Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Paula Chrystina Scarpin Gonçalves

Robert Wilson sem imagens
Uma experiência radiofônica

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof.ª Heidrun Krieger Olinto de Oliveira
Co-orientadora: Prof.ª Mariana Maia Simoni

Rio de Janeiro
Abril de 2016

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

PAULA CHRYSTINA SCARPIN GONÇALVES

Robert Wilson sem imagens: uma experiência radiofônica

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni
Co-Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana de Lima Soares
USP

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de abril de 2016

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Paula Chrystina Scarpin Gonçalves

Graduou-se em Comunicação Social na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2007, ano em que ingressou na *Revista Piauí*, onde trabalha como repórter e é responsável por podcasts produzidos na redação. Realizou oficinas de especialização em jornalismo pela Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), de roteiro pela Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) e de rádio pela Transom. Desenvolveu parte da pesquisa que deu origem a esta dissertação durante o Master 1 no curso Lettres, Arts e Pensée Contemporaine pela Paris VII - Denis Diderot.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Ficha Catalográfica

Gonçalves, Paula Chrystina Scarpin

Robert Wilson sem imagens: uma experiência radiofônica / Paula Chrystina Scarpin Gonçalves ; orientadora: Heidrun Krieger Olinto ; co-orientadora: Mariana Maia Simoni. – 2016.
232 f; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Estudos de literatura e teatro. 3. Arte radiofônica. 4. Corporeidade da voz. 5. Robert Wilson. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Simoni, Mariana Maia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

À Flora.

Agradecimentos

Não sei se é clichê dizer que todos os trabalhos são coletivos, mas esta pesquisa realmente demandou empenho, suporte, paciência ou pelo menos tolerância de muito mais gente do que eu seria capaz de enumerar aqui, como prova de agradecimento eterno. Tentarei ser breve em algumas menções honrosas – ou especialmente tolerantes.

Aos meus pais e à minha vó Dirce, por terem me feito viciar em rádio desde a infância;

Aos meus colegas-amigos-família da Piauí, pelo incentivo de sempre;

Aos meus melhores amigos (vocês sabem quem são), por imporem suas presenças cheias de afeto;

À Luana, que revisou a protoversão francesa no maior bom humor, e à Mari, que aplicou toda a sua técnica de preparadora-editora nas minhas notas;

À Dri, que me estimulou tanto a voltar a pesquisar;

À equipe dos arquivos de Watermill, sobretudo a Clifford Allen, pela rapidez, o encorajamento e generosidade que ajudaram tanto nesta pesquisa;

Aos músicos de *Monsters of Grace II*, Adam Lenz e Dominique Bouffard, também pela generosidade;

À minha *directrice de recherche* na Paris VII, Isabelle Barbéris, pelo rigor e pelo suporte;

À minha orientadora Mariana, sempre tão generosa e interessada, que soube arrancar o melhor de mim;

À minha orientadora Heidrun, pela generosidade;

À Flora, pelas traduções divertidas, pelo entusiasmo, pela doçura e por me acompanhar sempre.

A Robert Wilson;

– e, sobretudo, ao rádio.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Resumo

Gonçalves, Paula Chrystina Scarpin; Oliveira, Heidrum Krieger Olinto de; Simoni, Mariana Maia. **Robert Wilson sem imagens: Uma experiência radiofônica**. Rio de Janeiro, 2016. 232p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras do da Pontifícia Universidade Católica.

Em uma perspectiva interdisciplinar entre os estudos de literatura e os estudos teatrais, esta dissertação propõe um olhar atento sobre a linguagem e a sonoridade no trabalho do diretor teatral norte-americano Robert Wilson nas três décadas que separam duas de suas realizações cênicas: *Deafman Glance* (1970), peça marcada pela ausência de palavras e sons, e *Monsters of Grace II* (2013), sua primeira obra radiofônica. A partir de pressupostos teóricos do teatro pós-dramático e do teatro performativo, investigam-se o processo de aproximação de Wilson à linguagem oral, bem como novas abordagens do uso da voz no teatro. Objeto central da pesquisa, a peça *Monsters of Grace II* ganha uma análise detalhada, seja no contexto de produções na intersecção entre teatro e rádio, seja como dispositivo para investigar as possibilidades materiais e corporais da experiência radiofônica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Palavras-chave

Estudos de literatura e teatro; Arte radiofônica; Corporeidade da voz; Robert Wilson.

Abstract

Gonçalves, Paula Chrystina Scarpin; Oliveira, Heidrum Krieger Olinto de (Advisor); Simoni, Mariana Maia (Co-Avisor). **Robert Wilson without images: A radiophonic experiment**. Rio de Janeiro, 2016. 232p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica.

From an interdisciplinary angle that takes in both literature and theater studies, this thesis turns its gaze on both language and sound in the oeuvre of American theater director Robert Wilson in the three decades that separate two of his works: *Deafman Glance* (1970), a play characterized by the absence of words and sound, and *Monsters of Grace II* (2013), his first work for radio. Wielding theoretical propositions from postdramatic and performative theater, this analysis investigates the process by which Wilson came to reconcile himself with oral language, as well as exploring new approaches to the use of voice in theater. The central object of this study, *Monsters of Grace II* is examined in greater detail, be it in the context of productions at the crossroads between theater and radio or as a framework by which to investigate the material and corporeal possibilities of experimentation in radio.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Keywords

Literature and theatre studies; Radio art; Corporeality of the voice; Robert Wilson.

Sumário

1.Introdução 10

2. O teatro radiofônico, a arte radiofônica, o som no teatro 13
2.1. O rádio: um projeto dramatúrgico 13
2.2. A arte cega 18
2.3. Bicho de sete cabeças 19
2.4. Breve panorama do teatro radiofônico 21
2.5. O som no teatro e o teatro radiofônico: trajetórias paralelas? 26

3. O som num “teatro de imagens” 30
3.1. A música 42
3.2. O ruído 45
3.3. A linguagem 46

4. *Monsters of Grace II*, a primeira peça radiofônica de Robert Wilson 54
4.1. Objetivo, metodologia, planificação 54
4.2. O texto numa obra pós-dramática 60
4.2. I. *A natureza das coisas*, de Lucrécio 64
4.2. II. *Fausto*, de Goethe 66
4.2.III. O “diário do luto” e o discurso no prêmio Nobel, de Marie Curie 67
4.2.IV. *Tratado lógico-filosófico*, de Wittgenstein 68
4.2.V. “Metade da vida”, de Hölderlin 70
4.2. VI. Soneto XLIII, de William Shakespeare 72
4.2.VII. “Se eu lhe contasse: um retrato de Picasso”, de Gertrude Stein 73
4.2. VIII. *Typings*, de Christopher Knowles 76
4.2.IX. *Manifesto Futurista*, de Marinetti 78
4.3. O texto de *Monsters of Grace II* 80
4.4. Uma peça radiofônica *sem* a sobreposição de um filme mudo 82

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

5. Produzindo o corpo pelo rádio 86

6. Referências bibliográficas 97

7. Anexos 110

7.1. Livro da obra 111

7.2. Decupagem de *Monsters of Grace II* 173

7.3. Fragmentos textuais de *Monsters of Grace II* traduzidos para o português 215

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

1
Introdução

Formado em arquitetura pelo Instituto Pratt, o encenador americano Robert Wilson costuma imprimir uma assinatura visual facilmente identificável em suas obras. A maquiagem pantomímica dos atores, a cenografia geométrica e as cores estouradas tornaram a expressão "teatro de imagens" uma definição de seu trabalho. Minha primeira impressão da obra de Wilson não foi diferente. Depois de assistir a montagens suas no Brasil, suas paisagens de forma e luz permaneciam em minha memória de maneira muito mais marcante do que o som.

Quando dei início ao mestrado, no primeiro semestre de 2013, com a intenção de estudar a corporeidade da voz no rádio, a obra de Wilson não era um objeto óbvio para a pesquisa que resultaria nesta dissertação. Na verdade, sua primeira peça radiofônica, *Monsters of Grace II*, só seria emitida em novembro daquele ano. No primeiro semestre, cursando a disciplina "Estudos de Dramaturgia", defini meu campo de pesquisa no teatro radiofônico quando tive contato com a seminal "Teoria do rádio", de Bertolt Brecht, e me interessei sobretudo por iniciativas pioneiras francesas, como peças de Gabriel Germinet e Paul Deharme.

Foi com o objetivo de me aprofundar nesta pesquisa que pedi um afastamento de um ano no programa de Letras, Cultura e Contemporaneidade da PUC e me matriculei na Université Paris VII – Denis Diderot, onde cursei um Master 1 em Lettres, Arts et Pensée Contemporaine. Além dos muitos pontos de convergência entre os dois cursos – como os próprios nomes sugerem –, durante este ano em que estive licenciada do trabalho como repórter, pude me dedicar inteiramente à pesquisa nas bibliotecas e arquivos franceses. Um bem-vindo imprevisto, no entanto, fez com que Robert Wilson fosse o homenageado no Festival de Outono de Paris naquele ano, e eu pude conhecer mais de perto o trabalho deste encenador que já me provocava – tanto nas várias montagens que realizou na cidade naquele ano, quanto por exposições suas no Museu do Louvre. Mais atenta a seus projetos, tive uma grande surpresa ao saber que Wilson emitiria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

sua primeira peça radiofônica em uma rádio alemã. Num primeiro momento, tive a impressão de que um trabalho totalmente ausente de recursos visuais era um ponto fora da curva em sua trajetória. Logo na primeira escuta, no entanto, senti que havia encontrado meu objeto. Não porque *Monsters of Grace II* oferecesse uma resposta fácil às minhas questões sobre o radiofônico. Ao contrário: ela suscitava outra série de inquietações sobre o teatro, o performativo e o rádio – o que a colocava num cruzamento privilegiado de eixos que eu tinha curiosidade de percorrer ao longo da pesquisa, e que ouso esboçar nesta dissertação.

Durante o período que passei na França, sob a orientação da professora Isabelle Barbéris e em constante diálogo com a minha orientadora brasileira, Mariana Simoni, me dediquei a fazer um levantamento bibliográfico básico de teoria do teatro – desde Brecht, passando pelos ensaios de Roland Barthes, os escritos sobre o teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann e a estética do performativo de Erika Fischer-Lichte –, teoria e história do rádio, de escritos de Rudolf Arnheim, Marshall McLuhan, passando pelos estudos da oralidade com Paul Zumthor, até chegar a trabalhos mais recentes sobre a corporeidade no rádio, como os de Allen S. Weiss e Gregory Whitehead.

Para esboçar uma protoversão desta pesquisa – que resultaria no meu *mémoire* de conclusão do Master 1 na Paris VII –, desenhei uma cartografia historiográfica possível do teatro de rádio, com o objetivo de identificar como *Monsters of Grace II* se insere no contexto da tradição da arte radiofônica, sobretudo no *Hörspiel* alemão – gênero do festival no qual ela foi emitida. Procurei reunir também escritos de e sobre Robert Wilson, principalmente no que tange ao sonoro em sua obra. Para isso, além de tentar ter o máximo de contato possível com a sua obra – em montagens no Festival de Outono ou em registros em vídeo disponíveis nos arquivos –, me apoiei em escritos recentes sobre o som no teatro, de autores como Andrew Kimbrough e Mladen Ovadija, com o intuito de analisar o trabalho de Robert Wilson nas três décadas que separam a silenciosa *O olhar do surdo* (1981), sua primeira obra de sucesso, de sua obra exclusivamente sonora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Este olhar mais atento para a sua trajetória permitiu identificar fragmentos de afeto de Robert Wilson em sua reaproximação da linguagem – dos quais podem ser destacadas as experiências de Gertrude Stein e Christopher Knowles com a materialidade das palavras. Na tentativa de apreender os elementos de sua primeira peça radiofônica, fiz uma decupagem detalhada da obra, incluindo os trechos de texto, músicas e ruídos de que ela era composta. Foi então que se colocou um dos maiores desafios desta pesquisa: como analisar os fragmentos textuais selecionados por Robert Wilson para compor *Monsters of Grace II* depois de conhecer sua trajetória de relação com a linguagem e sua aproximação dela por meio da experimentação com a materialidade das palavras? Seria contraditório construir a análise de uma peça pós-dramática analisando seu texto pura e simplesmente. Mas tampouco se pode afirmar que o teatro pós-dramático rompeu com o texto: o que houve foi uma quebra na hierarquia que subordinava todos os demais elementos cênicos a ele. Wilson não produz sua colagem de maneira aleatória e, no caso de sua primeira peça radiofônica, o texto pode ser analisado em conjunto com a performance dos atores, o emprego dos ruídos e da música – e é o que se tenta fazer nesta dissertação.

Por fim, essa questão material/ corpórea da palavra suscitou a proposta de uma reflexão teórica: a emissão-produção do corpo através do rádio. Como a organicidade da voz, frágil no ar, sobrevive à intermediação de um aparato, à gravação, à edição e o distanciamento do interlocutor no tempo e no espaço? Partindo de fontes variadas como estudos sobre a oralidade do medievalista Paul Zumthor e sobre a comunicação de Marshall McLuhan, recorri à teoria e prática de Antonin Artaud, até estudos mais recentes sobre o corpóreo no rádio, por Allen Weiss, Douglas Kahn e Gregory Whitehead.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

2
O teatro radiofônico, a arte radiofônica, o som no teatro

> Não existe uma única entidade que constitua "o rádio"; mas sim uma multitude de rádios. A radiofonia é um domínio heterogêneo, nos níveis de seus aparatos, suas práticas, suas formas e suas utopias[1].
>
> Allen S. Weiss

2.1
O rádio: um projeto dramatúrgico

Entre 1927 e 1932, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht escreveu uma série de ensaios sobre um novo meio de comunicação que, segundo ele, vinha se desenvolvendo sem qualquer demanda do público. Os ensaios, mais tarde reunidos numa "Teoria do rádio", partem de uma perspectiva cética de seu caráter inovador. Brecht dizia que o novo meio se limitava a imitar as instituições que o antecederam: "Foi esse papel de representante que o rádio desempenhou em sua primeira fase – representante do teatro, da ópera, da audição musical, de palestras, do café-concerto, da imprensa local etc." (Brecht, 2007, p. 228). Em seguida, seu discurso ganha contornos propositivos no que tange a seu caráter tanto político ("o rádio tem uma face, quando deveria ter duas"; "o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação") quanto estético ("tornar interessante o que interessa constitui uma tarefa formal do rádio") (Brecht, 2007, p. 228 e p. 231).

Brecht não se limitou à crítica: em 1929 ele criou *O voo sobre o oceano*, sua primeira peça didática e a única produzida especialmente para o rádio. A peça foi inspirada pela proeza técnica do aviador alemão Charles Lindbergh, que havia atravessado o Atlântico dois anos antes. Emitida em 26 de julho pela primeira vez, Brecht executou a peça ao vivo no festival de Baden-Baden no dia seguinte. No espetáculo, o palco foi dividido – por placas de identificação – entre "o rádio" de

[1] No original: "There is no single entity that constitutes 'radio'; rather, there exists a multitude of radios. Radiophony is a heterogeneous domain, on the levels of its apparatus, its practice, its forms, and its utopias". (Weiss, 2001, p. 2)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

um lado (onde ficavam a orquestra, o coro e o solista) e "o ouvinte" do outro (onde ficava o ator que interpretava Lindbergh).

A proposta era fazer do rádio um verdadeiro instrumento de comunicação: o público era estimulado a reagir, da mesma forma que Lindbergh. A participação do público sempre foi um dos pilares do teatro épico pregado por Brecht, em oposição ao teatro burguês, em que "o público geralmente pendura o cérebro na sala de entrada, junto com o casaco" (Brecht, 1967, p. 44). Para Roland Barthes (2007, p. 100), que dedicou vários ensaios ao teatro brechtiano, a técnica "leva o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante: o benefício vem do próprio ato teatral".

A peça, originalmente batizada de *O voo de Lindbergh*, chegou a ser renomeada por Brecht para *O voo dos Lindbergh* – no plural, para destacar a participação do público na composição do protagonista – até 1950, quando recebeu o título que se tornou definitivo, *O voo sobre o oceano*. O teórico de teatro Philippe Baudoin resume o efeito: "A voz do aviador se propaga por meio de uma multiplicação sonora permitida pelas ondas: não se trata mais da experiência de um aviador, apenas, mas de uma experiência coletiva *dos Lindbergh*" (Baudouin, 2011, p. 73)[2].

Neste mesmo ano, Bertolt Brecht criou uma nova peça didática para fazer contraponto a *O voo dos Lindbergh*: sua versão negativa, inspirada pela tentativa frustrada do aviador francês Charles Nungesser de atravessar o Atlântico. Baudoin interpreta essa nova peça como uma evocação metafórica dos perigos do rádio.

> A técnica radiofônica, assim como a aeronáutica, pode conduzir o homem à sua perdição. Ele nunca está ileso de ser manipulado pelo poder político, que pode difundir largamente uma propaganda, um perigo bem real que se concretizaria a partir de 1933 com o controle do rádio pelos nazistas. (Baudouin, 2011, p. 73)[3]

[2] No original: "La voix de l'aviateur se propage au moyen d'une démultiplication sonore permise par les ondes : ce n'est plus seulement l'expérience d'un aviateur qui est faite mais dorénavant celle collective des Lindbergh".

