

Eduardo dos Santos Andrade\*

## *A* estética da *A*usência

na escultura cinética de Heiner Goebbels:  
Reflexões sobre a teatralidade das coisas.

## *The* *A*esthetics of *A*bsence

in the Kinetic sculpture of Heiner Goebbels:  
Reflections on the theatricality of things.

## RESUMO

Ao prescindir do drama, da narrativa, dos atores e dos músicos para a execução de sua peça-concerto intitulada *Stifters Dinge*, o maestro e artista multimídia alemão Heiner Goebbels expande os limites que tradicionalmente cercam a ideia de teatralidade. Essa expansão, entretanto, não é nova e nem tampouco incomum no universo da arte contemporânea, caracterizado por contaminações e hibridismos. Na ausência de performers humanos, *Stifters Dinge* parece ser ao mesmo tempo uma instalação, um concerto e um teatro, porém, tudo o que há são coisas sendo elas mesmas: coisas. A partir desta obra de Goebbels, junto ao seu conceito de "Estética da Ausência", este artigo propõe uma breve reflexão acerca da *teatralidade das coisas*, buscando entender como os elementos espaço-visuais da cena, na sua natureza inanimada, podem ser identificados como agente performativos, carregados de uma dimensão humana implícita sem apresentar necessariamente um caráter antropomórfico.

**Palavras-chave:** Teatralidade; Heiner Goebbels; *Stifters Dinge*; Estética da Ausência.

## ABSTRACT

By suppressing drama, narrative, actors or musicians from the performance of his play-concert entitled *Stifters Dinge*, German director and multimedia artist Heiner Goebbels expands the boundaries that traditionally surround the idea of theatricality. This expansion, however, is not new and not uncommon in the universe of contemporary art, characterized by intercontaminations and hybridity. In the absence of human performers, *Stifters Dinge* seems to be both an installation, a concert and a theater, but all we have is things being themselves: things. From this work of Goebbels along with his concept of "Aesthetics of absence", this article proposes a reflection on the *theatricality of things*, seeking to understand how the space-visual elements of the scene, in their inanimate nature, can be identified as performative agents, with an implicit human dimension without necessarily acquiring an anthropomorphic character.

**Keywords:** Theatricality; Heiner Goebbels; *Stifters Dinge*; Aesthetics of absence.

A partir da segunda metade do século XX, a teatralidade dissolve os limites do teatro para se afirmar como uma das marcas da arte contemporânea. Com o interesse de artistas do pós-guerra por algumas características que pareciam exclusividade das convenções do palco, outras cenas e outros teatros emergiram num contexto de hibridizações e impurezas. Enquanto novas teatralidades do corpo eram exploradas por performers e artistas das artes cênicas, tais como Artaud e Grotowski, teatralidades geradas pelo arranjo espacial de objetos e coisas, que se expressam no campo da matéria, desenvolviam-se nos experimentos de artistas diversos, como Hélio Oiticica, Joseph Beuys ou Claes Oldenburg, provocando uma mudança fundamental na relação com objetos e seus efeitos estéticos.

Nesse contexto, os objetos ganharam novo status na cena, deixando de serem substitutos do corpo, ou elementos significantes de uma narrativa pré-estabelecida, para tornarem-se entidades presentes no campo da matéria, parceiros dos performers humanos, ou os próprios agentes de teatralidade. Diferentemente da operação duchampiana, em que o objeto cotidiano se afirma como arte, o que se observa é a libertação do objeto de uma funcionalidade instrumental para sua afirmação como matéria viva e corpo fenomenal frente ao evento artístico. Materializada numa pluralidade de técnicas e materiais, a obra de arte contemporânea, a exemplo das instalações de arte, adota o arranjo espacial e temporal como uma de suas principais estratégias na busca de

novas formas de teatralidade, distanciadas das convenções do palco e destituídas de atores. Interessa-nos aqui perceber como esse novo entendimento de teatralidade pode nos auxiliar na compreensão de possíveis processos de autonomização do dispositivo cenográfico na cena contemporânea, conforme se verifica nas instalações de arte. Assim, à luz da obra *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, propomos uma breve investigação sobre a *teatralidade das coisas*, buscando compreender os novos contornos de um conceito de natureza difusa e elástica que vem se reinventando ao longo da história.

