Heiner. **O meu teatro não existe como símbolo de qualquer coisa**. Entrevista concedida ao Tiago Bartolomeu Costa em 3 dezembro de 2013. *In*: PÚBLICO. Lisboa: Público Comunicação Social, 2013b. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-meu-teatro-nao-existe-como-simbolo-de-qualquer-coisa-1614853>. Acesso em: 29 abr. 2014.

GOEBBELS, Heiner. **Heiner Goebbels über Europeras 1&2**. Entrevista concedida ao Ruhrtriennale 2012, em 22 de janeiro de 2013. [S.l.: s.n.], 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGmhEI32z6c>. Acesso em: 18 jun. 2014.

GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Tradução de Rodrigo Carrijo e colaboração de Rob Packer. **Questão de Crítica**: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, [s.l.], v. 8, n. 66, p. 314-328, dez. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 9-19, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático: doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

NESPOLI, Beth. **Stifter dinge**: engrenagem traz pulsação vital ao saturado campo da cultura. *In*: MITSP crítica de 11 março. 2015, São Paulo: 2015. Disponível em: <http://mitsp.org/2015/stifters-dinge-engrenagem-traz-pulsacao-vital-ao-saturado-campo-da-cultura/>. Acesso em: 09 dez. 2019.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro Híbrido, Estilhaçado e Múltiplo: um enfoque pedagógico. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011.

ZUMTHOR, Peter. **Atmósferas**: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.