[3] No original: "La technique radiophonique, à l'image de celle mise en oeuvre dans l'aéronautique, peut conduire l'homme à sa perte. Elle n'est jamais à l'abri d'une instrumentalisation par le pouvoir politique pour diffuser largement une propagande, un danger bien réel qui se concrétisera à partir de 1933 par la mainmise des nazis sur la radio".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Ao remeter ao uso do rádio pelos movimentos totalitários, Baudoin ecoa a teoria crítica da Escola de Frankfurt – cujos teóricos não demoram a concluir que a indústria cultural, ao transformar a arte em mercadoria, possibilita seu uso como controle social. Em seus escritos sobre cultura de massa, Theodor Adorno e Max Horkheimer tratam da apropriação do cinema e sobretudo do rádio pelos regimes totalitários, como o fascismo italiano e o nazismo alemão – que eles viveriam na pele, judeus durante o Terceiro Reich. "A rádio é a voz do Führer" – concluiriam logo ao fim da Segunda Guerra (Adorno; Horkheimer apud Fadul, 1993, p. 55).

Uma década antes das publicações de Horkheimer e Adorno, um de seus companheiros no Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt lançou um texto seminal e tido até hoje como referência para os estudos da comunicação. Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin adiantou vários dos pontos que seus colegas viriam a destacar – como a "refuncionalização da arte"[4] –, mas não estava impregnado do mesmo pessimismo causado pelo ápice do nazismo que marca a *Dialética do Iluminismo* e *Iluminismo como mistificação das massas*, de Horkheimer e Adorno.

Benjamin – que não sobreviveu ao regime – produziu vasto material para e sobre o rádio até sua trágica morte em 1940. Seus escritos radiofônicos têm sido revistos recentemente e ganharam duas robustas edições em 2014: uma anglo-americana, *Radio Benjamin*, editada por Lecia Rosenthal; outra francesa, *Walter Benjamin: Écrits Radiophoniques*, organizada por Philippe Baudoin. Em 2015, foi editada no Brasil uma seleção de peças radiofônicas infantis de Benjamin: *A hora das crianças: Narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*, com tradução para o português de Aldo Medeiros.

A historiadora francesa Cécile Méadel, que dedicou sua pesquisa à genealogia dos meios de comunicação, destacou o protagonismo dos dramaturgos no desenvolvimento do rádio em seus primeiros anos. Em seu artigo "Les images sonores, naissance du théâtre radiophonique"[5], ela escreveu:

> Enquanto músicos, conferencistas, jornalistas… ignoram o microfone e se inscrevem na continuidade de suas práticas anteriores, os autores rádio-

[4] Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin argumenta que a reprodução seriada demanda uma disponibilidade das obras de arte, e o ritual do "valor de culto" foi substituído pelo "valor de exposição", promovendo uma "refuncionalização da arte".
[5] O artigo corresponde ao capítulo 13 de Méadel, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> dramáticos refletem, escrevem, explicitam, enunciam novas regras. Eles levantam controvérsias sobre o que seria uma voz radiogênica, sobre o papel do ruído e, sobretudo, o peso do silêncio, e a maneira como o ouvinte deve se comportar. (Méadel, 1991, p. 2)[6]

Na França, destacam-se os trabalhos pioneiros de Gabriel Germinet e Paul Deharme. Apesar de ambos terem iniciado suas vidas profissionais em campos distantes das comunicações e das artes (Germinet era engenheiro; Deharme, médico) (Prot, 1997, p. 196 e p. 613), eles tiveram papéis fundamentais tanto na teoria quanto na prática da arte radiofônica.

Gabriel Germinet (pseudônimo de Maurice Vinot) concebeu um radiojornal já no primeiro ano de difusão radiofônica na França, 1922 – e, em 1924, veiculou sua primeira peça radiofônica, *Maremoto*, criada em parceria com Pierre Cusy e ganhadora do concurso do jornal *L'Impartiel Français* por suas "qualidades radiogênicas". O drama, que não foi anunciado pelo locutor, se tratava de um diálogo entre um radiotelegrafista e um marinheiro, dentro de um navio prestes a naufragar, que chamavam desesperadamente por socorro. Os ouvintes, aterrorizados, só foram informados de que se tratava de ficção ao fim da peça – e, como vários deles se queixaram às autoridades, *Maremoto* foi interditada pelo Ministério da Marinha até 1937.

O embargo não impediu que Germinet e Cusy se tornassem referências no novo meio, e eles publicaram, em 1926, o ensaio/ guia *Théâtre radiophonique: Mode nouveau d'expression artistique*. No entanto, se na prática a dupla dava demonstrações de ousadia – experimentando o potencial de apagamento de fronteiras entre ficção e realidade do rádio onze anos antes da polêmica emissão de *A Guerra dos Mundos*, de Orson Welles –, sua teoria não parecia acompanhar o arrojo: no livro, os autores demonstram preocupação com o estatuto "deficiente" do novo meio. Na epígrafe do primeiro capítulo, eles se colocam a questão: "Se o teatro cênico está para o cinema como um objeto tridimensional está para um bidimensional, o teatro radiofônico seria um teatro de apenas uma dimensão?"

[6] No original: "Quand musiciens, conférenciers, journalistes… ignorent le micro et s'inscrivent dans la continuité de leurs pratiques antérieures, les auteurs radio-dramatiques réfléchissent, écrivent, explicitent, énoncent des règles. Ils élèvent des controverses sur ce qu'est une voix radiogénique, sur la place du bruit et surtout le poids du silence, sur la manière dont l'auditeur doit se comporter."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

(Germinet; Cusy, 1926, p. 11)[7]. Em seguida, ao longo do livro, eles se concentram em refletir sobre as técnicas de linguagem e ruído capazes de compensar a suposta deficiência do teatro invisível, desenvolvendo, um após outro, os elementos do teatro cênico ausentes no gênero radiofônico, como o ambiente, a cenografia, o gesto etc.

Ao contrário de Germinet, Paul Deharme começou pela teoria antes de se aventurar pela prática. Muito influenciado por suas leituras da obra de Sigmund Freud, ele publicou o artigo "Proposition d'un art radiophonique" na *Nouvelle Revue Française* em 1928, onde escreveu: "Nós tínhamos a convicção de que existe nos cérebros de hoje uma necessidade de imaginação, de transformação lírica, que não é satisfeita nem pelas formas clássicas, nem pelas formas novas de arte, e que a radiofonia pode oferecer" (Deharme, 1928, p. 413)[8]. Dois anos mais tarde, ele publicou este projeto mais desenvolvido no ensaio *Pour un art radiophonique*. Baseado em seus estudos do inconsciente, Deharme faz uma crítica da linguagem radiofônica:

> Começamos então a compreender as razões desta "frieza", desta "falta de ambientação" que faz com que a escuta radiofônica seja tão equivocada, em que todos falam e ninguém se explica. […] Cada palavra fresca ouvida, por ela mesma e por suas relações com as palavras que a precederam, corre o risco de impactar todo o aparelho imaginário. As palavras abstratas são como bolas vermelhas: empregadas *de maneira lógica* para, numa frase, articular as palavras-imagens de acordo com o pensamento de um autor, elas não se dirigem nem à sensibilidade, nem à imaginação, mas à razão e, portanto pesam e freiam o desenvolvimento do jogo de imagens. (Deharme, 1930, p. 37)[9]

A questão da materialidade da voz e a sua corporeidade na emissão radiofônica será melhor desenvolvida no quinto capítulo desta dissertação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[7] No original: "Le théâtre scénique étant au cinéma ce qu'est une figure de la troisième dimension au regard d'une figure de la seconde, le théâtre radiophonique serait-il le théâtre à une dimension?".

[8] No original: "[N]ous avons la conviction qu'il existe dans les cerveaux d'aujourd'hui un besoin d'imagination, de transformation lyrique, qui n'est satisfait ni par les formes classiques, ni même par les formes nouvelles d'art, et que la radiophonie peut contenter".

[9] No original: "On commence alors à comprendre des raisons de cette 'froideur', de ce 'manque d'atmosphère' qui rend les auditions radiophoniques si équivoques, dont tout le monde parle et que personne n'explique. […] Chaque mot frais entendu, par lui-même et par ses rapports avec les mots qui l'on précédé, risque de faire chavirer tout l'appareil imaginaire. Les mots abstraits sont autant de boulets rouges: employés logiquement pour, dans une phrase, articuler les mots-images conformément à la pensée de l'auteur, ils ne s'adressent ni à la sensibilité, ni à l'imagination, mais à la raison, et donc alourdissent et freinent le développement et le jeu des images".

Entretanto, diferentemente de Germinet, Deharme não vê a falta de estímulos visuais como uma situação de deficiência que deve ser compensada, mas como uma vantagem: "A arte radiofônica é e continuará sendo *o domínio das imagens despertadas pelas palavras* […], sua técnica deve ser *de tornar essas imagens vivas*, de dominá-las, de manipulá-las" (Deharme, 1930, p. 38)[10].

Para colaborar nesse projeto e em suas pesquisas, Deharme tentou atrair para o rádio um grupo bastante heterogêneo de artistas e intelectuais, como o escritor cubano Alejo Carpentier, o poeta Robert Desnos, o ensaísta e ator Antonin Artaud, o escritor uruguaio Supervielle, o cenógrafo Jacques Prévert, o diretor Jean-Louis Barrault, o compositor Charles Trenet, entre outros. A difusão de maior sucesso do grupo foi a criação radiofônica *La complainte de Fantômas*, escrita por Robert Desnos, musicada por Kurt Weill e dirigida por Antonin Artaud (Martini, 2011, pp. 85-86).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

2.2
A arte cega

Em seus escritos, Paul Deharme propõe também um novo termo para se referir à sua arte: em vez de "teatro radiofônico", como empregava Germinet, ele prefere "filme radiofônico".

Nascido pouco antes da popularização do rádio, o cinema lhe serviu de modelo, como uma nova arte que buscava uma linguagem própria. "[Os cineastas] nunca permitiram que se gravasse *A volta ao mundo em 80 dias* no palco do [teatro] Châtelet!" (Deharme, 1930, p. 19), provocava Deharme. A comparação entre a "arte muda" (representada pelo cinema no seu primeiro estatuto) e "arte cega" (radiofônica) era comum entre os teóricos – e funcionava como uma maneira de legitimar a última.

O cinema, contudo, não demorou a incorporar a fala, provocando a desestabilização desse discurso. No artigo "L'art muet, l'art aveugle: le binôme radio-cinéma dans le contexte de l'entre-deux-guerres" [Arte muda, arte cega: o binômio rádio-cinema no contexto do entreguerras], o musicólogo André Timponi

[10] No original: "[L]'art radiophonique est et restera proprement le domaine des images éveillées par les mots […], sa technique doit être de rendre ces images vivantes, de les maîtriser, de les manier".

conta que “depois da estabilização do cinema falado, as propostas teóricas sobre a arte radiofônica tendem a se identificar com a técnica cinematográfica, e essa identificação se dará principalmente entre uma correspondência estabelecida entre a percepção fílmica e a percepção radiofônica” (Timponi, 2012)[11].

O estigma de “arte cega”, no entanto, marcou fortemente a arte radiofônica desde a sua origem. A primeira peça concebida para o rádio, *A Comedy of Danger*, de Richard Hughes, difundida pela BBC em 1924, começava com a seguinte exclamação: “The lights have gone out!” (ou “As luzes se apagaram!”). Como que para justificar a ausência de imagens – ou a escuridão – o drama se passava numa mina de carvão durante um acidente. A falta de.visão se tornou um tema recorrente:

> Se nos voltarmos para Beckett (*Todos os que caem*), ou para *Mil e uma noites* ([emissão da rádio] *France-Inter*), encontraremos frequentemente o personagem emblemático do rádio, o cego, que reproduz o abismo do ouvinte, dotado como ele de capacidades de visão de que dispõe o imaginário. (Corvin, 2008, p. 1132)[12]

2.3
Bicho de sete cabeças

De acordo com o *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, organizado por Michel Corvin, “a julgar pela variedade de termos que utilizam as línguas para designar o gênero, a especificidade de ‘teatro radiofônico’ seria um verdadeiro bicho de sete cabeças” (Corvin, 2008, p. 1132)[13]. No Brasil, ao se falar de dramatizações radiofônicas, a primeira referência que vem à mente são as populares radionovelas dos anos 1940. Herdeiras da literatura de folhetim, elas tomaram emprestado o nome de outro gênero literário – a novela – para se definirem. Para outras experiências não seriadas, costuma-se falar em “teatro radiofônico” e “peça radiofônica” – provavelmente por influência francesa.

[11] No original: “Après la stabilisation du parlant, les propos théoriques sur l’art radiophonique tendent plutôt à s’identifier avec la technique cinématographique, et cette identification reposera notamment sur une correspondance établie entre la perception filmique et la perception radiophonique”.

[12] No original: “Que l’on se tourne vers Beckett (*Tous ceux qui tombent*), ou vers les *Mille et Un Jours* (*France-Inter*), on retrouvera souvent ce personnage emblématique de la radio, l’aveugle, double en abyme de l’auditeur, doué comme celui-ci des capacités de voyance dont dispose l’imaginaire”.

[13] No original: “Si l’on juge par la variété de termes qu’utilisent les langues pour désigner le sujet, la spécificité du ‘théâtre radiophonique’ serait un beau serpent de mer”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Apesar da preferência de Deharme pelo termo “filme radiofônico”, na França a referência ao teatro acabou por se cristalizar. É compreensível: no momento das primeiras experimentações com o rádio, o cinema era mudo e não podia inspirar o título de uma arte sonora; por outro lado, as peças costumavam ser emitidas ao vivo, seja do palco, seja do estúdio.

O termo “criação radiofônica” parece ter a ambição de abranger diferentes gêneros emitidos pelo rádio e que envolvam alguma preocupação com linguagem e estética sonoras, como documentário e docudrama radiofônicos, além de paisagens sonoras. A arte radiofônica, por sua vez, se confunde muitas vezes com a música concreta e eletroacústica – principalmente na França, pela atuação de Pierre Schaeffer nesses campos. Schaeffer, que trabalhava como engenheiro na rádio estatal francesa, fez suas primeiras experimentações no rádio, culminando na série *La coquille à planètes* [A concha de planetas], considerada referência da arte radiofônica a partir dali, além de premissa para a música concreta, que Schaeffer desenvolveu mais tarde no Groupe de Recherches Musicales, nos próprios estúdios da Radio France. As tentativas de diferenciar “arte sonora” e “arte radiofônica” hoje geralmente relacionam esta última ao uso primordial da voz humana como base.

Curiosamente, alguns criadores franceses têm optado mais recentemente por utilizar a expressão “dramatique radio” ou “dramatique sonore” para se referir a obras que tenham mais recursos sonoros tecnológicos (Jeanneney, 1999) – ainda que a referência ao “drama” provoque o sentido exatamente contrário[14]. O termo mais utilizado em inglês, como o popular *radio drama* britânico, também mantém esse vínculo. Entre as experimentações mapeadas, o termo alemão *Hörspiel* é o único a se referir ao caráter da recepção (Corvin, 2008, p. 1132). Philippe Baudouin explica a etimologia da palavra:

> Esta palavra, que poderíamos traduzir por “peça para a orelha” ou “jogo de escuta”, é na verdade formada por outras duas palavras, ou na verdade um “duplo imperativo” como destaca Ernst Jandl. Fazer um experimento de um *Hörspiel* é, por assim dizer, responder a um desafio duplo, a um convite de natureza dupla:

[14] A definição de teatro pós-dramático foi desenvolvida pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann, e é mais trabalhada na segunda parte desta dissertação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> trata-se na verdade de escutar – "hör" – e de brincar/ atuar – "spiel". (Baudouin, 2011)[15]

2.4
Breve panorama do teatro radiofônico

Entre 1976 e 1979, a Fundação Konrad Adenauer, em parceria com o Instituto Goethe, organizou uma série de atividades para estudantes brasileiros – entre seminários e bolsas de intercâmbio – com o objetivo de divulgar um gênero artístico tipicamente alemão: o *Hörspiel*. Numa introdução ao livro que resultou dessa iniciativa, que e reúne textos teóricos sobre o gênero, um dos alunos contemplados com a bolsa conta a sua experiência na Alemanha. Fernando Peixoto admite a impossibilidade de uma tradução fiel do termo *Hörspiel* e tenta descrevê-lo: "Nem música, nem literatura. Estamos diante […] de um universo novo, no qual palavra e som, ruídos e silêncios, ou mesmo música, propõem, a partir de efeitos técnicos e/ ou humanos, uma realidade criativa surpreendente e, até mesmo, transformadora". Entusiasmado com as possibilidades do uso do rádio, Peixoto lamenta que, a despeito do alcance e da popularidade do meio no Brasil, o rádio pareça "um aparelho moribundo, medíocre ou limitado" – e esboça um manifesto: "Caberia a nós assumi-lo enquanto linguagem e instrumento: […] sem recusar os heroicos mas ingênuos instantes da Rádio Nacional ou da Mayrink Veiga ou da Cruzeiro do Sul" (Peixoto, 1980, pp. 5-10).