*Stifters Dinge*, obra concebida e dirigida pelo maestro e artista multimídia alemão Heiner Goebbels, tem circulado por diversos países despertando a atenção de críticos e do público não apenas pelo seu impacto visual e sonoro, mas pela singularidade de sua proposta. Apresentado pela primeira vez em 2007 no Théâtre Vidy-Lausanne, na Suíça, o espetáculo está descrito no programa como “uma composição para cinco pianos sem pianistas, uma peça sem atores, uma performance sem intérpretes. Pode-se dizer que é um show de ninguém”<sup>1</sup>. De fato, parece ser ao mesmo tempo uma instalação, um concerto e um teatro, porém, tudo o que há são coisas sendo elas mesmas: *coisas*. A obra consiste numa *assemblage* de pianos, placas de pedra e de metal, pequenas traquitanas mecânicas, galhos secos e outros objetos estranhos agrupados num bloco de caráter escultural disposto ao fundo da cena. Três tanques rasos e compridos separam o bloco da plateia, que assiste ao espetáculo na tradicional posição frontal do teatro italiano. No lado

direito, três cubos de fibra de vidro emitem uma luz que varia em cor e intensidade, enquanto no lado esquerdo uma fileira de alto-falantes apoiados sobre tripés parece observar o público.

Fig 1: *StiftersDinge* – vista do conjunto. Visitar o link abaixo:  
<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/04/stiftersdinge1-590x383.jpg>.

Fig 2: *StiftersDinge* – projeção de imagem sobre o conjunto.  
Visitar o link: [http://www.cinra.net/uploads/img/news/2013/20130621\\_ycam2\\_v.jpg](http://www.cinra.net/uploads/img/news/2013/20130621_ycam2_v.jpg).

Fig 3: *StiftersDinge* – projeção de imagem sobre a tela frontal. Visitar o link:  
[http://www.ateatro.org/imagespdp/135stifters\\_08.jpg](http://www.ateatro.org/imagespdp/135stifters_08.jpg).

Toda a estranha coleção de materiais e objetos movimentase mecanicamente produzindo barulhos e sons de diversas naturezas, cuidadosamente orquestrados. Posicionados verticalmente e sem as tampas – deixando, assim, seu sistema acústico de cordas à mostra –, os pianos executam de modo autômato composições autorais de Goebbels e de J. S. Bach. Em diversos momentos, ouvem-se gravações de músicas e de vozes em *off*, incluindo excertos de Levis-Strauss, Malcolm X, trechos da obra *Contos do Gelo*, do escritor austríaco Adalbert Stifter, e gravações etnográficas de antigas músicas indígenas da Papua Nova Guiné. Efeitos de chuva, fumaça, jogos de luz e projeções de imagens de pinturas clássicas mobilizam o olhar e os demais sentidos do espectador, operando junto aos acordes, pausas, ritmos e quebras sonoras na construção das diferentes atmosferas e na definição de uma “dramaturgia”.

*Stifters Dinge* constitui-se, assim, de diferentes formas cambiantes que se relacionam por toda a estrutura interna do dispositivo. Suas formas e gestos se modificam ao longo do tempo num programa complexo que se torna a fonte de uma temporalidade linear, porém anti-dramática. Na ausência de um contexto ficcional delineado, o movimento do dispositivo sempre surpreende. Por vezes, a escuridão e o silêncio animam a escultura, ao passo que os efeitos de luz e as narrativas em *off* a deixam imóvel. A ausência de padrões definidos de movimento e os estímulos ambíguos produzem a imprevisibilidade de um organismo que não segue qualquer roteiro imaginável, nenhum curso previsto. No clímax do espetáculo, junto à tensão de alguns acordes de piano, águas começam a borbulhar nos tanques como fontes de águas termais. Os pianos deslizam em direção à plateia de forma ameaçadora, e em seguida retornam à posição de origem. Estático no seu assento, o espectador assume a tradicional perspectiva externa e analítica do palco italiano, mas seu afastamento está sempre ameaçado pelo fluxo físico de todo o conjunto: seja pelos efeitos de luzes e fumaça que afetam todo o ambiente, seja pela brusca movimentação de elementos do cenário em direção à plateia, há sempre um certo tensionamento na ordem da presença.

