

O "efeito de autenticação" no espetáculo *Erarítjaritjaka*, de Heiner Goebbels

Maíra Castilhos Coelho¹

A encenação *Erarítjaritjaka*, de Heiner Goebbels é de 2006 e pode ser considerada como um espetáculo musical e videográfico. O ator começa o espetáculo em cena, onde temos no palco uma pequena casa. Num determinado momento esta casa se transforma num telão e o ator sai do teatro seguido por uma câmera. Ele pega um táxi, vai para um apartamento e faz uma omelete. A partir deste momento, no teatro, o público passa a assistir o vídeo do ator, que segue conversando e se dirigindo ao espectador, agora de forma virtual. Desta forma, o ator transita dentro e fora desta casa e deste apartamento (e também do teatro). Durante todo o espetáculo, um quarteto de cordas irá estabelecer o ritmo dos textos e das ações do ator.

Tomei conhecimento deste espetáculo durante uma palestra da Profa. Dra. Josette Féral, num encontro da ABRACE em São Paulo (2010). Durante sua fala, Féral descreveu a encenação e fiquei muito curiosa. Como artista e pesquisadora interessada nas cenas teatrais híbridas, me encantei com o fato do ator sair da cena e continuar o espetáculo em outro ambiente, deixando no teatro somente uma projeção.

Em 2015, pude assistir a uma encenação de Goebbels, *Stifter's dinge*, durante a realização da 2ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Nesta obra 'teatral' não temos a presença de atores em cena, somos guiados unicamente por recursos de vídeo e luz, névoa, água e gelo, além de gravações sonoras e de música ao vivo. Uma composição para cinco pianos, concebida pelo encenador, onde as teclas dos pianos são acionadas através de dispositivos robóticos. Vale salientar aqui, que este trabalho, divide opiniões. Alguns consideram teatro, outros dizem que sem ator, é uma instalação cênica. O fato é que o encenador busca a experiência que a arte pode

¹ Foi professora substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019), na área de Performance e Teatro Brasileiro. Doutora em Artes na linha de Estética e poéticas cênicas pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), onde participou da pesquisa "O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico", realizada pela Profa. Mirna Spritzer. Atriz, com formação em interpretação para cinema pelo Studio Fátima Toledo (2004). Autora do livro: *A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck*, (2015). E-mail: mcastilhos@gmail.com.

provocar no espectador. E assim, mais uma vez, me vi intrigada e encantada com este artista. Em 2015, durante meu doutorado sanduíche, com a orientação da Profa. Dra. Josette Féral, resolvi pesquisar o "efeito de autenticidade" presente na encenação *Erarítjaritjaka*.

Em *Erarítjaritjaka*, Heiner Goebbels nos convida a um espetáculo de imagens enigmáticas e a um devaneio musical.



Fonte: <https://www.scoop.co.nz/stories/HL0602/S00278/art-fest-eraritjaritjaka-director-heiner-goebbels.htm>

De certa forma, o espetáculo conta a biografia de Goebbels, mostrando as obsessões do diretor, através dos textos de Elias Canetti e do ator francês André Wilms. As composições de Goebbels unem Shostakovich com Scelsi, com Gavin Bryars e George Crumb, com Mossolov e Ravel, narrando sua vida musical. No início do espetáculo, temos Shostakovich abordando um estilo da época da guerra fria e, no final, o contraponto se dá com a arte da fuga de Bach, o que de certa forma, traduz o título do espetáculo: *Erarítjaritjaka*. Tal termo vem de uma expressão poética arcaica em Aranda², que significa "animados pelo desejo de algo que foi perdido".

O espetáculo é preciso, com trocas de luz milimetricamente sincronizadas com cada sílaba do texto. A iluminação e os efeitos de cena, de Klaus Grünberg, são magistrais, assim como a interpretação do quarteto Mondriaan e a composição musical feita pelo ator. Cada detalhe do espetáculo é minuciosamente calculado, chegando ao ponto de que o horário do relógio que aparece na filmagem é exatamente a hora do dia, no teatro.