Peixoto certamente se refere à mais popular das intersecções entre dramatização e rádio no Brasil: as radionovelas, que viveram o seu auge entre as décadas de 1940 e 1950. Em seu tratado sobre o gênero, a historiadora Lia Calabre remonta às *soap operas* norte-americanas dos anos 1930 e à rápida adaptação, com grande sucesso, pelos cubanos: "A produção de dramas radiofônicos se tornou um grande negócio em Cuba. A maior parte dos textos ali produzidos foi exportada para outros países da América Latina" (Calabre, 2006, p. 116). O domínio dos textos cubanos nas rádios latinas – que inspirou a trama do romance *Tia Júlia e o escrevinhador*, do peruano Mario Vargas Llosa – não

[15] No original: "Ce mot, que l'on peut traduire par 'jeu pour l'oreille' ou 'jeu d'écoute', est en réalité formé de deux autres mots, ou plutôt d'un 'double impératif' comme le souligne Ernst Jandl. Faire l'expérience d'un *Hörspiel*, c'est pour ainsi dire répondre à une double injonction, à une invitation d'une double nature: il s'agit en effet d'écouter – 'hör' – et de jouer – 'spiel'."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

deixou que a língua fosse uma barreira no Brasil. A primeira radionovela a ir ao ar no Brasil em 1941, *Em Busca da Felicidade*, era uma tradução de Gilberto Martins do texto do cubano Leandro Blanco.

Lia Calabre menciona que, pouco antes do sucesso estrondoso das radionovelas – que vinham acompanhadas de grande apelo publicitário –, as emissoras já vinham produzindo "algumas radiodramatizações de capítulo único", oferencendo espaço para experimentações de autores como Joracy Camargo e Oduvaldo Vianna (Calabre, 2006, p. 118). Apesar de destacar a íntima relação de patrocinadores e controle da audiência com a permanência do gênero – que não sobreviveu à popularização da televisão nos anos 1950 –, Calabre não critica a impermanência de outros tipos de arte radiofônica que não teriam sucesso suficiente junto ao público para atrair patrocinadores:

> A narrativa em capítulos é bem adequada às especificidades do próprio meio – é inviável produzir um radioteatro de três horas de duração, seriam poucos os ouvintes que conseguiriam acompanhar toda a narrativa. Ao fragmentar a história ficcional em capítulos, libera-se o ouvinte para cumprir suas outras atividades e até mesmo organizar o tempo de forma a estar livre para sintonizar o próximo episódio. (Calabre, 2006, pp. 108-109)

Com a migração total do gênero folhetinesco para as telenovelas, as encenações radiofônicas no Brasil hoje são praticamente inexistentes, sob a pecha de anacrônicas. As exceções se resumem a dramatizações de histórias de ouvintes em rádios populares e experimentações no âmbito da academia.

Para Corvin, "Foi nos Estados Unidos que o sucesso da ficção radiofônica foi mais fulgurante e foi lá também que o seu declínio foi mais brutal":

> Seguindo de muito perto os gostos do público, a ficção radiofônica retoma os gêneros dominantes da cultura popular (folhetins românticos, séries de Velho Oeste e de detetives, *variety comedies* etc.) […] À margem dos gêneros dominantes da cultura popular, existe um teatro radiofônico de qualidade, o *sustaining drama* […] [que] oferece ao autor possibilidades reais de inovação no nível do conteúdo (sujeitos controversos, ideias progressistas) ou de som (filtros, câmaras de eco) e no plano do estilo (surrealismo, teatro em versos). (Corvin, 2008, p. 1133)[16]

[16] No original: "C'est aux États-Unis que l'essor de la fiction radiophonique a été le plus fulgurant et c'est là aussi que son déclin a été le plus brutal: suivant de très près les goûts du public, la fiction radiophonique reprend les genres dominants de la culture populaire (feuilletons romantiques, séries western et détectives, *variety comedy*, etc.) […]. En marge des genres dominants de la fiction populaire, il existe un théâtre radiophonique de qualité, le *sustaining drama* […] [qui] offre à l'auteur de réelles possibilités d'innovation, au niveau du contenu (sujets

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

O episódio mais emblemático do *radio drama* americano foi conduzido pelo jovem Orson Welles, que adaptou para o rádio o romance *A Guerra dos Mundos*, do escritor britânico H.G. Wells, escrito quarenta anos antes. Para adaptar a obra literária para o rádio, Welles contratou uma equipe de "jornalistas" que mediaram os eventos. A peça foi emitida no dia do Halloween em 1938 pela rádio CBS[17]. Assim como *Maremoto* de Gabriel Germinet, *A Guerra dos Mundos* de Welles semeou o pânico entre os ouvintes. Entretanto, faltam provas das reações violentas (suicídios, ataques cardíacos), que provavelmente se tratam de folclore.

Vinte e dois anos mais tarde, a CBS deu fim à sua produção de dramatizações radiofônicas. Mesmo com os investimentos crescentes à NPR[18] nas últimas décadas, este intervalo fez o gênero parecer ultrapassado na América, e a produção foi praticamente nula. Com a chamada "nova era de ouro do rádio", com os *podcasts*, algumas experiências recentes têm retomado o gênero, como "The Truth" e "Welcome to Night Vale" [19].

Na França, como já mencionado, o teatro radiofônico teve um começo muito movimentado, com criadores engajados tanto na realização quanto na teoria. A partir dos anos 1930, os autores começaram a fazer experimentações linguísticas, e houve um crescimento dos programas poéticos, ou influenciados pelos movimentos de vanguarda. Segundo Méadel, "os autores sonhavam em criar um ouvinte para que não fosse mais necessário explicar as regras do jogo" (Méadel, 1994, p. 17)[20]. Contrariando o conceito de arte cega, o realizador Carlos Larronde (1936) declarou:

> Não, não devemos considerar os ouvintes como cegos. Eles são outra coisa, eles são os "sobre-auditivos". Saibamos lhes dar tudo o que o ouvido, o sentido sutil e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

---

controversés, idées progressistes), ou à celui de son (filtres, chambres d'écho) et le plan du style (surréalisme, théâtre en vers)".

[17] CBS Broadcasting Inc. (CBS) é um canal de televisão comercial americano, que começou como rede de rádio. Seu nome é derivado das iniciais antigas da rede, Columbia Broadcasting System.

[18] National Public Radio (NPR) foi a primeira radio não comercial dos Estados Unidos. Ela foi criada em 1970, na sequência da proclamação da lei do audiovisual, em 1967.

[19] Disponíveis nos sites www.thetruthpodcast.com e www.welcometonightvale.com, e em aplicativos do iTunes e Google Play.

[20] No original: "Les auteurs rêvaient de créer un auditeur auquel il ne fut plus besoin d'expliciter les règles du jeu".

> interior por excelência possa acolher de lirismo, de sonhos ou de evocação. Saibamos fazer deles VIDENTES[21].

No pós-guerra, as técnicas de gravação se desenvolveram bastante e abriram terreno para experimentações sonoras – das quais o principal resultado foi o nascimento das músicas concreta e eletroacústica, a partir dos estudos e criações de Pierre Schaeffer e seu Groupe de Recherches Musicales [Grupo de Pesquisas Musicais].

Mais recentemente, os *podcasts* reanimaram o gênero na França. Além dos experimentos bissextos da Radio France, é necessário destacar a atuação da ARTE Radio[22], dirigida por Silvain Gire, que desde 2002 tem uma produção bastante prolífica de arte radiofônica (reportagens e criações sonoras sobre intimidade, comportamento, sociedade, viagens, poesia, imiaginário). Seguindo o sonho brechtiano, a ARTE Radio promove eventos de "escuta no escuro" mensais no teatro da Maison de la Poésie, em Paris, com participação significativa do público.

A Grã-Bretanha é possivelmente o único lugar em que o teatro radiofônico manteve uma popularidade tão expressiva depois do advento da televisão. Corvin destaca a estabilidade e o senso de continuidade na direção da BBC[23] como um fator fundamental para este sucesso.

> Depois da Segunda Guerra Mundial, sob a direção de Martin Esslin, a rádio se revela como um elemento quase ideal para o novo teatro do absurdo – Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Cooper, Pinter, Saunders, Orton, Stoppard e vários outros dramaturgos emitiram suas peças pelo rádio antes de vê-las criadas sobre o palco. (Corvin, 2008)[24]

Mas o mais impressionante no que tange às emissões da BBC é a popularidade de suas peças radiofônicas hoje. A produção é tão intensa que ela

[21] No original: "Non, il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose, ils sont des 'sur-auditifs'. Sachons leur donner tout ce que l'ouïe, le sens subtil et intérieur par excellence peut accueillir de lyrisme, de rêves ou d'évocation. Sachons en faire des VOYANTS".

[22] ARTE Radio é uma rádio digital. Ela disponibiliza centenas de reportagens e criações sonoras. Faz parte da rede franco-alemã ARTE, mas só existe como rádio na França.

[23] A British Broadcasting Corporation (BBC) foi fundada em 1922 e é uma sociedade de produção e difusão de programas de rádio e televisão britânica.

[24] No original: "[A]près la Seconde Guerre mondiale, sous la direction de Martin Esslin, la radio se révèle comme l'élément quasi idéal pour le nouveau théâtre de l'absurde – Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Cooper, Pinter, Saunders, Orton, Stoppard et bien d'autres dramaturges entendent leurs pièces à la radio avant de les voir créées sur scène".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

demanda sempre novos autores independentes. Com vistas a este público interessado em enviar propostas para a realização de peças radiofônicas na BBC, a produtora Claire Grove e o dramaturgo Stephen Wyatt escreveram o guia *So you want to write Radio Drama?* com instruções passo a passo para criar uma história radiofônica para a BBC:

> O drama radiofônico é um dos nossos segredos nacionais mais bem guardados. Não há nada comparável no mundo. Cada dia da semana à tarde a BBC Radio 4 veicula peças a um público de quase 1 milhão de pessoas. Isso faz a plateia de um teatro parecer minúscula. (Grove; Wyatt, 2013)[25]

A manutenção do termo alemão no lugar de sua tradução mais frequente ("teatro radiofônico") ou de sua tradução literal ("jogo para a escuta") se justifica para destacar seu caráter singular, que talvez seja intraduzível.

As primeiras experiências com *Hörspiel* aconteceram no começo dos anos 1920. Em 1929, o gênero já era bastante dividido em subgêneros mais específicos, dos quais podemos destacar: (1) *Das experimentelle Geräusche Hörspiel* [*Hörspiel* de ruído experimental]; (2) *Pionier-Hörspiel* [*Hörspiel* pioneiro], de temática mais aventureira; (3) *Das oratorisch-balladeske Hörspiel* [*Hörspiel* oratório-balada], que mistura os gêneros lírico e épico – do qual um exemplo é *O voo sobre o oceano*, de Bertolt Brecht; (4) *Dramatische Reportage und Zeit Hörspiel* [*Hörspiel* de reportagem dramatizada e crônica documental], dois gêneros de não ficção; (5) *Dialogisierte Novelle* [*Hörspiel* sobre a forma de romance em diálogo]; e (6) *Das Hörspiel mit innerem Monolog* [*Hörspiel* com monólogo interior], inspirado pelo recurso do fluxo de consciência na literatura (Gravagno, 1968).

Os nazistas tentaram fazer propaganda sob a forma de *Hörspiel*, sem qualidade artística relevante. Com o fim da guerra, o gênero recuperou sua popularidade, mas sem muita ousadia na forma. Foi a partir dos anos 1960 que o movimento *Neues Hörspiel* [Novo *Hörspiel*] incorporou elementos estéticos da literatura, do cinema e sobretudo de efeitos sonoros para renovar o gênero, com muito sucesso:

[25] No original: "Radio drama is one of our best-kept national secrets. There is nothing like it anywhere else in the world. Every weekday afternoon BBC Radio 4 broadcasts drama to an audience not far short from a million people. This makes theater audiences look tiny".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> A fórmula clássica, segundo a qual os efeitos sonoros são ligeiramente dispersos através de um trecho para acentuar e ilustrar a evolução da ação dominada pelas palavras, é invertida. Neste novo gênero, a ação é realizada pelos efeitos sonoros e pela música e ilustrada por palavras dispersas. A dimensão semântica não foi negligenciada, mas ela claramente não passa de uma parte da mensagem estética total, em que o ritmo e a combinação lúdica de elementos verbais e não verbais têm os papéis mais potentes. (Cory, 1974)[26]

O *Hörspiel* continua sendo um gênero muito popular na Alemanha, que, além de ter uma presença expressiva na programação de rádios públicas e comerciais, ainda mobiliza festivais de escuta ao vivo – como o ARD-Hörspieltagen, que acontece anualmente em novembro e, em 2013, convidou Robert Wilson a criar sua primeira peça radiofônica. A relação do *Hörspiel* com a experimentação sonora de artistas do teatro pós-dramático – como o alemão Heiner Müller – é tratada em mais detalhes no quarto capítulo desta dissertação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

2.5
O som no teatro e o teatro radiofônico: trajetórias paralelas?

Em 2011, uma das mais importantes revistas francesas consagradas ao teatro, a *Théâtre/Public*, dedicou uma edição inteira ao tema do som nas montagens. Ainda que claramente se buscasse a diversidade temática, os artigos assinados por pesquisadores e profissionais do som tinham uma tônica comum: o ressentimento de que o aspecto sonoro no teatro seria eclipsado pelo visual. No relatório de sua pesquisa com cadernos de regência, Vincent Dussaiowir escreveu que "o som é negligenciado, quiçá ignorado, na fase de concepção de uma montagem" (Dussaiwoir, 2011, pp. 13-16)[27]. De sua parte, Daniel Deshays diz que "poucos encenadores têm consciência do som e particularmente do papel que ele deve ter e que lhe deve ser atribuído para que ele se insira de maneira

[26] No original: "The classic formula whereby sound effects are lightly interspersed throughout a piece to accentuate and illustrate the development of the word-dominated action is reversed. In this scene the action is carried by sound effects and music, and illustrate through sparsely interspersed words. The semantic dimension has not been neglected, but it is clearly only one portion of a total aesthetic message in which rhythm and the playful combination of verbal and nonverbal elements have powerful roles".

[27] No original: "Le son est négligé, voire ignoré, dans la phase de conception d'une mise en scène".

conveniente na criação. Quem considera a voz pelo seu aspecto sonoro?" (Deshays, 2011, pp. 46-47)[28].

A teórica do teatro alemã Erika Fischer-Lichte, que formulou os pressupostos teóricos do "teatro performativo", põe em xeque essa percepção. Ao analisar a questão da *tonalidade* como elemento de geração de materialidade, Fischer-Lichte faz referência à reiteração do discurso de que, no teatro europeu, "a tonalidade em si não é realmente relevante para a performance e serve meramente como meio pelo qual o discurso aparece" (Fischer-Lichte, 2004, p. 121)[29]. Fischer-Lichte questiona essa suposta supremacia do texto no teatro com um breve mapeamento do uso do som desde os gregos:

> O teatro se constitui não apenas pela visão (*theatron*), mas também sempre pelo som (*auditorium*). É um espaço visual e aural. Vozes faladas ou cantadas, música, e outros sons ressoam por ele. […] A abrangente popularidade da ópera, das comédias românticas, do ballet, da opereta e, finalmente, do musical, evidencia este encantamento. […] Mesmo depois da virada do século passado, a música teve um papel proeminente no teatro, muitas vezes até excessivo. (Fischer-Lichte, 2004, pp. 121-122)[30]

Tema central na obra de Fischer-Lichte, A *virada performativa* nas artes estimulou o interesse pela pesquisa de aspectos menos estudados, propondo a revisão de certas percepções e mesmo a valorização retroativa desses aspectos. No caso do som e da voz no teatro, que interessam especialmente o presente trabalho, podemos destacar algumas obras recentes, como o transdisciplinar *Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century* (2011), de Andrew Kimbrough, que relaciona teorias da Linguística, Filosofia e Anatomia à sua aplicação no teatro, e *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre* (2013), de Mladen Ovadija, que mapeia experimentações com o som nas vanguardas do início do século XX, como Futuristas, Dadaístas e Expressionistas.

[28] No original: "Peu de metteurs en scène ont conscience du son et particulièrement de la place qui lui revient et qu'il faut lui attribuer pour lui permettre de s'insérer convenablement dans la création. Qui considère la voix dans son aspect sonore?".
[29] Na tradução para o inglês: "Until today, both op-ed contributors and literary scholars agree that European theatre distinguishes itself from the theatre of other cultures through a tonality that can largerly be equated to spoken language".
[30] Na tradução para o inglês: "Theatre is constituted not just through sight (*theatron*) but always also through sound (*auditorium*). It is a visual and aural space. Speaking or singing voices, music, and other sounds resound through it. […] The widespread popularity of opera, musical comedy, ballet, opereta, and, finally, the musical speaks to this charm. […] Even after the turn of the last century, music played a prominent part in the theatre, at times even an excessive one".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

A já mencionada edição sobre som no teatro da revista *Théâtre/Public* reservou um terço dos artigos ao teatro radiofônico. Ainda que a edição buscasse estabelecer uma ligação entre dois temas aparentemente próximos, nenhum texto tratava desta relação. Encontrar o "elo perdido" entre o som no teatro e a arte radiofônica não é uma tarefa simples.

Nos seus primeiros anos, o teatro radiofônico – ou a arte radiofônica em geral – teve o teatro como o principal parâmetro para se inspirar. Muitos atores, encenadores e dramaturgos se lançaram em experimentações radiofônicas, como Samuel Beckett e Antonin Artaud. No entanto, durante todo o século XX, os dois gêneros parecem ter-se afastado. De um lado, o teatro pós-dramático pulverizou sua zona de atuação por caminhos diferentes, incorporando elementos de outras artes, como a dança, a música, a arquitetura, as artes digitais, e também de outras ciências, como a psicanálise, a política e a economia – de maneira que é complicado traçar seu desenvolvimento de modo linear. Por outro lado, o teatro radiofônico questionou sua classificação como "teatro" desde o seu nascimento e às vezes parece preferir se aproximar do cinema ou da música experimental.