Embora não tenha um caráter narrativo, *Stifters Dinge* está ancorada no universo evocado por Adalbert Stifter em *Contos do*

*Gelo*. Autor romântico do século XIX, Stifter descreve, na obra em questão, detalhes de paisagens e objetos que atravessam seu campo de visão, destrinchando com precisão a visualidade de elementos naturais – como folhas, pedras, madeira, água, gelo, bichos – bem como minúcias de desastres naturais, objetos desconhecidos, hábitos estranhos e as culturas de povos longínquos. “Era isso que ele chamava de ‘a coisa’ (*das Ding*)”, esclarece Goebbels (2015, p. 326), em referência ao autor que emprestou seu nome ao título do espetáculo.

É possível, a partir do arranjo visual de objetos e imagens junto ao sequenciamento dos excertos ouvidos em *Stifters Dinge*, estabelecer um paralelo com as questões climáticas e ambientais que ocupam as agendas políticas da atualidade, ou refletir sobre a desestabilização e o colapso de certos modelos modernistas de sociedade, ou, ainda, questionar as relações conflituosas entre o homem e a natureza, o homem e a máquina, ou homem e ele mesmo. Entretanto, é difícil encontrar no espetáculo um desencadeamento narrativo que conduza o espectador à formulação de um enredo determinado. Segundo Goebbels, o interesse pela obra se dá no âmbito da experiência fenomenológica, no campo da percepção e dos sentidos, de modo a configurar um tipo de “drama da experiência”, ou um “drama dos sentidos”, instituído a partir de confrontos bastante poderosos de todos os elementos da cena – palco, luz, música, palavras (Goebbels, 2015, p. 317). Para o artista, o teatro não pode se reduzir a uma função narrativa, já que, na

condição de arte, deve ser um veículo de produção de experiência, de modo a subverter e extrapolar o campo da inteligência: “Gosto de falar em ‘arte como experiência’ porque não estou interessado em teatro como um instrumento para transmitir mensagens” (Goebbels *apud* Reis, 2016, p. 263).

Goebels e seu cenógrafo Klaus Grünberg desenvolveram o trabalho juntos, de forma colaborativa, movidos pela curiosidade de se criar uma “performance sem performers” e pelo desejo de fazer a plateia prestar atenção “aos materiais, aos objetos, às forças que nós nem sempre percebemos plenamente.”<sup>ii</sup> A partir de um workshop no qual eles realizaram improvisações com água e um piano, o conjunto foi tomando forma e ganhando novos elementos, introduzidos um a um através de experimentações manuais. Mais do que o caráter semiótico, interessava a eles os atributos físicos, os efeitos visuais e sonoros, “as questões que realmente emergiam do material em si”<sup>iii</sup>.

Segundo Goebbels, o processo de concepção da obra foi movido pela investigação de um fluxo não hierárquico de forças resultante das múltiplas combinações entre sons, materiais e texturas. O diretor explica que o objetivo não era diluir os materiais em processos de fusão, nem buscar traços antropomórficos em seus volumes, mas reconhecer suas especificidades e sua natureza mesma de *coisa* para, então, encontrar a combinação exata de justaposições, como um arranjo musical, criando assim uma espécie de “polifonia de materiais”. Para o encenador, a presença cênica



não se encontra apenas na figura do performer humano sobre o palco, mas também na força e na expressividade das outras formas de arte que compõem a cena (luz, música, cenário, etc.), de modo que uma “polifonia de materiais” significa também dar voz aos diversos artistas que estão por trás da criação desses elementos:

A presença está atrás das formas de arte que constituem o teatro. Eu dividi a presença entre todas as disciplinas, isso é o que chamamos de uma forma de polifonia, polifonia dos elementos. Mas atrás dos elementos, atrás das disciplinas, há pessoas – há o técnico de som, o técnico de luz, o iluminador, o cenógrafo – então a polifonia significa que essas pessoas puderam “falar” no processo de criação, eles tinham voz.<sup>iv</sup>

A idéia da “polifonia de materiais” e a busca pela desierarquização dos componentes da cena – traços recorrentes da obra de Goebbels – estão ligados àquilo que ele nomeia como “Estética da Ausência” ou “Teatro da Ausência”. Segundo o artista, tal conceito se aplica a um tipo de prática teatral que se caracteriza pela ausência de uma série de componentes ou características elementares do teatro dramático: ausência de hierarquia dos elementos em cena, ausência de protagonismo individual, ausência de atenção concentrada sobre determinado foco, ausência de sincronia, ausência de história, de conflito ou de catarse. Assim, um Teatro da Ausência, diz Goebbels (2015, p. 319), “dispersa o centro, desloca o sujeito, desestabiliza o sentido”.