² A língua arernte (ou aranda) é uma língua ou conjunto de dialetos falados na região de Alice Springs (Mparntwe em Arernte) no Território do Norte, Austrália.

Num determinado momento, o ator sai do teatro seguido por uma câmera, entra num taxi, dá uma volta pela cidade (sempre dizendo seu texto), caminha por uma rua e compra uma garrafinha de água em uma banca, e segue em direção a uma casa. Entra na casa, lê o jornal do dia e decide fazer uma omelete. Neste momento, acontece algo impossível, ele pica a cebola em uníssono com as cordas do quarteto, que toca Scherzo de Ravel. A particularidade dessa passagem é que o ator deixa o palco, mas em nenhum momento, ele deixa o teatro (mas isso o espectador não sabe ainda).



Fonte: <http://www.annamonte-verdi.it/digital/eraritjaritjaka-and-the-intermediality-of-heiner-goebbelsmusic-theatre-by-david-roesner-from-academia-edu/>

Os vídeos do passeio "ao vivo" são renovados a cada noite, feitos pelo jovem diretor belga Bruno Deville, contribuindo para mergulharmos na intensidade dramática do ator no cinema e no teatro.

O ator André Wilms joga com a nossa dificuldade de definir em que lugar nós realmente estamos: no teatro? No filme? Onde termina a ficção? Onde realmente começa a realidade?

Eraritjaritjaka pode ser considerada como a terceira e última parte de uma trilogia desenvolvida pela Goebbels com André Wilms. As primeiras peças da trilogia são intituladas *Ou o desembarque infeliz* (1993) e *Max Black* (1998). As três obras abordam o tema de como o indivíduo se apropria do mundo, sempre a partir de diários e por uma seleção heterogênea de autores.

O filme do espetáculo foi de fato pré-registrado, embora durante a encenação tenhamos a ilusão de que tudo está sendo filmado ao vivo.

No momento da apresentação, quando o ator deixa a sala, são as imagens registradas que assumem o controle da encenação. As imagens parecem ser filmadas ao vivo sob os olhos dos espectadores. Isso acontece a partir da presença de um operador de câmera (*cameraman*) em volta da cena, visível por todo o público. O câmera filma o ator no momento em que ele deixa a sala de espetáculo; mas a imagem do ator começa a ser projetada alguns segundos antes, com o ator ainda em cena, permitindo assim aos espectadores acreditar que o que eles veem na tela está sendo filmado ao vivo.

Além disso, o filme projetado se apresenta como um longo plano sequência (ou seja, ininterrupto) restituindo assim o tempo do real através do tempo cinematográfico.



Fonte: <http://realkyoto.jp/en/article/heiner-goebbels-lecture/>

Goebbels fornece ao público algumas provas, de que a filmagem é ao vivo. É notadamente o caso quando, ao longo do seu trajeto, o ator se detém para comprar o jornal, que tem a data do dia da apresentação. Depois, quando, ao chegar no apartamento, o relógio atrás dele indica a mesma hora que a dos espectadores. Em outro momento, o ator liga uma televisão e os programas televisionados da noite são apresentados. Tudo isso é feito, a fim de que os espectadores confirmem o que eles veem e, mais precisamente, concordem com a ideia de que tudo é filmado ‘ao vivo’.

Através desses índices atestando o ‘ao vivo’, o espectador tem a impressão que ele compartilha, efetivamente, o mesmo tempo que o do ator e, por extensão, que este último se encontra fora do teatro, em um apartamento alugado, eventualmente para a ocasião. E todo o paradoxo está lá: o ator não deixou o teatro.

Porém, como o trajeto no exterior (táxi, ruas, etc.) foi filmado e difundido no mesmo dia, o ao vivo retoma seus direitos. Isso aparece na concordância entre os horários que aparecem no vídeo e o horário real da representação. Mas, é apenas no fim do espetáculo que o dispositivo é revelado, quando o apartamento no qual se encontra o ator aparece por trás, no fundo da cena, deixando que os espectadores saibam que eles foram enganados pelo efeito do ‘ao vivo’.