As primeiras experiências de teatro radiofônico aconteceram em um momento histórico de grandes e rápidas transformações, sobretudo na política e na arte. As revoluções, a industrialização e o processo acelerado de urbanização entre o fim do século XIX e o começo do século XX culminaram na explosão de vanguardas artísticas, como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. A tecnologia abriu espaço para novas formas de expressão artística (como a fotografia, o cinema e a arte radiofônica), demandando uma reação das artes plásticas – que, por sua vez, estimulou o questionamento da representação. As filosofias de Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche e Karl Marx (entre outros) estimularam reviravoltas temáticas e estéticas na literatura – e também no teatro, que viveu a crise do drama (e, por consequência, da cenografia, do personagem, do discurso) e não oferecia mais um modelo simples a ser seguido por um novo gênero.

O popular *radio drama* britânico, que não ousa muito na estética e na narrativa, se aproxima do teatro *mainstream* e compartilha com ele – e com o cinema, e com a televisão – diretores, atores e roteiristas. Por outro lado, o gênero

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

mais experimental das criações radiofônicas, o *Hörspiel* alemão, encontra pontos de convergência no teatro pós-dramático – atraindo encenadores como Heiner Müller e, mais recentemente, Robert Wilson. Sua experimentação com a materialidade das palavras e dos ruídos acabou por aproximá-lo da arte sonora. No artigo "Radio you can see", Neil Strauss relata o primeiro encontro entre o compositor experimental americano John Cage e o autor de *Hörspiel* alemão Klaus Schöning, no fim dos anos 1970, e diz que "a harmonia foi perfeita". Ele cita um depoimento de Schöning sobre Cage:

> Muitas ideias do Novo *Hörspiel* foram inconscientemente influenciadas por ele. Nós compúnhamos com os sons, com as articulações, com os ruídos, os utilizávamos como elementos que não precisam se juntar ou criar imagens visuais. Nós utilizamos a linguagem como um som como qualquer outro. John adorou fazer peças radiofônicas para nós e não entendia por que nunca tinha sido convidado a fazer uma peça radiofônica nos Estados Unidos. (Strauss, 1990, p. 15)[31]

Ao defininir a virada performativa, Fischer-Lichte destaca a dissolução de barreiras nas artes "seja na música, na literatura ou no teatro" (Fischer-Lichte, 2004, p. 22)[32]. Nas experiências radiofônicas, o *Hörspiel* é o gênero mais performativo e mais permeável ao diálogo com as outras artes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[31] No original: "When Schöning first met John Cage in the late '70s the ideological match was perfect. 'John was really the most influential and important composer to cross the Atlantic,' Schöning says. 'Many of the ideas in new *Hörspiel* were subconsciously influenced by him. We were composing with sounds, articulations, and noises, using them as elements that don't need to relate parts of a plot or create visual images. We were using language as just another sound. John loved doing radio pieces for us and couldn't understand why he had only once been invited to do a radio piece in the States'".

[32] Na tradução para o inglês: "The dissolution of boundaries in the arts, repeatedly proclaimed and observed by artists, art critics, scholars of art, and philosophers can be defined as a performative turn. Be it in art, music, literature, or theatre, the creative process tends to be realized in and as performance".

3
O som num “teatro de imagens”

> O que eu faço é pegar uma peça radiofônica e um filme mudo e sobrepor a voz da rádio à imagem do filme[1].
>
> Robert Wilson

Em seu livro *Teatro pós-dramático*, o teórico e crítico alemão Hans-Thies Lehmann afirma que “entre os anos 1970 e 90, poucos artistas teatrais terão modificado tanto o campo de recursos do teatro e influenciado tanto as possibilidades de pensá-lo de um modo novo quanto Robert Wilson” (Lehmann, 2007, p. 127). Reconhecido como um dos artistas mais singulares de sua geração, o texano Robert Wilson explora seus múltiplos talentos sobre o palco: mais conhecido como diretor e dramaturgo, ele também atua e assina frequentemente a cenografia, a iluminação e a coreografia de suas peças. Sua lista de colaboradores é tão longa quanto variada – e da qual, entre coreógrafos e arquitetos, podemos destacar o músico Philip Glass, um dos compositores mais influentes do século XX, e o poeta Christopher Knowles, que costuma ser referenciado como autista e começou a trabalhar com Wilson aos catorze anos.

Desde seus primeiros projetos originais em sua companhia de teatro Byrd Hoffman School of Byrds, Robert Wilson tem um método de trabalho coletivo – seus “ateliês” são marcados por reuniões frequentes. Cada colaborador compartilha o resultado de suas pesquisas com o restante do grupo, e todos são convidados a refletir sobre as soluções para os desafios de cada aspecto da obra: o arquiteto opina sobre a música, o músico, sobre a iluminação, o ator, sobre a coreografia. Em 1992, Wilson criou um centro de pesquisa artística em Nova York, Watermill, onde um grupo de artistas é selecionado a cada verão para trabalhar coletivamente em diversos projetos simultâneos, com o anfitrião e seus parceiros.

[1] No original: “Ce que je fais donc, en un sens, c’est prendre une pièce radiophonique et un film muet et superposer la voix de la radio à l’image du film”. (Mankin, 1986, p. 92)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

O material produzido em cada ateliê – levantamento de pesquisas e relatórios de reuniões que ilustram todo o processo desde a ideia original – é organizado nos "livros" (que ele chama de *screens* ou *books*)[2]. Cada um desses livros diz respeito a uma "preocupação" ou um "interesse" sobre um aspecto da obra.

Esse aspecto de "conjunto" do teatro de Robert Wilson é comumente mencionado pelos teóricos que analisam sua obra. RoseLee Goldberg identifica um desejo de "unificar as artes" nas óperas de Wilson, que juntariam "os talentos de alguns dos mais inventivos performers da vertente artística, utilizando também as técnicas 'tradicionais' do teatro, do cinema, da pintura e da escultura" (Goldberg, 2001, p. 238). No livro *Composition, Lumière et Couleur dans le théâtre de Robert Wilson – L'Expérience comme mode de pensée*, o ensaísta e artista plástico romeno Mihail Moldoveanu diz:

> Apesar do seu caráter autônomo, os "livros" que contribuem ao aspecto visual – iluminação, progressão cromática, concepção do espaço, gestos – são sempre concebidos para se misturarem com a partitura musical, ao som, ao texto, criando assim um conjunto fascinante. […] Seja um filme, uma gravação sonora ou uma série de fotografias, o resultado se revela sempre incompleto; faltam sempre partes essenciais ao espetáculo. (Moldoveanu, 2001, p. 15 e p. 16)[3]

Goldberg e Moldoveanu parecem entender o teatro de Robert Wilson como uma correspondência contemporânea da classificação hegeliana do teatro como obra de arte completa. Em sua *Estética*, Hegel define a "poesia dramática" como o conjunto de outras formas artísticas: "O drama, porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral" (Hegel, 2004, p. 200).

Essa correspondência parece abstrair aspectos fundamentais da obra de Wilson – que rompe com cada parâmetro delimitado por Hegel na sua abordagem

[2] O livro da peça *Monsters of Grace II* integra os Anexos ao fim deste trabalho.

[3] No original: "Malgré leur caractère autonome, les 'livres' qui contribuent à l'aspect visuel – éclairage, progression chromatique, conception de l'espace, gestes – sont toujours conçus pour se mêler à la partition musicale, le son, le texte, créant ainsi un ensemble fascinant. […] Des rencontres de ce type, aussi précieuses soient-elles, sont censées à n'être qu'éphémères. Vouloir garder une trace tangible du 'voyage' est un désir bien compréhensible. Qu'il s'agisse d'un film, d'un enregistrement sonore ou d'une série de photographies, le résultat se révèle toujours incomplet; il manque toujours des parties essentielles du spectacle".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

de “poesia dramática”. Em seu teatro, as diferentes artes não se juntam em uníssono: cada uma fala uma língua diferente. A encenação é como a sobreposição de múltiplas camadas entre música, cenografia, coreografia, iluminação, que podem se desenrolar de forma autônoma ou conjugada durante a peça. Para o dramaturgo Heiner Müller, a disjunção – ou a dissociação dos códigos teatrais – é a contribuição mais importante de Wilson ao teatro:

> Um tratamento igualitário para todos os elementos que constituem uma produção teatral. A luz é tão importante quanto o som. O figurino e o cenário são precisamente tão importantes quanto a performance, quanto o texto. Não há hierarquia no seu teatro e, portanto, não há subjugação do ator a um texto, não tem subjugação do texto aos atores e ao cenário. E é muito bom que os elementos sejam realmente autônomos. [...] Em última análise, é o sonho de Brecht, de alguma forma, que Brecht mesmo não pôde alcançar porque ele era europeu demais e literário demais. (Müller apud Morey; Pardo, 2002, p. 37)[4]

No ensaio “To place the voice with the face – La juste voix” [Posicionar a voz com a face – a justa voz], Wilson explica que a união dos elementos era exatamente o que o fez resistir ao teatro num primeiro momento.

> O que me incomoda geralmente no teatro é que o que vemos está lá apenas para ilustrar o que ouvimos, ou para complementar o que ouvimos. Eu posso dizer “Vou te matar” de formas diferentes, e talvez o sorriso seja a forma mais assustadora. Isso não é nada arbitrário, pode ser muito deliberado e muito coerente. (Wilson, 1995, p. 80)[5]

A composição em Wilson pertence a outra natureza: ela se aproxima mais de uma colagem, herança dos movimentos de vanguarda, do Futurismo, do Dadaísmo, dos *landscapes* de Gertrude Stein e do próprio Heiner Müller, com quem trabalhou em alguns projetos. Wilson zomba do conceito de “arte completa” e faz frequentes incursões por outros domínios artísticos considerados menos

[4] No original: “An equal treatment of all the elements that constitute a theatre production. The light is as important as the sound. The costumes and the set are precisely as important as what is being performed, as the text. There is no hierarchy in his theatre, and, therefore, no subjugation of the actors to a text, no subjugation of the text to the actors and the set. And it is very nice that the elements should be really autonomous.” And he concludes: “In the last analysis it is Brecht’s dream, in a way, that Brecht himself could not achieve because he was too European and also too literary”.

[5] No original: “Ce qui me dérange généralement ao théâtre, c’est que ce qu’on voit n’est là que pour illustrer ce qu’on entend ou seconder ce qu’on entend. Je peux dire “je vais te tuer” de différentes façons, et peut-être que le sourire est beaucoup plus effrayant. Ce n’est pas du tout arbitraire, cela peut être très délibéré et très cohérent”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

nobres, como o design de móveis, a curadoria de exposições[6], os vídeo-retratos[7] – e sua primeira peça radiofônica, *Monsters of Grace II*.

Entrevistada pelo *New York Times*, a cineasta alemã Katharina Otto-Bernstein, que acabava de lançar seu documentário *Absolute Wilson*, declarou:

> Eu acredito que muitas coisas aconteceram por acaso. Jacques Derrida estava trabalhando com a desconstrução da linguagem. Eu tenho certeza de que Bob estava ciente disso. Mas ele não estava como "Oh, a desconstrução da linguagem, vamos encenar isso". (Gold, 2014)[8]

Considerando as referências culturais de Robert Wilson e seu método de trabalho, é difícil acreditar que ele não refletisse sobre a arquitetura linguística de suas peças, ou que não situasse seu trabalho no contexto das correntes de análise do discurso. Otto-Bernstein tem razão em dizer que Wilson não tinha a pretensão de transpor o pensamento de Derrida para o palco – mas ele certamente consegue conceber que sua obra pertencia a uma corrente de artistas "desconstrutores" da linguagem, por exemplo. É possível reconhecer em sua obra exemplos concretos de teorias filosóficas, da crítica literária e teatral e da análise do discurso da sua época, como o "rizoma" de Deleuze e Guattari (2014), a potência "energética" de Lyotard (2002) e o "corpo sem órgãos" de Artaud[9].

Cunhador da expressão "teatro pós-dramático", Hans Thies-Lehmann se apoia na produção contemporânea para defini-la. Wilson, segundo ele,

> *ampliou radicalmente* o espaço para concepções diversificadas sobre o que o teatro pode ser. A influência subjacente ou patente de sua estética se infiltrou aos poucos em toda a parte, e pode-se dizer que o teatro do final do século talvez deva mais a ele do que a qualquer outro realizador teatral. (Lehmann, 2007, p. 129)

[6] Como *Os Tesouros Secretos do Egito*, em Turim, e *Giorgio Armani: Retrospectiva*, no museu Guggenheim em Nova York.
[7] Os vídeo-retratos de Lady Gaga como a *Senhorita Carolina Riviera*, de Ingres, e de um ator que representa *A cabeça de São João Batista* de Andrea Solario fazem parte da sua exposição no Louvre durante o Festival de Outono de Paris de 2013-2014.
[8] No original: "I think a lot of things were happenstance. Jacques Derrida was working with the deconstruction of language. I'm sure Bob was aware of it. But he didn't go, 'Oh, deconstruction of language — let's put that on the stage'".
[9] O conceito do "corpo sem órgãos" apareceu pela primeira vez na criação radiofônica *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), de Antonin Artaud, e foi posteriormente desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Além de fragmentar o tempo cênico e o apresentar de forma não linear[10], Wilson abole a noção de tempo como a conhecemos. Em suas mãos, o tempo é elástico, manipulado, deformado pela lentidão ou pela repetição progressiva dos movimentos e dos sons. Em sua obra mais famosa, a ópera *Einstein on the Beach*, as cenas são divididas em quatro partes – mas não há entreato: os espectadores podem sair e entrar quando quiserem. Como o texto não é linear, ao sair, um espectador não corre o risco de perder um detalhe indispensável para a compreensão da história, como se estivesse num sonho.

Em uma parte da coreografia (criada por Lucinda Childs e interpretada por ela mesma na primeira montagem), a atriz caminha energicamente, para frente e para trás, seguindo praticamente a mesma diagonal durante mais de meia hora. A descrição concisa da cena pode dar a impressão de um espetáculo monótono e cansativo – um momento ideal para o público fazer a sua pausa. No entanto, o efeito produzido é o contrário: o ângulo da diagonal muda minimamente a cada vez que a atriz percorre o seu caminho, e a plateia segue atenta, quase hipnotizada, a progressão do movimento. Fischer-Lichte analisa como essa dessincronização dos elementos teatrais atua na percepção do público:

> A luz mudava em frações de segundos enquanto os performers se moviam em câmera lenta. Vozes, sons, músicas e tons se tornavam entretecidos numa colagem sonora que produzia o seu próprio ritmo. O ritmo desierarquizava os elementos e fazia-os aparecer isoladamente. Ele estabelecia uma estrutura temporal separada para cada um, que diferia perceptivelmente uns dos outros. Neste sentido, os espectadores experimentavam diferentes temporalidades ao mesmo tempo. (Fischer-Lichte, 2004, p. 134)[11]

Para o coreógrafo e cineasta Daniel Conrad, colaborador de Wilson, essa abordagem polifônica tem por objetivo "captar a palavra interior pré-lógica do público" (Conrad, 2011, p. 133 e p. 134)[12]. O termo "pré-lógico" escolhido por

[10] Félix Guattari fala de "cristal de tempo"; Gilles Deleuze, sobre "o tempo não cronológico".

[11] Na tradução para o inglês: "Each system of theatrical elements followed its own rhythm: the lighting changed in the fraction of a second while the performers moved in slow motion. Voices, sounds, music, and tones became interwoven into a sound collage which produced its very own rhythm. Rhythm de-hierarchized the elements, and made them appear in isolation. It established a separate temporal structure for each one, which differed perceptibly from each other. In this sense, the spectators experienced different temporalities simultaneously. Their perception was de-synchronized and became sensitized to each individual effect of the various performance elements".

[12] No original: "Assurément, l'idée d'orchestration des éléments du montage dans un tissu dense de répétitions et de variations décrit bien la structure d'*Einstein on the Beach* et de beaucoup

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Conrad costuma ser empregado como conceito na Pedagogia e na Filosofia para remeter à ausência de pensamento causal, tanto no desenvolvimento infantil quanto por motivos de crença religiosa ou sobrenaturalista. No caso do teatro de Robert Wilson, o afastamento do espectador das noções de causa e efeito se dá pela dissociação dos elementos cênicos, seja no ritmo, estrutura, seja pela composição do palco. Se, na *Poética*, Aristóteles define o drama como uma estrutura que "traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático)" (apud Kimbrough, 2011, p. 7), ao romper com o drama Robert Wilson devolve ao espectador a percepção pré-lógica.