É fácil reconhecer o alinhamento de Goebbels com algumas das principais teorias contemporâneas sobre teatro, como o

conceito do Pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, ou o Teatro Performativo de Josette Féral, que apontam a perda da supremacia do texto e o desvínculo com um compromisso narrativo. Entretanto, nem todos os aspectos do pensamento de Goebbels encontram respaldo no arcabouço teórico contemporâneo. Ao radicalizar sua estética da ausência e suprimir a presença humana da cena em *Stifters Dinge*, Goebbels propõe a ruptura com aquele que sempre foi – e ainda é – considerado o elemento condicionante da experiência teatral: o ator/performer humano. Os riscos que envolviam tal operação impulsionaram o desejo do artista de explorar os limites do teatro: “a atenção do espectador aguentará o tempo suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença de um ator?” (Goebbels, 2015, p. 319).

Para Goebbels, apesar dos diversos experimentos realizados pelas vanguardas do século XX, o teatro recusa-se a reavaliar seus pressupostos clássicos, estando ainda fortemente ancorado no

conceito clássico da experiência artística em termos de presença direta e de intensidade pessoal, com foco centralizado em protagonistas expressivos (atores, cantores, dançarinos e instrumentistas): solistas seguros – seguros em seus papéis, em suas figuras, em seus corpos (Goebbels, 2015, p. 315).

Segundo o artista, mesmo as definições mais recentes na teoria da performance ainda apoiam-se na ideia da co-presença, ou de uma presença compartilhada entre performers e espectadores ao mesmo tempo e no mesmo espaço. De fato,

essa é exatamente uma das premissas básicas levantadas por Erika Fischer-Lichte no que tange as práticas cênico-performáticas, que constitui sua *medialidade* específica: “Para que uma performance ocorra, atores e espectadores devem interagir num local específico durante um determinado período de tempo” (Fischer-Lichte, 2008, p. 32).

A Estética da Ausência, segundo Goebbels, confere mais liberdade e atividade ao papel do espectador. Repleto de espaços em aberto, lacunas e questões, o Teatro da Ausência transfere a tarefa da interpretação àqueles que veem e ouvem o que acontece, de maneira que o “drama” se efetiva na imaginação e na percepção do público. A ausência de uma relação direta e significativa entre os elementos da cena, a ausência do desencadeamento narrativo lógico, ausência de conflito, clímax e catarse, assim como a dissolução das convenções de identificação, mimese e verossimilhança entre o “mundo real” e o “mundo cênico” constroem as lacunas, os vazios e os espaços em aberto para “imaginação do espectador, onde os textos estão destrancados e as imagens estarão abertas aos olhos do espectador” (Goebbels, *apud* Reis, 2016, p. 271).

A ideia de que o “drama” se efetiva no olhar do espectador constitui a base da noção contemporânea de teatralidade, tal como formulada por algumas das maiores estudiosas do tema, como Erika Fischer-Lichte e Josette Féral. Para Fischer-Lichte (1995, p.103), a partir das vanguardas do século XX, o *ato de olhar* passou a ser

entendido como um processo ativo e criativo. Através de procedimentos diversos – criação de novas relações espaciais, ênfase na materialidade da cena, multiplicidade de focos, etc – o teatro deixa de representar objetivamente uma dada realidade e passa a funcionar como um modelo de como se *construir realidade* - ou seja, a realidade teatral torna-se o resultado de uma construção executada subjetiva e conscientemente pelo espectador. Assim, o texto deixa de ser a fonte primordial da teatralidade, que passa a ocupar a zona de interseção entre os enunciadores da cena e o olhar do espectador.