Goebbels confunde assim a percepção dos espectadores a partir das "provas" apresentadas (relógio e os programas televisivos). Porém algumas indicações são oferecidas aos outros sentidos: o olfato, por exemplo, quando o ator prepara uma omelete. Os odores da cozinha invadem a sala. A audição, igualmente, já que a música interpretada ao vivo pelo *Mondriaan Quartet* continua em cena no momento em que o ator a deixa e vem pontuar, ritmar as ações, movimentos, palavras e silêncios do ator "situado", no apartamento.

A dramatização musical apresentada participa das interações entre cena e fora de cena e garante a manutenção de uma unidade espacial que, se escapa a visão, é medida, a partir de agora, pela escuta dos espectadores e de uma certa maneira, pelo seu olfato. Tantos elementos vêm enganar, ou ao menos confundir, a percepção e as certezas dos espectadores que pensam que sabem que o ator está no teatro.

É apenas no final do espetáculo que o público se dá conta, da trapaça do ‘ao vivo’, quando o ator abre as cortinas das janelas do apartamento, no fundo da cena, e a proximidade dos espaços – palco, teatro e apartamento – é revelada. Ao mesmo tempo, se evidencia o poder de falsificação pelo ‘ao vivo’. Porém, não há nenhuma ênfase particular colocada sobre estes poucos segundos que apresentam em cena, simultaneamente, o ator e sua imagem ao vivo. Assim o engano dos espectadores sobre a localização do apartamento se insinua progressivamente.

Heiner Goebbels fabrica assim, a autenticação aparente das imagens permitindo ver o efeito de autenticidade³ de uma maneira bastante sutil.

Neste espetáculo, não existe a intenção de colocar em cena o ‘ao vivo’ de maneira espetacular, mas sim, de interrogar o poder (de ilusão) quase subliminar sobre a percepção do espectador.

A ausência do ator, que passa a ser projetado na segunda parte do espetáculo, testa ou mesmo amplia os limites entre formas de arte ou gêneros artísticos. Porém, o

³ Segundo Perrot (2013), o efeito de autenticidade permite ao espectador acreditar na autenticidade do real que é transmitido ao vivo.

diretor diz que o gênero não o interessa: “Não me importo muito com o que é ou não teatro. Podemos chamar do que quiser. O que me importa é sobre o que as pessoas sentem e pensam” (GOEBBELS apud REIS, 2016, p.259).

Seu compromisso artístico vai além de encenar histórias e narrativas calcadas em enredos. O encenador busca um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não de respostas. Um teatro em que a interpretação seja a tarefa daqueles que veem e ouvem o que acontece.

O espetáculo *Eraritjaritjaka*, faz parte de um ciclo de investigação de Goebbels sobre a ausência e a presença. Assim, as questões estudadas teoricamente foram problematizadas e colocadas em prática em três obras: *Ou bien Le débarquement désastreux* (1993), *Max Black* (1998) e *Eraritjaritjaka* (2006).

Essa trilogia investigou a *ausência* e a *presença* do ator em cena, mas, sobretudo, a ausência de uma relação totalitária, hierárquica e subserviente entre os artistas e técnicos envolvidos no processo, entre os materiais e elementos apresentados em cena, e também entre os artistas e os espectadores.

Na trajetória artística de Goebbels, segundo REIS (2016, p.256), os principais tópicos que estruturam o seu trabalho cênico-musical, pairam sobre as noções de “Teatro da ausência” ou “Estética da ausência”, em que a palavra *ausência* pode ser compreendida como: ausência de hierarquia entre os elementos e linguagens cênicas (luz, som, imagem, espaço, textos, performers e objetos); ausência do ator e do texto (ruptura com a predominância do texto e do ator sobre os demais elementos e linguagens); ausência de protagonismo individual; ausência de atenção concentrada, substituída pela descentralização da atenção (dos sentidos e dos modos de percepção do espectador entre diferentes elementos, humanos e não humanos, materiais e imateriais); ausência de sincronia, (composição semântica e interdependência entre ver e escutar, entre o palco acústico e o visual); ausência de passividade na função do receptor.