Wilson costuma afirmar que foram a dança e a performance que o fizeram perder a resistência ao teatro e que suas obras se aproximam mais da oralidade e do movimento do teatro africano e da economia de gestos do teatro nô japonês. É impossível não estabelecer um paralelo desse movimento de Wilson com a experiência de Antonin Artaud – que, em *O Teatro e seu duplo*, descreve como encontrou no teatro balinês as bases para a construção da sua teoria do *teatro da crueldade*. Ao ler a proposta de Artaud para a interpretação do ator neste teatro, é possível concluir que ela teria contribuído de alguma forma para a construção do teatro de Wilson:

> O espetáculo será cifrado do começo ao fim, como uma linguagem. Com isso não haverá movimentos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo; e, cada personagem sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros tantos traços de luz. (Artaud, 2006, p. 113)

Mihail Modoveanu não parece ver uma especificidade nessa atenção de Wilson pelas culturas longínquas e acredita que ele se inscreve numa longa tradição de artistas ocidentais (Moldoveanu, 2001, p. 21)[13]. Lehmann, por outro lado, analisa como esse interesse se reflete em seu teatro:

---

d'autres œuvres de Wilson. […] Les tons, les images, les temps et les rythmes son totalement différents, mais l'approche polyphonique est semblable et elle poursuit les mêmes desseins: capter la parole intérieur prélogique du public en orchestrant 'les éléments du montage', en composant 'un tissu dense de répétitions et de variations afin de toucher chez le spectateur cette pensée sensorielle prélogique'".

[13] No original: "Ce paradoxe n'est qu'apparent. En effet, beaucoup des thèmes visuels explorés par Wilson ont des liens profonds avec certaines formes d'arts plastiques, anciennes ou contemporaines, développées en Europe et en Amérique du Nord. Il faut ajouter à cela que bon nombre de représentants des plus célèbres de l'art contemporain occidental ont assimilé et montré,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> Falta uma orientação dramática através das linhas de uma história […]. Só que em Wilson entra em seu lugar uma história universal que aparece como *caleidoscópio* multicultural, etnológico, arqueológico. Sem entraves, seus quadros teatrais misturam tempos, culturas e espaços. (Lehmann, 2007, p. 131)

Robert Wilson foi o homenageado no Festival de Outono 2013-2014 em Paris, e parte da programação consistia de uma exposição no Museu do Louvre, intitulada *Living Rooms*, que dá a dimensão de como seus múltiplos interesses coexistem de modo não hierárquico. Wilson decorou a Salle de la Chapelle com quadros e objetos de sua coleção pessoal, sem qualquer identificação: máscaras e esculturas de culturas distantes, uma profusão de cadeiras e de vasos de todas as formas e tamanhos. Um objeto exposto ali pode ter sido arrematado em um leilão ou adquirido seu status de preciosidade depois da coleta de Wilson. Uma luva infantil cor-de-rosa muito suja – parte de seus "objetos encontrados" – foi emoldurada e posicionada entre uma pintura sem identificação e um retrato de Gertrude Stein feito por Man Ray. Uma cama, posicionada ao centro da sala, evocava o instinto voyeur dos espectadores e reforçava o caráter íntimo da exposição.

Como em sua coleção, o teatro de Robert Wilson mistura as referências de culturas, pessoas e personagens que estimulam sua criatividade: Albert Einstein, Edgar Allan Poe, Sigmund Freud, a rainha Vitória, William Shakespeare, Peter Pan, Alice, de Lewis Carroll, entre outros. Ao rejeitar a linearidade, o interesse de Wilson se esquiva das biografias. Ele não assume nenhum compromisso de fidelidade com as referências de que se apropria: seu trabalho consiste em selecionar tudo o que atrai sua atenção e combinar esses elementos com outras ideias, desenvolvendo suas cenas oníricas. O título de sua peça *Monsters of Grace*[14], por exemplo, faz uma referência livre a um trecho mal-escutado de *Hamlet*: "*Angels and ministers of grace defend us!*" [Anjos e ministros da graça nos defendam!] – ainda que a peça não tenha qualquer relação com a obra de Shakespeare.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

---

dans des modalités très diverses, l'influence des cultures lointaines: l'œuvre de Wilson s'inscrit dans cette mouvance".

[14] A peça radiofônica *Monsters of Grace II* herdou seu título da "ópera digital em três dimensões" *Monsters of Grace I*, montada por Robert Wilson e Philip Glass em 1999.

Em seu livro *Robert Wilson*, Morey e Pardo citam uma entrevista do diretor ao jornalista francês Thierry Grillet em 1992 para o programa *Le Bon Plaisir*, da France Culture, em que ele fala sobre essa multiplicidade de referências.

> Eu trabalhei no Japão, na Escandinávia, eu trabalhei na Austrália. Então, depois de vinte e cinco anos de trabalhos sob esse signo, há de se construir um vocabulário que advém de todo tipo de culturas e ideias. Às vezes eu me vejo… como em uma cerimônia na Bahia…, em uma floresta brasileira. O que eu faço é devido ao kabuki ou ao nô… um Tennessee Williams que eu vi em Mineápolis… Madeleine Renaud em *Oh les beaux jours*, ou Peter Lühr em *Golden Windows*… Sim, é uma multiplicidade de culturas, na verdade. É estudar a última apresentação de Marlene Dietrich em Londres. É meditar sobre o fato de que… tem alguém na Bahia neste exato momento degolando um frango, ou… é louco, é que… Marlene Dietrich… é muita coisa! […] O mundo é uma biblioteca: você pega algo ou um elemento de uma foto ou de uma performance. E então você põe isso no palco e o formaliza. (Grillet apud Morey; Pardo, 2002, p. 16)[15]

A partir da declaração de Wilson, Morey e Pardo concluem:

> Sob a luz de tudo isso, faz realmente sentido refletir sobre influências, no sentido canônico do termo? Provavelmente não. Seria mais útil focar na construção do mecanismo formal daquele palco abstrato capaz de ser preenchido com praticamente qualquer tipo de conteúdo. (Grillet apud Morey; Pardo, 2002, p. 16)[16]

Essa profusão de referências na obra de Wilson já foi entendida por alguns críticos como uma pasteurização do mundo pelo seu olhar, numa espécie de aprisionamento estético (Shevtsova, 2007, p. 60)[17]. Para Lehmann, apesar de

[15] No original: "I have worked in Japan, in Scandinavia I have worked in Australia. So after twenty-five years of works cast under this sign, one has necessarily constructed a vocabulary that comes from all kinds of cultures and ideas. I sometimes see myself… like a ceremony in Bahia…, a Brazilian jungle. What I do is indebted to kabuki or to Noh…, a Tennessee Williams I saw in Minneapolis… Madeleine Renaud in Oh les beaux jours, or Peter Lühr in Golden Windows… Yes, it is a multitude of cultures, in fact. It is studying Marlene Dietrich's last show in London. It is meditating on the fact that… there is someone in Bahia at this very moment who is decapitating a chicken, or… It's crazy, it's that… Marlene Dietrich… Yes, it's a whole lot of things!" And he concludes: "The world is a library: you pick up something or an element of a picture or a performance. And then you put it on the stage and you formalize it".

[16] No original: "In the light of all this, does it really make sense to go on wondering about influences, in the strict canonical sense of the term? Probably not. It would perhaps be more useful to look at the construction of that abstract and formal stage mechanism capable of being filled with content of almost any kind".

[17] "When Wilson directed *Les Fables de La Fontaine* at the Comédie Française in 2004, reviewers commented on the great difference between this exquisite work (which breathed, one might say, from within) and previous (unnamed) productions that they thought were trapped in his 'aesthetic grid' (*Figaroscope*, 11 February 2004), or engulfed in a formalism as brilliant as it was empty (*Le*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Wilson ter oferecido "a resposta mais enérgica para a demanda por um teatro na época da mídia",

> seus últimos trabalhos retomaram aqueles recursos teatrais que, quando eram novos, fizeram que se revisse o espaço teatral de uma época, mas depois perderam muito de seu encanto porque passaram a ser previsíveis e por vezes foram usados com um maneirismo artificial. (Lehmann, 2007, p. 128)

A obstinação de Wilson pela estética e pela precisão dos movimentos rendeu ainda queixas de alguns atores, que o acusavam de controlar cada ação, sem valorizar a expressividade de cada um, como se os reduzisse a objetos cênicos. Por outro lado, a atriz francesa Isabelle Huppert, amiga de Robert Wilson e presente em vários de seus espetáculos, declarou várias vezes que nunca se sentiu tão livre quanto sob a direção de Robert Wilson:

> Bob estabelece um número infinito de parâmetros, e você tem a impressão de estar preso em fios. Mas, simultaneamente, no meio de tudo isso, você é livre para contar a sua história como você quiser. […] Eu posso rir quando quiser, sussurrar quando eu quiser. Ele só intervém nos aspectos técnicos, nos níveis sonoros, por exemplo, mas jamais nas intenções psicológicas. Eu posso atuar como eu decidir atuar. Ao mesmo tempo, ele não se importa com isso, porque ele sabe que os parâmetros que ele fixou têm prioridade sobre o resto. Mas, dentro deste espaço, o ator pode existir plena e livremente. Com o corpo, é a mesma coisa; o corpo vira uma borracha. Você pode fazer o que quiser com ele[18].

Antes mesmo de procurar referências na África e na Ásia para pensar seu teatro, Robert Wilson havia se interessado pelas artes através da dança – a que ele atribui a solução de sua dislexia e gagueira na infância. A septuagenária professora de balé da cidade-natal de Wilson, Byrd Hoffman, foi tão importante em sua formação que ele batizou sua primeira companhia de "Byrd Hoffman School of Byrds". Em entrevista a Jacqueline Lesschaeve em 1977, Wilson disse

---

Nouvel Observateur, 18 February 2004). These critics blamed what they believed had become Wilson's routine reproduction of a formula on his doing 'too much [too many shows] at once' (ibid.). They certainly had a point."

[18] No original: "Bob fixe un nombre infini de contraintes, et vous avez l'impression d'être prise dans ses filets. Mais simultanément, au milieu de tout cela, vous êtes libre de raconter votre histoire comme vous le souhaitez. […] Je peux rire quand je veux, chuchoter quand je veux. Il n'intervient que sur les aspects techniques, les niveaux sonores, par exemple, mais jamais sur les intentions psychologiques. Je peux jouer comme je choisis de jouer. En même temps, cela lui est égal parce qu'il sait que les contraintes qu'il a fixées prendront toujours le pas sur le reste. Mais à l'intérieur de cet espace, je trouve que l'acteur peut exister pleinement et librement. Il agit de même avec les corps ; le corps devient comme du caoutchouc. Vous pouvez en faire ce que vous voulez".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

que sua relação com o corpo se situa no extremo oposto de Grotowski e todo tipo de teatro expressionista ou emotivo. “Na verdade, eu busco a eliminação da emoção aparente. Isto dito, essa representação mecânica não é uma ideia tão nova. Foi Nijinski quem disse que queria que sua dança se tornasse puramente mecânica” (Lesschaeve apud Morey; Pardo, 2002, p. 28)[19].

Ao discorrer sobre a noção de *embodiment*[20] na geração de materialidade performativa, Erika Fischer-Lichte trata da presença dos atores na obra de Robert Wilson:

> É possível argumentar que os padrões estritamente rítmicos e geométricos dos movimentos têm uma qualidade mecânica que elimina as peculiaridades individuais do corpo e equaliza todos os corpos atuantes. Contudo, o movimento mecânico coletivo joga luz sobre as verdadeiras peculiaridades de cada corpo mais do que a assim chamada expressão individual jamais poderia fazer. Nas produções de Wilson, o corpo em movimento de cada ator individual se torna o sujeito e foco central da performance. (Fischer-Lichte, 2004, p. 84)[21]

Segundo Fischer-Lichte, o ponto de partida de Robert Wilson é sempre o corpóreo. Ela cita uma declaração do próprio encenador em 1987: “Eu observo o ator, observo o seu corpo, escuto a sua voz e tento fazer a peça junto com ele” (Riewolt apud Fischer-Lichte, 2004, p. 84)[22]. Partindo dessa afirmação, é interessante pensar como *Monsters of Grace: A Digital Opera in Three Dimensions* se insere em sua obra. A peça, em parceria com Philip Glass, não tinha nenhum ator no palco – apenas objetos, luzes e animações em três dimensões. Depois de algumas apresentações entre 1998 e 1999, o projeto foi interrompido indefinidamente – e tanto Wilson quanto Glass já declararam que ele não havia dado certo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[19] No original: “In any case, I situate myself at the opposite extreme from Grotowski and all those people who create an expressionist or emotive kind of theatre. In fact I am seeking the elimination of apparent emotion. Having said that, this mechanical presentation is not such a new idea. It was Nijinsky who said that he wanted his dancing to become purely mechanical”.

[20] “O termo *embodiment* não tem uma tradução exata para o português, aparecendo na literatura teatral como ‘incorporação’ ou ‘encarnação’ – termos que caíram em desuso. A palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar.” (Belém, 2011).

[21] Na tradução para o inglês: “One might argue that the strict rhythmic and geometric patterns have a mechanical quality that eliminates the body’s individual peculiarities and equalizes all actor-bodies. However, the collective mechanical movement highlights the true peculiarities of each body more than so-called individual expression could ever do. In Wilson’s productions, the moving body of the individual actor becomes the central subject and focus of the performance”.

[22] RIEWOLT, Otto. “Herrscher ueber Raum und Zeit: Das Theater Robert Wilsons”. Feature of Suedfunk, 1987.

Mais curioso é pensar que, ao ser convidado pelo festival de *Hörspiel* a compor uma peça radiofônica, Wilson deu a ela o nome de *Monsters of Grace II*. Em uma entrevista à rádio alemã na época da emissão, o encenador desconversou sobre a razão de ter optado pelo mesmo título, dizendo apenas que gostava dele e queria usá-lo novamente. Mas é possível arriscar uma interpretação de que a relação não é tão aleatória assim. O projeto radiofônico foi a segunda experiência de Wilson em ocultar a fisicalidade dos atores. Se, no primeiro, sua presença no palco era substituída por animações 3D, na mais recente a corporeidade dos atores teria apenas um canal para se expressar: a sua voz.

Ao tentar estabelecer anteriormente uma relação entre o som no teatro e o teatro radiofônico, concluímos que os dois gêneros artísticos, ainda que tenham se divorciado desde o início do desenvolvimento do mais recente, ainda possuem alguns pontos de convergência e compartilham profissionais – seja nas manifestações mais *mainstream*, como no *radio drama* britânico, que atrai atores já com carreira em Hollywood (como Ben Whishaw, que, com dois filmes de James Bond no currículo, protagonizou a peça radiofônica *Look Back in Anger*); seja nos mais experimentais, como as peças radiofônicas de Beckett e as incursões de Heiner Müller pelo *Hörspiel*.

Apesar da popularidade crescente de suas peças, Robert Wilson definitivamente pertence ao segundo grupo. Com o objetivo de situar *Monsters of Grace II* tanto no eixo da trajetória de Robert Wilson quanto no terreno da radiofonia, é preciso lançar um olhar – ou, no caso, uma escuta – ao que há de sonoro em sua obra. Não há polêmica em afirmar que o teatro de Wilson costuma ser mais lembrado pelo caráter visual, regido por atores pantomímicos e formas geométricas deformadas pela luz. Essa atmosfera tornou-se uma assinatura sua. Mesmo em seus projetos longe do palco, o aspecto destacado é quase sempre a estética visual. Em seu site oficial na internet, a biografia resumida do encenador evidencia esse aspecto: “A prática de Wilson é firmemente enraizada nas belas-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

artes, e seus desenhos, design de móveis e instalações foram expostos em museus e galerias em escala internacional"[23].

Retomando a concepção de seu teatro como uma sobreposição de camadas, ainda que o trabalho como um todo aconteça de forma coletiva, Wilson tem maior ou menor atuação sobre cada aspecto. Formado em arquitetura, Robert Wilson costuma assinar as camadas mais visuais de suas montagens, como a cenografia e iluminação – denotando um controle maior de sua parte sobre elas. Nenhuma dessas camadas, no entanto, é veiculável pelo rádio.

Ao tratar da questão "atmosfera", Fischer-Lichte toma o teatro de Wilson como referência sob dois aspectos: a iluminação e o sonoro. Neste último, ela destaca as parcerias com compositores:

> Wilson, reiteradamente aclamado pelos críticos por sua visualidade, colabora de perto com compositores como Philip Glass, David Byrne, Tom Waits e especialmente Hans Peter Kuhn, responsável por criar atmosferas muito eficientes através de ruídos, sons e música – variando do som da chuva ao canto de canções. (Fischer-Lichte, 2004, p. 119)[24]

Wilson buscou nessas parcerias uma experimentação sonora à altura da visual em seu trabalho, e suas peças se tornaram referência também neste aspecto. Em seu *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, Mladen Ovadija estabeleceu uma genealogia da "dramaturgia do som" e destaca a presença do sonoro em Wilson, dividido nos seguintes aspectos:

> o poder comunicacional da linguagem pela fragmentação das palavras e seus padrões sonoros/ gráficos (*A Letter to Queen Victoria*); sua exploração do silêncio (*Deafman Glance*); a organização rítmica de estruturas musicais e visuais (*Einstein on the Beach*); e a produção de densas paisagens sonoras relacionadas a volumes arquitetônicos em seus palcos (*Death Destruction & Detroit II* and *theCIVILwarS*). (Ovadija, 2013)[25]

[23] No original: "Wilson's practice is firmly rooted in the fine arts and his drawings, furniture designs, and installations have been exhibited in museums and galleries internationally." Disponível em: http://robertwilson.com/about/biography. Página consultada em julho de 2014.

[24] "Wilson, praised by critics time and again for his visuality, collaborates closely with such composers as Philip Glass, David Byrne, Tom Waits, and specially Hans Peter Kuhn, who are responsible for creating very effective atmospheres through noises, sounds, and music – ranging from the sound of water drops to the chanting of songs".