Josete Féral (2002) dá ainda mais ênfase ao papel do receptor, defendendo a ideia de que a teatralidade não pertence exclusivamente à arte do teatro, já que nasce do olhar daquele que projeta a criação de outros espaços e outros sujeitos. Segundo a autora, a teatralidade pode estar presente dentro e fora das convenções do palco, uma vez que ela se funda no “olhar” daquele que, de maneira consciente, cria e postula o espaço da *alteridade*. Assim, de acordo com a ensaísta, pode-se perceber a ocorrência da teatralidade em situações diversas, como no momento em que um sujeito, sentado a uma mesa num café, observa os transeuntes na calçada e os enquadra num espaço-tempo imaginário; ou, ainda, naquele espectador que observa o cenário à mostra no palco antes do início do espetáculo, desencadeando um processo de efabulação. Ou seja, para a autora, a teatralidade poderia ser identificada mesmo na ausência do texto ou de atores. Féral

ressalta, no entanto, que a instauração da teatralidade, quando ligada ao contexto da prática teatral, ocorre como consequência das ações intencionais realizadas pelo performer – termo que, segundo a autora, não se restringe à figura do ator, podendo abarcar outros agentes criadores da cena, como o iluminador, o cenógrafo, etc. Nesse contexto, porém, a autora destaca que o ator, uma vez no palco, torna-se o veículo central de teatralidade, uma vez que sua presença já seria capaz de instaurá-la.

O entendimento de Féral de que a teatralidade prescinde do palco, do texto ou mesmo do ator para sua ocorrência abre uma via de diálogo direta com o pensamento de Goebbels, já que este recusa-se a considerar o performer humano como *veículo único* da teatralidade. Observemos, porém, que ao destacar que o ator, quando em cena, torna-se o *veículo central* da teatralidade, o pensamento de Féral acaba por credenciar *Stifters Dinge* como aquilo que seria, dentro do universo goebbiliano, a única forma autêntica de uma Estética da Ausência. Afinal, foi no radicalismo experimentado com a exclusão de performers humanos que Goebbels encontrou uma ausência plena de hierarquia entre os elementos da cena, o que, segundo o artista, resultou numa ativação ainda maior do papel do espectador no que tange o processo da teatralidade: “quando ninguém está em cena para assumir a responsabilidade de apresentar e representar, quando nada está sendo mostrado, então os espectadores tem que descobrir as coisas por si mesmos” (Goebbels, 2015, p. 324).

O interesse de Goebbels em explorar a presença cênica de objetos e coisas como procedimento de expansão dos limites da teatralidade ecoa o desejo pós-moderno de diluição de fronteiras entre as diversas linguagens artísticas através de processos de contaminações e hibridizações. Embora seja, em grande medida, fruto de uma reavaliação dos ideais modernistas do período pós-guerras, tal desejo remonta ao primeiro ciclo de vanguardas do século XX, quando Gordon Craig, para citar apenas um exemplo, chegou a propor a valorização de elementos inanimados dos cenários como uma presença liberta da função dramática e capaz de significar algo por si mesmo, questionando radicalmente premissas fundamentais do teatro: “Eu acredito no tempo em que seremos capazes de criar obras de arte no Teatro sem o uso de peças escritas, sem o uso de atores” (Craig, 1957, p.53). Em seu ensaio *The Actor and the Über-Marionette*, publicado em 1908, Craig defende que a arte é atingível apenas através do design, através do cálculo dos materiais, e, por isso, o teatro deveria reelaborar a presença humana na cena, posto que o homem não é uma material calculável: “para se fazer qualquer obra de arte, é claro que só podemos trabalhar com os materiais com os quais podemos calcular. O homem não é um desses materiais.” (Craig, 1957, p.57).

Cinquenta anos mais tarde, o século XX reafirma, de maneira mais definitiva, seu desejo de rupturas e de desterritorialização no campo da arte, iniciando um vertiginoso processo de expansão e de revisão da teatralidade. Os

experimentos do movimento minimalista, a exemplo da ontológica “performance” de Robert Morris, foram emblemáticos nesse sentido. Habitado a expor seus blocos monolíticos nas galerias como “esculturas”, Morris, em 1961, adota o palco para realização de um experimento tão inusitado quanto provocativo, em que o escultor torna-se simultaneamente o “ator” da obra: num teatro convencional, em que o público assiste à cena frontalmente, as cortinas se abrem, revelando um bloco retangular no centro do palco com 2,40m de altura por 0,60m de largura, pintado de cinza. Após 3:30 minutos sem que nada aconteça, o bloco desaba, permanecendo imóvel no chão por mais 3:30 minutos, até que as cortinas se fecham. Para Rosalind Krauss, não foi a simplicidade monolítica de Morris que foi transposta para o palco, mas também “um conjunto de componentes teatrais implícitos”, já que as formas duras de Morris, na visão de alguns críticos, possuíam uma espécie de *presença cênica* (Krauss, 1977, p. 241).