Nas palavras de Goebbels, *ausência* pode ser compreendida no sentido de “evitar aquilo que se espera, as coisas as quais já assistimos e já ouvimos, as coisas que são feitas normalmente em cena” (GOEBBELS apud REIS, 2016, p.256). E num trecho de *A província do homem*, Elias Canetti sintetiza as aspirações que conduzem o trabalho de Goebbels:

Passar o resto de nossas vidas apenas em lugares completamente novos. Desistir dos livros. Queimar tudo o que se começou. Ir a países cujas línguas você nunca vai

manejar. Se proteger contra toda palavra já explicada. Se manter em silêncio, em silêncio e respirando, para respirar o incompreensível. Eu não odeio o que eu aprendi; o que odeio é viver dentro do que eu aprendi (CANETTI apud REIS, 2016, p.256).

Nesse sentido, a obra amplia os limites do que podemos chamar de experiência teatral, e questiona pressupostos básicos acerca dessa linguagem, sobretudo a presença e a performance ao vivo do ator em cena, e também a centralidade do texto dramático e a sua aparentemente indispensável elocução ao vivo.

A preocupação com a sustentação do interesse e da curiosidade do espectador não se traduz, contudo, em buscar cativar o espectador através de uma experiência marcada por estratégias de identificação e de reconhecimento, mas sim, proporcionar ao espectador uma experiência de alteridade, de encontro com o outro, com o irreconhecível, com o desconhecido.

Vale resaltar que Heiner Goebbels trabalha como professor no Instituto Ciências Aplicadas ao Teatro da Justus-Liebig-University, em Gießen, e na European Graduate School, em Saas-Fee, Suíça. É um artista-pesquisador focado, sobretudo, nas possibilidades de relação entre o som e a cena, entre o teatro e a música. Com mais de três décadas de carreira e mais de 30 produções encenadas nas principais capitais culturais do mundo, ele é, antes de um diretor de teatro, um artista com origens fincadas na música, e alguém que se define, acima de tudo, um “compositor”.

A força sonora do trabalho de Goebbels se aproxima, ao mesmo tempo, de uma tendência contemporânea observada por teóricos como David Roesner, Ross Brown, Nicholas Till, Petra Maria Meyer e Patrice Pavis, que vislumbram uma espécie de “virada sonora” na cena contemporânea, que busca questionar e, se possível, ultrapassar uma concepção legitimada que compreende o teatro, ou o espaço cênico, como uma *mise-en-scène* predominantemente visual: “A *mise-en-scène* é o ponto culminante da teatralidade ocidental, que é certamente visual” (REIS, 2016, p.248).

Eraritjaritjaka conta com a atuação de André Wilms⁴ e com os músicos do *Mondriaan Quartet*.

⁴ André Wilms é ator e diretor francês, nasceu em 29 de abril 1947, em Estrasburgo. Inicialmente atuou com diretores de teatro alemães, como Klaus Michael Grüber (Faust por Goethe) e Heiner Goebbels (Max Black, 1998), depois com diretores franceses, como André Engel (Esperando Godot Samuel Beckett) e Jean-Pierre Vincent (O tribunal Bernard Chartreux, 1981). No final dos anos 1980, o ator se transforma em produtor e diretor de teatro. Como tal, encena os textos: Bela Bartók (Castelo do Barba Azul, 1990), o Marquês de Sade (A filosofia na alcova, 1997) Bertolt Brecht (The Wedding em filistinos, 2000), ou Eurípidés (O Bacantes, 2002). Atuou também em diversos filmes.