[25] No original: "It includes several aspects: Wilson's probe into the communicational power of language by fragmentation of words and their sound/graphic patterns (*A Letter to Queen Victoria*); his exploration of silence (*Deafman Glance*); the rhythmical organization of musical and visual structures (*Einstein on the Beach*); and the production of dense soundscapes correlated to the architectural volumes of his stage sets (*Death, Destruction & Detroit II* and the *CIVIL warS*)".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Subvertendo um pouco a ordem proposta por Ovadija, segue-se um esboço de análise do sonoro em Wilson, resumido em três aspectos: a música, o ruído e a voz humana.

3.1
A música

O primeiro compositor a trabalhar com Robert Wilson foi Alan Lloyd que, "ao contrário de Wilson, cujo teatro refletia o seu tempo e a arte urbana, […] era cria da tradição clássica" (Shyer, 1993, p. 205)[26]. Suas seleções incluíam algumas composições próprias e fragmentos de Schubert, Brahms, Bach, Mozart, entre outros. Sua primeira composição integral para uma peça de Wilson foi *A Letter for Queen Victoria*, em 1974 – "um conjunto delicado mas sensual, entremeado de peças de câmara para quarteto de cordas e flauta, além de uma ária curta (consistindo em uma só linha: 'Sete na noite e o general não está aqui', seguida de um grito)" (Shyer, 1993, p. 206)[27]. Apesar da relação pouco harmoniosa entre Wilson e Lloyd, a dupla ainda trabalhou junto nos projetos de *I was sitting on my patio…* e *Death Destruction & Detroit*, antes do falecimento do músico em 1986.

Outro compositor muito presente primeiros trabalhos de Wilson, ainda com a companhia Byrd Hoffman School of Byrds, foi Igor Demjen, um "filho comprometido do modernismo, para quem *loopings*, colagens e sintetizadores tinham uma relevância muito maior do que contraponto e harmonia" (Shyer, 1993, p. 207)[28]. Quando Wilson o convidou para coordenar a música em *Deafman Glance*, sua peça sem nenhum diálogo, Demjen havia apenas começado a estudar. Em entrevista a Shyer, ele contou a experiência: "Você deve lembrar que, por causa do silêncio, cada passo era audível. […] Boa parte da música na produção era subliminar. Havia um contexto muito rico, quase inaudível. Muito do que eu

[26] No original: "Unlike Wilson, whose theatre reflected its times and the downtown art scene, Lloyd was a child of the classical tradition".
[27] No original: "A delicate yet sensuous group of interlocking chamber pieces for string quartet and flute as well as a short aria (consisting of a single line, 'Seven o'clock and the general's not here', followed by a scream)".
[28] No original: "Demjen was a committed son of modernism, for whom looping, splicing and synthetizing had far greater relevance than counterpoint and harmony".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

fiz tinha o objetivo de destacar o silêncio, de fazer os ouvidos focarem de uma maneira muito sutil" (Shyer, 1993, p. 209)[29].

A parceria mais célebre de Wilson com um músico é sem dúvidas aquela com Philip Glass, que logo no primeiro trabalho em conjunto rendeu a ópera *Einstein on the Beach*, frequentemente considerada ponto culminante das carreiras de ambos. Depois de assistir às montagens de *A letter for Queen Victoria* e *The Life and Times of Joseph Stalin*, Glass abordou Wilson com a proposta da parceria. Os dois se entenderam imediatamente e passaram a almoçar toda semana para se conhecerem melhor, até surgir a ideia. Em entrevista a Shyer, Glass contou:

> Nós dois viemos de fora do mundo do teatro e certamente vivíamos na mesma comunidade. Nós compartilhávamos uma grande admiração por [o bailarino Merce] Cunningham e [John] Cage – a dança era mais importante para Bob do que o teatro; eu, por outro lado, me relacionava mais com Cage e havia passado algum tempo com ele. (Shyer, 1993, p. 214)[30]

Desde os encontros embrionários de *Einstein on the Beach*, antes mesmo da definição do tema e do conteúdo da obra, Robert Wilson e Philip Glass decidiram que o espetáculo duraria de quatro a sete horas e que cada cena teria em torno de vinte minutos. Glass explica como a duração é um dos pontos de convergência mais fortes entre os dois artistas: "Bob entende o teatro no espaço e no tempo, eu projeto a música no espaço e no tempo, nós utilizamos técnicas similares" (Glass, 2011, p. 101).

É intrigante que, em *Einstein on the Beach*, os personagens verificam seus relógios o tempo todo – enquanto o tempo da peça parece elástico, deformado pelo ritmo e pela progressão dos movimentos, mais próximo do conceito bergsoniano de duração da consciência do que do tempo científico e mesurável. Segundo Lehmann, a duração é um dos fatores mais importantes do aspecto de deformação do tempo na experiência teatral pós-dramática. Para ele, Wilson desenvolveu um "teatro da lentidão", quando se pôde falar pela primeira vez de

[29] No original: "You must remember that because of the silence every step was audible. […] A lot of music in the production was subliminal. There was a very rich, almost inaudible context. A lot of what I did was meant to enhance the silence, to focus the ears in a very subtle way".

[30] No original: "We both came out of the world of the theatre and, certainly, the community we lived in was a common community. We shared a great admiration for Cunningham and Cage – dance was more important to Bob than theatre, I on the other had related more to Cage and had spent a little time with him".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

uma "autêntica estética da duração", que se aproxima do "presente contínuo" de Gertrude Stein.

> O teatro se assemelha a uma escultura cinética, torna-se *escultura do tempo*. Isso vale a princípio para os corpos humanos que em razão de seu movimento em câmara lenta se convertem e esculturas cinéticas, mas também para o quadro teatral em geral, que em virtude de seu ritmo "não natural" dá a impressão de uma cadência peculiar – a meio caminho entre a de uma máquina e a do teatro de marionetes. Paralelamente à estética durativa, é desenvolvida uma estética da repetição. A repetição constitui certamente um dos procedimentos mais típicos do teatro pós-dramático. (Lehmann, 2007, p. 253 e p. 254)[31]

O conceito de "repetição" é um tema controverso entre críticos e artistas da vanguarda. Nos anos 30, Gertrude Stein se sentia mal compreendida e se queixava da imprensa, que qualificava seu trabalho como "repetitivo" (Stein, 1985)[32]. Quase um século mais tarde, o compositor Philip Glass ainda encontra dificuldade em fazer compreender a lógica de sua música. Entrevistado por Margery Arent Safir, Glass parece incomodado quando ela emprega o termo "repetição" para se referir ao ritmo de seu trabalho e a corrige:

> Para começar, não existe repetição. Há sempre uma progressão. […] É uma escuta em que, psicologicamente, você acredita estar exatamente no mesmo lugar, mas em que, na realidade, você se desloca para se manter no mesmo lugar – é como nadar numa piscina. Se você para de se mexer, você afunda. Na verdade, você se mexe o tempo todo. A repetição se inscreve na verdade numa combinação de ações de deslocamento contínuo, de mudança contínua, mesmo quando tudo parece estático. Nós falamos aqui de um tipo de atenção particular, que convida o espectador a se concentrar nas pequenas mudanças que acontecem no meio de uma repetição rápida. (Glass, 2011, p. 109)[33]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[31] A última frase da citação não foi incluída na tradução brasileira. Cito, portanto, as traduções francesa e americana, respectivamente: "Parallèlement à l'esthétique durative, s'est développée une esthétique de la répétition. La répétition constitue très certainement l'un des procédés les plus typiques du théâtre postdramatique […]" (Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Traduzido do alemão para o francês por Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002, p. 254) e "Alongside the durational aesthetic, an aesthetic of repetition has developed. Hardly any other procedure is as typical for postdramatical theatre as repetition" (Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Traduzido do alemão para o inglês por Karen Jürs-Munby. Nova York: Routledge, 2006, p. 156).

[32] O capítulo 4 da presente dissertação tratará deste tema mais profundamente.

[33] No original: "Tout d'abord, il n'y a pas de répétition. Il y a toujours une progression. […] C'est une écoute où, psychologiquement, vous croyez être exactement au même endroit, mais où, en réalité, vous vous déplacez pour rester au même endroit – c'est comme de nager sur place dans une piscine. Si vous cessiez vos battements, vous couleriez au fond. En réalité, vous bougez sans arrêt. La répétition s'inscrit en réalité dans une combinaison d'actes qui sont en déplacement constant, en changement constant, même quand tout paraît statique. Nous parlons ici d'un type d'attention particulier, qui vous invite à rester concentré sur les plus petits changements qui surviennent au milieu d'une répétition rapide".

Para Philip Glass, Wilson "tem um excelente ouvido musical. Ainda que ele não consiga articular exatamente o que está ouvindo em termos musicais, ele é um ouvinte cuidadoso e preciso, e eu acho que ele entende música da melhor maneira que um ouvinte pode entender" (Shyer, 1993, p. 226)[34]. Consciente de suas aptidões e seus limites e, ao mesmo tempo, reconhecedor do talento alheio, Robert Wilson convida para seus ateliês de criação coletiva os artistas cuja arte admira e com quem compartilha algum aspecto de sua sensibilidade naquele momento. Sua lista de músicos colaboradores é extremamente diversificada – desde jovens residentes do seu programa de verão em Watermill até artistas tão diferentes como David Byrne, Lou Reed, Lady Gaga e o duo CocoRosie.

3.2
O ruído

Dentre os muitos colaboradores que marcaram a arte de Robert Wilson, o compositor e *sound designer* alemão Hans Peter Kuhn foi responsável por uma mudança crucial em seu trabalho, radicalizando o efeito de atmosfera com sua composição de captação e emissão de som. Wilson queria efeitos acústicos que acompanhassem a megaprodução de *Death Destruction and Detroit*, e o jovem Kuhn, considerado um prodígio na engenharia de som, foi indicado para a posição. Wilson fez dois pedidos iniciais: os atores principais deveriam usar microfones de lapela, e suas vozes deveriam parecer saídas de outro lugar que não suas bocas. Morey e Pardo veem nessa desvinculação da boca com a voz uma referência ao uso de máscaras no teatro clássico grego e no teatro nô japonês. "A face é uma máscara que amplifica o som enquanto esconde os traços psicológicos do ator. O uso de microfones e alto-falantes aumenta a força da voz e o reconhecimento da linguagem como música" (Morey; Pardo, 2002, p. 175)[35].

[34] No original: "Bob has an excellent musical ear. While he can't exactly articulate what he's hearing in musical terms, he's a careful listener and an accurate listener, and I think he understands music in the best sense that a listener understands music".

[35] No original: "The microphone enables the voice to be fixed outside of, away from the body and the face of the actor. In this way, as in classical Greek drama or in Noh theatre, the face is a mask that amplifies the sound while at the same time concealing the psychological traits of the actor. The use of microphones and loudspeakers enhances the sound version of the voice and strengthens the consideration of the language as music".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Em entrevista a Shyer, Kuhn contou que achou o pedido simples demais – e fez uma contraproposta: uma espécie de casulo sônico que se tornou o modelo de todo o seu trabalho com Wilson: "Havia nove alto-falantes separados no auditório, quatro para vozes e cinco para efeitos de som gravados. Tínhamos ainda alto-falantes no teto, no palco e nos bastidores. Então você estava completamente coberto pelo som" (Shyer, 1993, p. 235)[36].

Boa parte da ambiência sonora desenhada por Kuhn se deve a uma vasta gama de material gravado, entre ruídos, música e voz humana, criando uma densa tapeçaria em camadas. Kuhn diz não ler o texto da peça antes de começar a compor, e até prefere não entender do que se trata. "Se é em inglês ou outra língua, eu só escuto as palavras. Se eu ouvir em alemão, é muita informação para mim" (Shyer, 1993, p. 239)[37].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

3.3
A linguagem

No meu teatro, é preciso se tornar cego para ser surdo[38]

Robert Wilson

Um dia, Robert Wilson caminhava pela rua quando viu um agente de polícia prendendo um garoto. Decidiu intervir e logo se deu conta de que o agente estava nervoso porque não conseguia se comunicar com a criança. "Eu escutei os sons que ele emitia pela garganta e reconheci os sons que os surdos produzem" (Absolute…, 2006, 37'16''), ele contou mais tarde.

Robert Wilson foi gago na infância, e sua relação com a linguagem ficou marcada por um misto de rejeição e curiosidade. Durante a juventude, na universidade, Wilson havia trabalhado em um instituto para alunos excepcionais e se interessava sobretudo pela comunicação dessas crianças. Naquele dia, o policial permitiu que ele levasse o garoto – que, caso não tivesse um tutor legal, seria encaminhado a uma casa de correção –, e Wilson o adotou.

[36] No original: "There were nine separated spots in the house, four for voices and five for taped sound effects. We also had speakers in the ceiling, the proscenium and backstage. So you were completely covered by sound".
[37] No original: "If it's in English or another language, I just listen to the words. If I hear it in German, I get too much information".
[38] No original: "Dans mon théâtre, il faut devenir aveugle pour être sourd" (Wilson apud Moldoveanu, 2001, p. 14).

A convivência com Raymond Andrews marcou profundamente o trabalho de Wilson. Sem poder escutar ou falar, Andrews tinha uma capacidade de comunicação gestual muito sutil e sofisticada, e Wilson começou a aplicar a precisão dessa linguagem corporal em seus ateliês. Imerso no universo de Andrews, Wilson criou sua primeira obra de destaque: *Deafman Glance*.

A peça, composta a partir de desenhos de seu filho adotivo, se centrava na figura de uma mulher (interpretada pela atriz Sheryl Sutton nas primeiras encenações), que executa com a mesma precisão e serenidade os trabalhos domésticos e o assassinato de seus dois filhos. O filho mais velho (interpretado pelo próprio Raymond Andrews na montagem original) testemunha tudo com um misto de exasperação e sonho. *Deafman Glance* foi muito bem acolhida pela crítica – Susan Sontag disse que viu a peça mais de dez vezes (Absolute…, 2006, 42'40'') – e coroada pela carta aberta póstuma de Louis Aragon a seu companheiro André Breton, em que ele declara Wilson como herdeiro do surrealismo:

> Eu nunca vi nada tão bonito neste mundo desde que eu nasci. […] O espetáculo de Robert Wilson não é exatamente surrealista, como as pessoas dizem, mas é aquilo que nós, desde que o surrealismo nasceu, havíamos sonhado que viesse depois de nós, além de nós, e eu imagino a excitação que você teria sentido durante quase toda essa obra-prima da surpresa, onde a arte do homem se sobrepõe a cada respiração do silêncio o suposto ar do Criador. (Aragon, 1971)[39]

A primeira ação de Robert Wilson no seu processo de desconstrução da linguagem foi a mais radical: ele aboliu completamente a palavra de sua peça. Holmberg destaca que, nos últimos séculos, desde Aristóteles, o teatro ocidental é estudado como um gênero literário e nunca havia "rompido o cordão umbilical" com a palavra. "*Deafman Glance* – uma peça sem palavras – provocou uma revolução copérnica: a linguagem não é mais o centro do universo teatral" (Holmberg, 1996, p. 51)[40]. Para Lehmann, o teatro pós-dramático trabalha com a

[39] No original: "Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né. […] Le spectacle de Robert Wilson n'est pas du tout du surréalisme, comme il est aux gens commode de dire, mais il est ce que nous autres, de qui le surréalisme est né, nous avons rêvé qu'il surgisse après nous, au-delà de nous, et j'imagine l'exaltation que tu aurais montrée à presque chaque instant de ce chef-d'oeuvre de la surprise, où l'art de l'homme dépasse à chaque respiration du silence l'air supposé du Créateur".

[40] No original: "For the past two thousand years Western theatre has never cut its umbilical cord to the word. In the *Poetics* Aristotle discusses drama like a philosopher without eyes, and theatre is

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

recusa do bombardeio de signos do cotidiano. “Silêncio, lentidão, repetição e duração em que ‘nada acontece’ se encontram […] nos primeiros trabalhos mais minimalistas de Wilson” (Lehmann, 2007, p. 148).

Sua segunda batalha contra a linguagem foi provocada pelo encontro com outra criança. Christopher Knowles, um de seus colaboradores mais frequentes, não tinha mais do que treze anos quando eles se conheceram. Um dos ex-professores de arquitetura de Wilson no Instituto Pratt lhe mostrou uma fita cassete com gravações que Knowles fazia na instituição para alunos com necessidades especiais. O professor sabia o quanto Wilson se interessava por essas crianças, depois de ele mesmo ter vencido a dislexia quando era mais jovem.

> Quando eu conheci o Chris, ele estava em uma instituição para crianças psicóticas. A primeira coisa que eu percebi foi que todos tentavam corrigi-lo. Ele falava, datilografava à máquina, inventava línguas. Como artista, eu achei isso bonito, e fiquei chocado de ver que, nessa escola, queriam corrigi-lo. Eu disse: ‘Não pode ser assim. Temos que fazer diferente. Temos que estimulá-lo’. Chris e eu tínhamos muito em comum. Sua mãe viu meu caderno e disse: ‘Parece muito com o que o Christopher faz’. Era incrível a que ponto nós estávamos na mesma vibração. (Absolute…, 2006, 58’07’’)

A primeira participação de Knowles em uma peça de Wilson foi uma performance nos entreatos de *A Letter to Queen Victoria*, quando os dois travavam um diálogo de sílabas compostas por letras aleatórias, como crianças que brincam com blocos eductivos. Em entrevista a Shyer, Wilson diz que o que mais lhe fascinava em Knowles era o fato de ele fraturar e reconstruir as palavras de um novo jeito. “As palavras [para ele] são como moléculas que estão sempre mudando suas configurações, se quebrando e se recombinando. É muito livre e vivo. A linguagem é o seu próprio reino” (Shyer, 1993, p. 79)[41].