Em sua obra *Passages in modern sculpture*, Krauss observa um desejo de internalização do sentido de teatralidade no mundo das artes visuais através da importação da mobilidade temporal típica das artes da cena, tornando-se comum os experimentos com tipos diversos de “esculturas cinéticas”. Partindo da análise de trabalhos realizados nas primeiras décadas do século XX, a pesquisadora constata que, por mais abstratas que sejam suas formas, os dispositivos cinéticos projetam “como sua *raison d’être*, um sentido de si mesmo como ator, como agente de movimento”

(Krauss, 1977, p. 244) e por isso tendem a ser percebidos como uma espécie de “ator mecânico”. Tal como num agente humano, a fonte de energia interna do dispositivo cinético é o que possibilita sua motricidade, de modo que seu aspecto externo é alterado como consequência do trabalho de sua estrutura interna. De maneira semelhante, todo o espaço ao redor é afetado pelos gestos e movimentos realizados pelo dispositivo ao longo de um determinado período de tempo. Na qualidade de “ator mecânico”, sua função estaria intimamente ligada ao desenrolar dos acontecimentos temporais e dramáticos sobre o palco, servindo-se, sobretudo, como *veículo temporal*. Nesse sentido, ainda segundo a autora, as esculturas cinéticas na arte moderna são herdeiras de uma tradição que remonta à antiga história da automação. Por trás delas haveria algum impulso mimético, “uma paixão por imitar não apenas o aspecto da coisa viva, mas por reproduzir igualmente sua animação, seu diálogo com a passagem de tempo” (Krauss, 1977, p. 250). Krauss (1977, p. 253) observa, entretanto, que não se pode atribuir necessariamente um caráter antropomórfico ou nem mesmo mimético a todas as esculturas cinéticas, tendo em vista que grande parte da escultura moderna, a exemplo das construções de Picasso ou dos *ready-mades* de Duchamp, não diz respeito a nenhuma forma de mimetismo.

As análises de Krauss parecem iluminar com precisão o experimento realizado por Heiner Goebbels em *Stifters Dinge*. Ainda que o conjunto da instalação, ou algumas de suas partes,



assuma algum caráter mimético, sobretudo por imprimir a dimensão humana da temporalidade, as coisas em *Stifters Dinge* se apresentam fundamentalmente como o que são: coisas. Mesmo que alguns pianos estejam posicionados em pé, suas figuras se impõem de forma inequívoca. Do mesmo modo, a água nos recipientes do piso ou os galhos secos mesclados às placas metálicas e aos pianos seduzem o espectador pelo que são, afirmando sua materialidade como fonte de excitação sensorial. Ou seja, ainda que os diversos elementos eventualmente se convertam em signo de alguma outra coisa, os objetos e materiais em *Stifters Dinge* dominam a percepção do espectador pela potência performativa de seus corpos na sua condição mesma de coisas, sem que se sobreponha um desejo de humanização ou de antropomorfização. Como sugere Goebbels em suas proposições teóricas, nesse processo em que a *coisidade* ganha força vital, o humano é evocado pela sua *ausência*, e não propriamente por algum tipo de identificação mimética, o que nos conduz ao debate sobre aquilo que Didi-Huberman, ao se referir à escala humana da escultura minimalista, chamou de "*arrière-assemblance* (semelhança de fundo): um debate essencial, de natureza *antropológica* e não mais *antropomórfica*, que confronta a semelhança com a ausência" (Didi-Huberman, 2010, p. 127). Nesse sentido, a questão levantada por Gelsey Bill, ao refletir sobre a entrada dos técnicos em cena aberta para o ajuste de detalhes durante a apresentação de *Stifters Dinge*, parece ser a questão que os criadores da peça queriam perguntar: "Quão não-

humano é a performance de cenários, objetos de cena e instrumentos musicais neste ‘show de ninguém’? Ou, devo dizer, quão humano?” (Bill, 2010, p. 152).