A banda *Mondriaan Quartet* foi fundada em 1982, e desde seu surgimento focou seu repertório em músicas do século XX. Entre as 80 composições escritas especificamente para o quarteto, algumas músicas são inspiradas nas obras de Iannis Xenakis, John Cage, Guus Janssen, Henri Brant, Diderik Wagenaar, Luca Francesconi, Tayayuki Rai Neely Bruce e Paul Terms.

A dramaturgia do espetáculo foi criada a partir de fragmentos de textos de Elias Canetti⁵, escritos entre 1930 e 1980, em que uma das questões centrais é como ser feliz completamente sozinho.

Para Heiner Goebbels, Canetti é um autor político e sensível. Foi a partir de sua biografia e dos livros "Massa e poder" e "Auto da fé" que surgiu *Erarítjarítjaka*. Neste espetáculo Goebbels buscou traduzir para o teatro as observações do autor sobre a condição humana.

Massa e Poder (1995) é um dos estudos mais inovadores e empolgantes sobre o homem e a sociedade humana. Neste livro, Canetti reflete e relaciona os mais diversos temas (desde os mitos e ritos religiosos primitivos, às posturas corporais do homem, à inflação e ao moderno sistema parlamentar) e conjuga várias áreas do saber, transportando o leitor numa viagem pela antropologia, psicologia, biologia, história, política, economia, religião e literatura, através de uma escrita límpida e atraente que alia conhecimento científico e descrição narrativa. Em *Auto da fé* (1935), o personagem principal é um professor, Peter Kien. É um filologista e sinologista, que evita todo o contacto físico e social. Misanthropo, solitário e excêntrico, possui uma vasta biblioteca, na qual se refugia e que transporta sempre consigo na sua cabeça. O ponto de viragem da sua vida é o casamento com Teresa, a sua governanta. Expulso da sua própria casa, Kien é obrigado a percorrer o mundo exterior, travando conhecimento com inúmeros dos seus personagens, que o acompanharão neste seu longo exílio.

E assim, utilizando a literatura, a música, o cinema, o vídeo e diversos elementos cênicos, o espetáculo permite diversas leituras, sendo uma peça para todos os sentidos: para ver, sentir, escutar e pensar... Uma encenação que discute a autenticidade dos vídeos 'ao vivo' e nos faz refletir sobre o que é real e o que é ficção na era digital.

O fato é que as telas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação e estimular a imaginação. E é esta uma das contribuições teóricas das

⁵ Elias Canetti nasceu em 25 de julho de 1905, judeu de origem espanhola e língua materna espanhol, nascido na Bulgária, formado em Viena e escrevia em alemão.

vanguardas que identificaram a bidimensionalidade própria do espetáculo teatral – que é sempre simultaneamente acontecimento real e acontecimento fictício. E entre o real e o ilusório emerge a figura da caverna, de algum modo platônica, assistindo à realidade através de um mundo de sombras. É o vazio da vida, convivendo com o inanimado.

REFERÊNCIAS

BULCKE, Kora Van den et SOETENS, Thomas. Explorer la présence et l'identité dans un space hybride. In: *Avatars, Personnages et acteurs virtuels*. Canadá: Presses de l'Université du Québec, 2013.

CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Tiphaine (org.). *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

_____. Postface: Théâtralité du cinéma / cinématographicité du théâtre: des système en tension. In: *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

PERROT, Edwige. Le réel à l'épreuve du direct. In: *Le réel à l'épreuve des technologies*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

REIS, Luis Felipe. Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos. In: *Questão de crítica*, vol. IX, n. 67, abr. 2016.

GOEBBELS, Heiner. Aesthetics of absence: questioning basic assumptions in performing arts. Conferência proferida na Universidade de Cornell, 9 de março de 2010. Disponível em: <http://igcs.cornell.edu/files/2013/09/Goebbels-CornellLecture18-1dnqe5j.pdf>

_____. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Trad. Rodrigo Carijo. *Questão de crítica*, vol. VIII, n. 66, dez. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/>

Sites:

Heiner Goebbels, abril, 2016: <https://www.heinergoebbels.com/en/about/profile>