Já em sua colaboração seguinte, Knowles foi responsável pelo texto de *Einstein on the Beach*. Um fragmento do texto da peça, “These are the days my friend” [Esses são os dias meu amigo], pode dar uma ideia do estilo de Knowles:

---

usually taught as a literary genre. […] *Deafman Glance* – a play without words – brought about a Copernican revolution: language is no longer the center of the theatrical universe.”

[41] No original: “I was fascinated from the very beginning with what Chris was doing with language. He’d take words we all know and fracture them and then put them back together in a new way. He’d invent a new language and then destroy it a moment later. Words are like molecules which are always changing their configurations, breaking apart and recombining. It’s very free and alive. Language is his own kingdom.”

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> Podia ter um pouco de vento para o veleiro. E podia ter porque é. Podia ter ferrovia para estes trabalhadores. E podia ser onde é. Podia ser Franky podia ser Franky podia ser muito fresco e limpo. Podia ser um balão. Oh esses são os dias meus amigos e esses são os dias meus amigos. Podia ter um pouco de vento para o veleiro. (Glass; Wilson, 1975)[42]

Andrew Kimbrough considera que o papel do texto é complementar à estética do espetáculo sem qualquer desejo de significação – e reforça seu argumento com o fato de que "não há qualquer veleiro ou vento ou um personagem chamado Franky na ópera" (Kimbrough, 2011, p. 143)[43]. Ele continua a análise:

> Mas como narrativa eles [os textos] existem como tangenciais às imagens visuais de Wilson e à partitura altamente repetitiva [sic] de Glass. Eles parecem querer desviar o pensamento, mas não servem como placas de orientação. De modo significativo, as vozes parecem muito treinadas, e não casuais ou amadoras. Os atores enunciam o texto com clareza e com esmero, ainda que suas vozes não fossem acompanhadas de construções físicas do personagem, eles empregavam um aspecto clássico e operático ao material. (Kimbrough, 2011, p. 144)[44]

O modo como Knowles se exprime se integra perfeitamente ao ritmo do teatro de Wilson. Segundo o professor da Universidade de Columbia, Arnold Aronson, especialista em teatro de vanguarda, "Christopher Knowles é um passo importante na careira de Wilson. Knowles joga com a linguagem. Ele a desconstrói. Isso fascinou Wilson. Isso o ajudou a fazer da linguagem um elemento de seus espetáculos como nunca antes" (Absolute…, 2006, 1h01'12'').

Dentre as camadas sonoras que compõem seu teatro, a linguagem é aquela em que Wilson mais tem ingerência. Nos aspectos musicais e sonoros, Wilson sempre se alia a um colaborador que domine o campo e o coloque numa posição de copiloto; a linguagem tem um papel íntimo – e conflituoso – em sua trajetória,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[42] No original: "Will it get some wind for the sailboat. And it could get for it is. It could get the railroad for these workers. And it could be where it is. It could Franky it could be Franky it could be very fresh and clean. It could be a balloon. Oh these are the days my friends and these are the days my friends. It could get some wind for the sailboat".
[43] No original: "For there were no sailboats or wind or a character named Franky in the opera".
[44] No original: "But as narratives, they [the texts] existed as tangential to Wilson's visual images and Glass's highly repetitive score. They seemed to offer detours for thought, but they did not serve as guideposts of attention. Significantly, the speaking voices registered as highly trained and not casual and amateurish. The actors enunciated clearly and with polish and even though their voices were not accompanied by physical character constructions, they lent a classical, operatic aspect to the material".

tanto quanto a dança, por exemplo. A materialidade das palavras é tão fundamental para o teatro de Wilson quanto a espacialidade e os movimentos.

Holmberg diz que ele faz questão de ter pleno controle sobre o texto: "Ele reflete sua visão" (1996, p. 29)[45]. No entanto, este texto não é empregado em função do discurso, mas de sua qualidade sonora. Em suas próprias palavras, quando ele escreve um texto, ele não está preocupado com "as emoções ou as ideias. É apenas qualquer coisa para ser escutada" (apud Holmberg, 1996, p. 58)[46]. Entretanto, ainda que seu discurso sugira uma construção aleatória, o trabalho de composição da estrutura sonora é evidente.

A atriz Isabelle Huppert explica como essa preocupação se dá nos estudos para a montagem do espetáculo.

> Na verdade, nós nunca trabalhamos no reino da psicologia, e mesmo se uma das primeiras etapas do trabalho com ele [Wilson] consistir em extrair a tonalidade da língua e do texto, este último não será jamais apreendido em seu sentido literal, mas restituído através de sua musicalidade: o sentido se constrói pelo ritmo e pela tonalidade. […] Bob interfere modelando o texto como se ele fosse uma escultura sonora. Em seus espetáculos, os atores usam microfones. Às vezes nós falamos muito alto; às vezes o som é cortado, o que nos obriga a projetar a voz; e outras vezes ainda nós traduzimos um certo sentimento; nós nos encontramos às vezes em uma situação de grande intimidade; às vezes nós sussurramos, nós gritamos, nós falamos lentamente. (Huppert, 2011, p. 78)[47]

Na pesquisa para escrever seu livro sobre o teatro de Robert Wilson, Arthur Holmberg testemunhou vários ensaios de peças do diretor e conta que ele "mantinha-se de olhos fechados durante uma cena inteira, escutando atentamente os sons da linguagem, e repreendia com frequência os atores quando eles engoliam consoantes ou murmuravam". Holmberg relata que Wilson empenha uma quantidade extraordinária de tempo trabalhando as vozes dos atores para

[45] No original: "A real collaborator, he works closely with dramaturgs, playwrights, and actors, but he is the one who controls the script: it reflects his vision".
[46] No original: "I don't think about who's going to say it or what it means. I don't think about emotions or ideas. It's just something to hear on a stage." WILSON, Robert. *Learning from performers*. Harvard, 9 Februrary 1982.
[47] No original: "À l'évidence, nous n'avons jamais affaire au royaume de la psychologie, et même si l'une des premières étapes du travail avec lui consiste à extraire la tonalité de la langue et du texte, ce dernier n'est jamais envisagé au sens littéral, mais restitué à travers sa musicalité: le sens se construit par le rythme et la tonalité. […] Bob y parvient en modelant le texte comme si c'était une sculpture sonore. Dans ses spectacles, les acteurs portent des micros. Parfois nous parlons très fort ; d'autres fois, la sonorisation est coupée, ce qui nous oblige à projeter la voix ; et d'autres fois encore nous traduisons un certain sentiment ; nous nous trouvons quelque-fois dans une situation de grande intimité ; parfois nous chuchotons, nous hurlons, nous parlons lentement".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

obter a cor, a altura, a duração e a tônica que ele quer, com um sentido de composição "quase mozartiano" (Holmberg, 1996, p. 72)[48].

Entretanto, se nos anos 1970 Wilson se negava a dirigir peças criadas por outros autores (Holmberg, 1996, p. 22), nos anos 1980 podemos notar um terceiro momento da relação de Wilson com a linguagem: quando ele começa a explorar os textos clássicos – em sua integralidade ou fragmentados em colagens. A primeira peça dessa sua fase é a parte alemã de *the CIVILwarS* com textos de Frederico, o Grande, Shakespeare, Kafka, Hölderlin, Racine, Empédocles, Goethe etc. De acordo com Holmberg, essa "tapeçaria sonora" (Holmberg, 1996, p. 59)[49] remete à teoria da "morte do autor" de Roland Barthes. Ele cita:

> Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura. (Barthes, 2012, p. 62)

A peça *theCIVILwarS* foi a primeira colaboração entre Wilson e o dramaturgo alemão Heiner Müller. Para Shyer, é difícil imaginar uma parceria tão mutuamente contraditória. "De um lado, o poeta marxista engajado, aclamado por alguns como o herdeiro de Brecht; do outro, o diretor politicamente *naïf* preocupado apenas com o avanço de sua própria arte e carreira" (Shyer, 1993, p. 117)[50]. Wilson procurava alguém para compor o texto do quarto ato da peça, e a parceria foi sugerida pelo diretor do teatro estatal Württemberg em Stuttgart, Ivan Nagel, e endossada por Susan Sontag, que havia colaborado na parte francesa.

Apesar das diferenças, a dupla funcionou muito bem. Por insistência de Wilson, Müller colaborou em todas as partes do processo e acabou por considerar o método inesperadamente libertador.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

---

[48] No original: "In rehearsal he spends an extraordinary amount of time working with the actors' voices to get the color, pitch, duration, and accent he wants. Wilson loves the music of words. At times he will run an entire scene with his eyes closed, listening intently to the sounds of language, and he frequently berates actors for swallowing consonants or mumbling. Wilson composes the vocal score of his productions with an almost Mozartian sense of classical composition".

[49] No original: "[…] an aural tapestry".

[50] No original: "A more unlikely and mutually contradictory collaboration could hardly be imagined than that of Robert Wilson and the East German playwright Heiner Müller. On the one hand, there is the engaged Marxist poet, hailed by some as the heir to Brecht, and on the other, the political naïf committed only to the furtherance of his own art and career".

> Há este slogan de Brecht: "A forma mais leve da vida está nas artes". Trabalhar com Bob em Colônia foi isso para mim. Sem ideias e sem conceitos. […] Bob trata um texto como um móvel. Ele não tenta quebrá-lo ou abri-lo ou tirar dele informação ou significado ou emoção. É só uma coisa. Eu gostei disso, porque o texto pode se sustentar sozinho. Ele não precisa de apoio, não precisa de ajuda. (Shyer, 1993, p. 122)[51]

Em vez de criar um texto original para *theCIVILwarS*, Müller fez uma composição de fragmentos, canibalizando seu próprio trabalho e selecionando textos históricos ou literários para compor de maneira complementar ou desarmoniosa com o visual de Wilson. "Não era necessário escrever novos textos – a moldura era universal o suficiente, e eu tinha tantas associações. Se você pode usar textos velhos, por que escrever novos? Eu ficaria feliz de copiar um ato inteiro de Shakespeare em uma peça" (Müller apud Shyer, 1993, pp. 125-126)[52].

Segundo Shyer, o ato alemão de *theCIVILwarS* foi o primeiro contato de Wilson com um complexo rico e alusivo de textos, mas ele estaria mais interessado no som da linguagem do que no que estava sendo dito. Ele teria inclusive se negado a receber as traduções em um determinado ponto (1993, pp. 125-126)[53]. Explicando essa lógica, Wilson disse a Holmberg em 1993 que orienta os atores a ler o texto como se não entendesse a língua: "Acontece tanta coisa em uma linha de Shakespeare que se o ator puser 'cor' demais em sua voz, o público perde muito das outras cores" (1996, p. 62). Para Wilson, ao esvaziar uma frase de sentido, o texto ganha outras dimensões – ou significados. Cabe ao público dar sentido ao texto. Morey e Pardo (2002) teorizam sobre esse conceito:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[51] No original: "Despite these difficulties, Müller found working with Wilson unexpectedly liberating. "There's this Brecht slogan, 'The lightest way of life is in the arts.' That's the way it was for me working with Bob in Cologne. No ideas and no concepts. […] Bob treats a text like a piece of furniture. He doesn't try to break it up open or try to get information out of it or meaning or emotion. It's just a thing. That's what I like about his way because a text can stand for itself. It doesn't need support, it doesn't need help".

[52] No original: "It wasn't necessary to write new texts – the frame was universal enough and I had so many associations. And as long as you can use old texts, why write new ones? I would be happy if I could copy a whole act of Shakespeare for a play".

[53] No original: "Though the German section of *theCIVILwarS* was Wilson's first contact with a rich, allusive complex of texts – one that asks to be listened to and thought about rather than just heard – the artist was more interested in the sound of the language than what was being said. According to Ann-Christin Rommen, 'He didn't want to know at all what was being said. He even refused to get translations at one point. He would say, 'Don't tell me what it is. I want to listen'.' Wiens recalls that he 'always tried to tell him about the meanings of the German texts but he wasn't very interested. Bob really knows whether something is correct by the way it sounds. And if one of the German actors does too much or puts a wrong accent on a word, Bob hears it and is able to make corrections as if he knows the language'".

> Como a decomposição da luz por um prisma, o texto talvez reflita as camadas que nos permitem sentir os milhares de sentimentos e emoções que estão imperceptíveis quando o texto foca apenas na cor de uma só sentença para em seguida se tornar opaco. O prisma da linguagem reflete – sempre de um modo diferente – o tom das vozes, sua entonação, e o texto se abre. (p. 151)[54]

Segundo Holmberg, o teatro de Wilson não nega a possibilidade referencial da linguagem: quando ele considera as contradições de uma realidade complexa, ele dirige uma "percepção simultânea da multiplicidade": a linguagem é ao mesmo tempo sentido e ausência de sentido (Morey; Pardo, 2002, p. 57).

Wilson empregou a técnica de colagem muitas vezes desde *theCIVILwarS* – como na peça radiofônica *Monsters of Grace II*, analisada na quarta parte deste trabalho.

Quando Robert Wilson fala da justaposição de uma peça radiofônica sobre um filme mudo, ele preserva a autonomia de cada um, e é essa a ideia de peça radiofônica que ele tinha em mente. Algumas questões se impõem ao se partir para uma análise de um trabalho de Wilson criado especialmente para o rádio: Como essa peça se distingue da parte sonora de trabalhos anteriores de Wilson, concebidos para serem encenados frente a um público? Como *Monsters of Grace II* se situa no conjunto da obra de Wilson? Seria possível entendê-la como a conclusão de seu ciclo de enfrentamento com a linguagem – na ponta oposta de *Deafman Glance*, que não tinha diálogos? Como essa peça se situa na constelação de experiências do teatro radiofônico? É possível reconhecer traços de peças radiofônicas anteriores em sua composição? E de outras correntes de arte radiofônica? A quarta parte desta dissertação é dedicada à análise *Monster of Grace II*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[54] No original: "Like the decomposition of the light inside a prism, the text would perhaps reflect the strata that let us feel the thousand sentiments and emotions that go unperceived when the text focuses exclusively on the colour of a single sense, then becomes opaque. The prism of language reflects – always in a different way and differently from each one – the pitches of the voice, its timbre, the intonation the text opens".

4
Monsters of Grace II, a primeira peça radiofônica de Robert Wilson

4.1
Objetivo, metodologia, planificação

A primeira parte deste capítulo, mais descritiva, tem por objetivo retomar a concepção da peça e o processo criativo coletivo que a gerou, estabelecendo também um panorama inicial de sua estrutura.

Em seguida explicita-se a metodologia da pesquisa, que busca reproduzir a recepção da obra em três diferentes níveis de apreensão: a escuta da peça radiofônica no momento de sua emissão, sem qualquer ferramenta de apoio[1], assim como se deu para os ouvintes da rádio alemã SWR 2; assistindo ao vídeo do espetáculo[2], com o objetivo de conhecer a apreensão de um espectador que estivesse presente a uma das duas encenações na cidade de Karlsruhe (levando em consideração as vantagens e as desvantagens de assistir à gravação em oposição à experiência de assistir ao espetáculo ao vivo em um teatro); e, finalmente, depois de uma detalhada decupagem do espetáculo e de ter acesso ao livro do projeto[3], às obras referidas e aos arquivos digitais. (Esta decupagem e os trechos dos textos que compõem a peça – com sua versão em português – estão anexados ao fim deste trabalho.)

Decupar o espetáculo, utilizando todas as ferramentas possíveis, foi indispensável para esta análise. Mesmo a compreensão de um espectador ideal, capaz de identificar cada referência textual e sonora, seria insuficiente. Para apreender a estrutura da peça, as escolhas de edição e os efeitos sonoros, foi fundamental escutar muitas vezes cada trecho do texto, atentar não apenas para os textos originários dos fragmentos, mas também o modo como a música é

[1] O festival também foi emitido ao vivo pelo site da rádio SWR2: www.swr.de/swr2.
[2] A gravação do espetáculo foi gentilmente cedida pelo Arquivo do Centro Watermill.
[3] Igualmente cedido pelo Arquivo do Centro Watermill.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

empregada para interferir no ritmo, os ruídos, as pausas, a interpretação de cada ator, as repetições e as mudanças de entonação até a ressignificação do discurso.

A decupagem do espetáculo sugere uma preocupação com o texto em *Monsters of Grace II*. A peça é composta por uma complexa combinação de fragmentos de textos muito heterogêneos – e a terceira parte deste capítulo é dedicada à análise da utilização destes textos: sua origem e sua temática, o aspecto formal e sonoro destes fragmentos, sua composição com a música e os ruídos – e também o modo como foram interpretados pelos atores e editados.

Finalmente, depois desta percepção mais detalhada da obra, é possível arriscar situá-la na trajetória de Robert Wilson:

- primeiramente, remetendo à sua relação com o som, com vistas a identificar seu interesse em produzir uma peça radiofônica;
- definindo suas obras como justaposição de camadas: *Monsters of Grace II* pode ser interpretada como uma única camada? Qual seria a diferença entre escutar esta peça radiofônica e ouvir apenas a parte sonora de outra peça de Wilson? Em outras palavras: o que faz desta peça uma obra radiofônica?