Muito humano, seria minha resposta a essa pergunta, tomando a noção de teatralidade como eixo de reflexão. Ainda que prescindida de performers de carne e osso, ainda que as coisas e objetos afirmem sua presença pela sua *coisidade*, ainda que não haja um processo de antropomorfização mimética no projeto de Goebbels, a dimensão humana parece ser o operador fundamental de toda a obra, estando presente em todas as suas faces, ou em todas as suas etapas, seja na realização do arranjo, na materialidade cultural implícita nas coisas e objetos, ou no olhar do espectador que vê e atribui sentido. Apesar do caráter mecanicista da obra, a dialética da ausência de Goebbels reitera uma indissociabilidade entre o teatro – e as artes, em geral – e sua dimensão humana. Do mesmo modo que o piano não pode ser distinguido do pianista, já que o trabalho do pianista, como nota Ridout (2012), está presente em ambos, Goebbels nos força a perceber o performer que está incondicionalmente presente atrás de todas as formas de arte que constituem o teatro. Assim, na sua forma e no seu conteúdo, *Stifters Dinge* convida o público a uma experiência e uma reflexão sobre a relação entre pessoas e coisas, entre humano e não humano, entre presença e ausência e, sobretudo, a respeito dos limites da teatralidade.

Assim como as instalações de arte contemporâneas, *Stifters Dinge* tem no arranjo espacial da plástica o seu veículo temporal por excelência. Desprovida de um sentido antropomórfico, a teatralidade das coisas em *Stifters Dinge* está no uso de retóricas que não operam pela concatenação semântica de narrativas, mas que afetam através do impacto com imagens e do jogo com a realidade tridimensional de objetos, animados ou inanimados, arranjados numa sintaxe espaço-temporal específica. Em diálogo com a escultura modernista, ou com o objeto minimalista, as diferentes estratégias convergem para a mobilização do olhar e para a produção de uma espacialidade e temporalidade bem delimitadas, carregando sempre uma ação latente, não necessariamente dramática, porém potencialmente espetacular.

Em suas entrevistas, Heiner Goebbels frequentemente ressalta a surpresa que teve com a grande repercussão de *StiftersDinge*. Se o seu experimento não inaugura necessariamente uma nova estética teatral, ele evidencia um profundo interesse por novas formas de teatralidade. Esse interesse, claramente verificável no sucesso espetacular das instalações de arte contemporâneas, nos confronta não apenas com as reflexões acerca da teatralidade como campo expandido, mas também com questões do próprio teatro enquanto campo de investigação prático e teórico. Nesse sentido, a investigação da Estética da Ausência de Goebbels suscita reflexões importantes a respeito dos alicerces teóricos das artes performáticas contemporâneas, sobretudo no que diz respeito às questões de

especialidade e visualidade da cena. Evidentemente, não se trata de defender a abolição da presença humana na cena, mas de tentar compreender a partir de quais parâmetros a noção de teatralidade tem se reinventado. Afinal, na sua busca por uma “polifonia de materiais”, Goebbels parece nos mostrar a dialética de um processo em que a apropriação da teatralidade pelas artes visuais tem afetado a própria prática teatral, reafirmando o paradigma contemporâneo de contaminações e hibridizações no campo da artes.

## REFERÊNCIAS

BELL, Gelsey. Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's *Stifters Ding*. **TDR: The Drama Review**, The MIT Press, vol. 54, n. 3, pp. 150-158, Outono de 2010.

CRAIG, Edward Gordon. **On the art of the theatre**. Londres: Butler and Tanner, 1957.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FÉRAL, Josette. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. **SubStance**, University of Wisconsin, vol. 31, n. 2/3, Tema 98/99, pp. 94-108, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. From Theater to Theatricality. How to Construct Reality. **Theater Research International**, Cambridge Core, vol. 20, n. 2, pp. 97-105, verão de 1995.

\_\_\_\_\_. **The transformative Power of performance: a new aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain. Nova York: Routledge, 2008.

GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Trad. Rodrigo Carrijo. **Questão de Crítica**. Vol. VIII, n 66, pp. 314-328, dezembro, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. Nova York: The Viking Press, 1977.

RIDOUT, Nicholas. On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor, and the General Intellect. **Theatre Journal**, Johns Hopkins University, vol. 64, n. 3, pp. 389-408, Outubro 2012.

REIS, Luiz Felipe. Heiner Goebbels - Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. **Questão de Crítica**. vol. IX , n. 67, pp. 245-280, abril, 2016.

#### Links:

Entrevista de Heiner Goebbels para o documentário "The experience of things", dirigido por Marc Perroud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8>. Acesso em 18/05/2017.

Entrevista de Heiner Goebbels para o MITSP 2015. Disponível em: [https://video.search.yahoo.com/yhs/search;\\_ylt=A0LEVrjlzi1Z61kAP2YPxQt.?p=heiner+goebbels+stifters+dinge&fr=yhs-btbar-002&fr2=piv-web&hspar=btbar&hsimp=yhs-002&type=br112dm1bs03af110823#id=7&vid=62e5974d7f63a54f956ed226ff146201&action=view](https://video.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=A0LEVrjlzi1Z61kAP2YPxQt.?p=heiner+goebbels+stifters+dinge&fr=yhs-btbar-002&fr2=piv-web&hspar=btbar&hsimp=yhs-002&type=br112dm1bs03af110823#id=7&vid=62e5974d7f63a54f956ed226ff146201&action=view). Acesso em 15/05/2017.

Site de Heiner Goebbels. Disponível em: <https://www.heinergoebbels.com>. Acesso em 17/05/2017

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Extraído do site do artista. Disponível em: <https://www.heinergoebbels.com>. Acessado em 17/05/2017

<sup>ii</sup> Heiner Goebbels, em entrevista para o documentário “The experience of things”, dirigido por Marc Perroud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8>. Acesso em 18/05/2017.

<sup>iii</sup> Klaus Grünberg, cenógrafo, em entrevista para o documentário “The experience of things”, dirigido por Marc Perroud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1VV-mcuf-P8>. Acesso em 18/05/2017.

<sup>iv</sup> Heiner Goebbels em entrevista para o MITSP 2015. Disponível em: [https://video.search.yahoo.com/yhs/search;\\_ylt=A0LEVrjzi1Z61kAP2YPxQt.?p=heiner+goebbels+stifters+dinge&fr=yhs-btbar-002&fr2=piv-web&hspart=btbar&hsimp=yhs-002&type=br112dm1bs03af110823#id=7&vid=62e5974d7f63a54f956ed226ff146201&action=view](https://video.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=A0LEVrjzi1Z61kAP2YPxQt.?p=heiner+goebbels+stifters+dinge&fr=yhs-btbar-002&fr2=piv-web&hspart=btbar&hsimp=yhs-002&type=br112dm1bs03af110823#id=7&vid=62e5974d7f63a54f956ed226ff146201&action=view). Acesso em 15/05/2017.

---

**\*Eduardo dos Santos Andrade** possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e é doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com sanduiche na Columbia University, em Nova Iorque (EUA), viabilizado pelo Programa de Bolsas do CNPq. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cenografia, tendo desenvolvido diversos trabalhos em teatro e dança, além de algumas produções em cinema e TV (portifólio disponível no site [www.edandrade.com.br](http://www.edandrade.com.br)). Recebeu diversas indicações e prêmios na área e teve a oportunidade de participar de festivais e montagens em variadas localidades do país e do exterior. Desde

---

2008 é Professor Assistente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde coordena o Laboratório de Cenografia e Iluminação Cênica, atuando na pesquisa e no ensino na área da realização plástica do espetáculo. Suas pesquisas envolvem o campo da iluminação cênica, o uso de tecnologias na cena e, mais especificamente, as relações entre as artes plásticas e a cenografia teatral. É co-fundador e vice-líder do Grupo de Pesquisa *Cenografia e outras práticas espaciais cênico-performáticas*; que investiga a prática da cenografia e sua relação com os elementos constituintes do discurso cênico, bem como a relação de práticas espaciais cênicas e performáticas na criação de imaginários alternativos para a arquitetura e a cidade. Sua pesquisa em andamento no doutorado, intitulada *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Toma como paradigma as noções de teatralidade e performatividade para investigar o espaço em cena, ou como o espaço encena, transformando-se em ferramenta de dramaturgia e de escrita cênica.

Artigo submetido em: 03/09/2018

Aprovado em: 12/01/2019