No dia 9 de novembro de 2013, às 19 horas, Robert Wilson emitiu sua primeira peça de teatro radiofônico, *Monsters of Grace II*, pela rádio alemã SWR 2. Depois de aceitar o convite do Festival ARD Hörspieltage[4], o diretor desenvolveu o projeto entre os dias 6 e 12 de agosto durante um ateliê em seu centro de pesquisas Watermill, em Nova York. Além dos jovens artistas selecionados pelo seu programa de residência artística[5], Wilson convidou também outros artistas veteranos para colaborar no projeto, e uma equipe de gravação e edição da rádio SWR 2 se juntou ao grupo.

Como de costume, no primeiro dia de ateliê Robert Wilson se dedicou a desenhar uma primeira estrutura da peça. A partir da duração-padrão de 58

[4] O Festival de Teatro Radiofônico da ARD (sigla para "Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland", ou "Comunidade de trabalho dos estabelecimentos de radiodifusão de direito público da República Federativa da Alemanha"). *Monsters of Grace II* fez parte da celebração do 10º aniversário do festival.

[5] O programa internacional de verão do Centro Watermill seleciona a cada ano cerca de 65 artistas de diferentes países para desenvolver projetos criativos com Robert Wilson e seus colaboradores no campus em Long Island, NY.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

minutos proposta pela rádio, Wilson estruturou três sessões (A, B e C), distribuídas em quatro atos da seguinte maneira:

ATO I	A	9 min.
	B	8 min.
ATO II	C	6 min.
	A	8 min.
ATO III	B	7 min.
	C	8 min.
ATO IV	A	4 min.
	B	3 min.
	C	5 min.

A sessão A seria composta por textos clássicos, a sessão B reuniria os textos da Renascença até o começo do século XX, e a sessão C seria reservada a textos mais contemporâneos. Os participantes do ateliê acumularam uma variedade de referências sonoras (música, ruídos) e textuais para cada sessão. Nos dias seguintes, os músicos do grupo (Dominic Bouffard e Adam Lenz) compuseram as peças, e os artistas convidados (Christopher Knowles, Anna Graenzer, Cécile Brun e Isabella Rossellini) gravaram, com o próprio Wilson, trechos de texto para a obra. A atriz alemã Inge Keller também gravou para a peça, na Alemanha. Os editores e os realizadores da rádio SWR 2 fizeram experimentações com o material registrado durante o ateliê, mas também com gravações clássicas (como, por exemplo, a do ator Alexander Moissi interpretando o monólogo de *Fausto* em 1912).

No fim do ateliê, a equipe de Watermill fez uma ata ilustrada com fotos do grupo durante o trabalho e reuniu os esboços e os textos sugeridos para a apresentação[6]. Comparando a estrutura prevista no projeto com a decupagem da peça tal como foi emitida, é interessante notar como a ideia inicial, concebida em

[6] Uma cópia do "livro do projeto" de *Monsters of Grace II* foi anexada ao fim dessa dissertação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

quatro dias de trabalho coletivo, permaneceu praticamente a mesma durante quatro meses de desenvolvimento e ensaios.

Desde o começo, a ideia era fazer uma composição de vozes gravadas com a encenação teatral, emitida ao vivo pela rádio. O elenco previsto no projeto era composto por artistas que haviam participado do ateliê (à exceção de Inge Keller) e com quem Wilson já havia trabalhado anteriormente: além do próprio Robert Wilson e de seu colaborador de longa data, o poeta e artista plástico Christopher Knowles (*Einstein on the Beach*), as atrizes alemãs do elenco fixo do teatro Berliner Ensemble, Anna Graenzer (*Die Dreigroschenoper*) e Inge Keller (*Shakespeares Sonette*), e também a atriz italiana Isabella Rossellini (de quem Wilson fez recentemente um de seus vídeo-retratos).

Keller e Rossellini não participaram da encenação, e outros três atores que já haviam colaborado com Wilson estiveram presentes: os alemães e também membros do Berliner Ensemble Angela Winker (*Die Dreigroschenoper*) e Jürgen Holtz (*Shakespeares Sonnete*), e a francesa Isabelle Huppert (*Orlando*). O acréscimo de Huppert à equipe provocou a mudança mais significativa da obra em relação ao projeto: vários fragmentos são lidos também em francês, e uma nova referência, escrita originalmente em francês e não prevista no projeto, foi incluída nos fragmentos textuais: o diário íntimo da cientista Marie Curie nos dias seguintes à morte de seu companheiro Pierre Curie (1906) e seu discurso na aceitação do prêmio Nobel (1911).

A peça foi apresentada em Karlsruhe no Zentrum für Kunst und Medientechnologie [Centro de Arte e Tecnologia de Mídia] no dia 9 novembro e no Badisches Staatstheatre [Teatro do Estado de Baden] no dia seguinte.

À primeira escuta, a característica mais marcante de *Monsters of Grace II* é seu aspecto fragmentado: uma Torre de Babel de diferentes línguas, gravações antigas e recentes, música, ruídos de insetos, de sinos e de toques de telefone – e, a cada intervalo de tempo, o espetáculo é interrompido por um grito estridente. O espectador frequente de Wilson pode facilmente identificar a colagem de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

fragmentos, característica de sua obra desde *theCIVILwarS*, e a "desconstrução da linguagem"[7], tônica recorrente em Wilson.

Em *Monsters of Grace II*, o mesmo fragmento textual é falado variadas vezes por atores diferentes, a cada vez com novos ritmos e entonações, até o ponto em que as palavras são destituídas de seu significado original. Em um determinado momento, uma gravação antiga, interpretada de modo dramático, é interrompida diversas vezes pela leitura objetiva e quase jornalística do mesmo trecho do texto por uma jovem atriz[8].

É marcante a forte presença do poeta Christopher Knowles. Suas "enumerações", muito presentes em obras como *Einstein on the Beach*, pontuam toda a peça – e o último terço de *Monsters of Grace II* é composto quase inteiramente de textos de Knowles, falados por vários atores ao mesmo tempo.

Monsters of Grace II foi encenada em novembro de 2013 na cidade alemã de Karlsruhe. Ainda que esta análise não possa contar com a apreensão da apresentação teatral, a gravação em vídeo do espetáculo cumpre esse papel documental. É impossível ignorar a diferença entre os dois tipos de fruição. Segundo Pascal Bouchez, "o teatro, como processo autopoiético, não existe para ser 'visto' […] no campo teatral, quando um ator entra em cena, a dinâmica da relação é desencadeada" (Bouchez, 2007, p. 39)[9]. Quem assiste à gravação não frui da experiência de comunhão com os atores e com o vizinho de assento, nem de mergulhar verdadeiramente na experiência teatral em todos os seus sentidos. Por outro lado, a gravação permite a documentação de uma arte efêmera e oferece a possibilidade de contato com a peça para aqueles que não puderam estar presentes no espetáculo por razões geográficas, temporais etc. Esta análise se beneficia dos vários ângulos e diferentes proximidades da filmagem, "um fluxo visual de múltiplos pontos de vista de espectadores sobre o espetáculo" (Bouchez,

[7] O crítico teatral Mladen Ovadija toma emprestado o conceito de Jacques Derrida para defender a ligação de Wilson com uma "dramaturgia do som". O conceito foi desenvolvido por Jacques Derrida em três obras: *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967) ; *De la Grammatologie* (Paris: Minuit, 1967) e *La pharmacie de Platon* (Paris: Seuil, 1972).

[8] A decupagem permitiu saber que se tratava do monólogo do *Fausto*, de Goethe, em gravação de 1912 do ator Alexander Moissi e pela atriz Anna Graenzer em Watermill.

[9] No original: "[L]e théâtre, comme processus autopoïétique, n'existe pas pour être "vu" […] dans le champ théâtral, dès qu'un acteur entre sur scène, la dynamique de la relation est enclenchée".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

2007, p. 45)[10], o que permite uma apreensão mais minuciosa – ainda que editada – da peça.

Aos espectadores frequentes de peças de Robert Wilson, o minimalismo da cenografia chama a atenção. O palco é composto apenas por quatro mesas, cada uma com duas cadeiras e uma lâmpada suspensa sobre elas. Às vezes uma imagem (abstrata, de uma paisagem, ou microscópica) é projetada no fundo do palco. Entretanto, ainda que a peça fosse destinada à rádio, a preocupação com a performance física dos atores era evidente – e poderia ser classificada também como minimalista. Os seis artistas não se moviam muito: de tempos em tempos, um deles caminha lentamente pelo palco e ocupa uma nova cadeira. Em um trecho em que sua voz soa cansada e quase nauseabunda, Isabelle Huppert repousa a cabeça sobre a mão; em um momento mais agitado, Christopher Knowles fica em pé sobre a cadeira.

Assistindo ao vídeo da apresentação, podemos notar alguns detalhes da concepção da peça que passam despercebidos para o ouvinte da rádio. Por exemplo, três dos seis artistas presentes no palco também foram gravados previamente: Robert Wilson, Christopher Knowles e Anna Graenzer. Como as gravações são recentes e a acústica do teatro era próxima à do estúdio, era quase impossível distinguir pelo rádio quando o artista falava ao vivo e quando sua voz havia sido gravada anteriormente. Brincando com essa condição, durante a performance, Anna Graenzer abre e fecha sua boca arbitrariamente quando sua voz gravada é emitida.

Como se trata de uma peça radiofônica, entretanto, os atores não teriam necessidade de manter uma postura tão rígida durante um bloco em que não tinham fala. Em um momento sensível, foi interessante notar que Jürgen Holtz ficou bastante tocado pela interpretação de Alexander Moissi, cuja voz havia sido capturada em uma gravação antiga.

A principal vantagem proporcionada pelo acesso à gravação do espetáculo é a possibilidade de ver a mesma cena repetidas vezes.

A decupagem do espetáculo tem por objetivos:

[10] No original: “Un faisceau de flux visuels issu de plusieurs points de vue de spectateurs sur le spectacle”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

1. Identificar quais são os fragmentos de texto que compõem a peça;
2. Perceber como os fragmentos são utilizados: como foram falados, em que momento foram interrompidos, as repetições que levam à ressignificação do discurso, como se dá a combinação de texto, ruído e música;
3. Compreender como a composição dos trechos gravados se combina com a encenação ao vivo;
4. Ter ferramentas para analisar detalhadamente as escolhas da concepção do espetáculo.

4.2
O texto numa obra pós-dramática

Nenhum texto foi escrito originalmente para a peça *Monsters of Grace II*: o espetáculo é uma colagem de fragmentos textuais deliberadamente heterogênea, tanto pela perspectiva dos gêneros literários (romance, poesia, filosofia, manifesto, diário, discurso etc.) como por sua origem (no tempo e no espaço). Os trechos são falados também de maneira bastante heterogênea (mais dramática/ objetiva/ acelerada/ nauseabunda), em quatro línguas diferentes (inglês, alemão, francês e italiano).

Robert Wilson cria frequentemente este efeito de mudança constante em suas peças. Em referência a uma de suas primeiras obras, *I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating*, de 1977, ele disse: "O texto conta várias pequenas histórias. É como assistir a quinhentos canais diferentes na televisão, mudando de canal constantemente" (Holmberg, 1996, p. 59)[11].

A partir dos anos 1980, quando Wilson começa a se aventurar pelos textos clássicos, ele passa a explorar técnicas de colagem para aperfeiçoar esse efeito. Sua primeira peça-colagem emblemática foi *theCIVILwarS*, de 1984. É curioso notar que, há trinta anos, Wilson já se interessava pelo uso de fragmentos de Shakespeare, Hölderlin e Goethe – as mesmas fontes em que ele beberia para criar sua primeira peça radiofônica.

[11] No original: "In reference to *I was sitting on my patio*, which uses language in a similar way, Wilson noted that 'the text tells pieces of many little stories. It's like watching 500 different channels on television and flipping the channels constantly'".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Os textos selecionados para compor o conjunto de *Monsters of Grace II* são[12]:

1. Fragmentos de *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, de 1785, falados em inglês e francês;
2. Um excerto do sexto livro de *De rerum natura* [A natureza das coisas], de Lucrécio, datado do século I a.C., falado em alemão e francês;
3. O monólogo de *Fausto*, de Goethe, de 1808, falado somente em alemão;
4. Trechos do diário íntimo de Marie Curie (de 1906), assim como um excerto de seu discurso de aceitação do prêmio Nobel (em 1911), falados em francês e alemão;
5. Artigos selecionados do *Tratado lógico-filosófico*, de Wittgenstein, de 1921, falados apenas em alemão;
6. O poema *Das Hälfte des Lebens* [A metade da vida], de Hölderlin, de 1804, falado apenas em alemão;
7. O soneto XLIII de William Shakespeare, somente em alemão;
8. A gravação de Gertrude Stein lendo seu texto *If I told him, the complete portrait of Picasso* [Se eu lhe dissesse, o retrato completo de Picasso], de 1923, em inglês;
9. Os "Typings" *This is Chris his, Beeeescope, Get dancing, Loof and let dime, These are the days* e *Radios for fun*, de Christopher Knowles (anos 70 e 80), falados somente em inglês;
10. O *Manifesto Futurista*, de Marinetti, de 1909, lido em italiano e em alemão.

No projeto do espetáculo, é claro que a referência temporal de origem dos textos foi o primeiro balizamento de Robert Wilson para compor cada sessão (A: textos clássicos; B: Renascença – começo do século XX; C: do começo do século XX até os nossos dias). Aplicando este modelo à estrutura final da peça, teríamos:

[12] Os fragmentos que compõem *Monsters of Grace II* traduzidos para o português estão anexados no fim desta dissertação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ATO I	A	Lucrécio (século I a.C.)
	B	Fausto (1808)
ATO II	C	Marie Curie (1906/1911)/ Wittgenstein (1921)
	A	Lucrécio (século I a.C.)
ATO III	B	Hölderlin (1804)/ Shakespeare (entre 1590 e 1594)
	C	Gertrude Stein (1923)
ATO IV	A	Lucrécio (século I a.C.)
	B	Marinetti (1909)
	C	Christopher Knowles (1970/ 1980)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

As quatro aparições dos fragmentos de *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, não fazem parte da divisão dos blocos A, B e C. Eles se seguem a um grito estridente de terror (gravado por Anna Graenzer em Watermill) e têm a função de introduzir cada ato. Contrariamente a outros trechos, que correspondem a partes mais ou menos contínuas do texto original, as partes de *120 dias de Sodoma* são bem mais fragmentadas, compostas apenas por expressões ou mesmo palavras justapostas[13].

Entretanto, é fácil perceber que a estrutura de composição dos textos segundo a sua origem temporal não é tão rígida. A única representante da sessão A, *Da natureza das coisas*, de Lucrécio, é na verdade um texto clássico. As sessões B e C, por sua vez, se confundem na fronteira mal definida do que deveria ser ou não classificável como "começo do século XX": os trechos do diário íntimo de Marie Curie escolhidos para a peça datam dos dias seguintes à morte de Pierre Curie, em abril e maio de 1906 – e foram classificados na sessão C; por outro lado, o *Manifesto Futurista*, que Marinetti publicou em 1909, pertence à parte B.

Robert Wilson conta que, desde que cursou arquitetura, se tornou dependente de uma técnica ensinada pela professora Sybil Moholy-Nagy: ela não dava mais de três minutos para que os alunos desenhassem toda uma cidade.

[13] Por esta razão, os fragmentos de *120 Dias de Sodoma* não foram incluídos no Anexo.

> Depois do curso, eu sinto necessidade de ter um esboço aproximado da peça para começar a trabalhar. Assim, eu posso continuar a desenvolver cada parte de forma mais detalhada. No fim, a estrutura perde sua importância – mas, sem ela, eu não sei por onde começar. (Skoruppa, 2013)

A estrutura inicial dá a Wilson uma base de segurança para começar a criar, mas ela não passa de uma ferramenta. Uma vez desencadeado o processo, ele não precisa mais obedecê-la.

À primeira vista, a escolha dos fragmentos pode parecer aleatória. Wilson já deixou claro que ele se preocupa mais com a materialidade das palavras do que com o discurso em si. No entanto, isso não significa que ele empregue fragmentos de qualquer obra em suas peças – ao contrário: ele escolhe cuidadosamente os trechos em que pode trabalhar a plasticidade das palavras a partir do ritmo, da voz, da composição com a música e os ruídos, e também pela edição das gravações.

Entretanto, ainda que a materialidade das palavras e a desconstrução do discurso seja certamente o aspecto mais destacado por Robert Wilson e os críticos que falam de seu texto, ele não nega o significado do discurso: é justamente por ser consciente da multiplicidade de sentidos que ele se recusa a guiar o espectador. A performance dos atores é dirigida de modo a possibilitar uma infinidade de compreensões por parte do público. É pertinente voltar a um conselho de Wilson, já mencionado neste trabalho, em que ele recomenda que um ator leia Shakespeare como se ele não entendesse a língua. O encenador justificou a instrução: “Acontece tanta coisa em uma linha de Shakespeare, que se o ator puser ‘cor’ demais em sua voz, o público perde muito das outras cores”.

Sua proximidade a certos autores é inegável, e não apenas por causa da plasticidade de sua linguagem. Mas se a relação entre Wilson e alguns autores é mais fácil de compreender – ele já se deixou atravessar pela obra Gertrude Stein muitas vezes, e os futuristas certamente deixaram uma porta aberta para o desenvolvimento da vanguarda teatral –, sua relação com Lucrécio e Marie Curie, por exemplo, é bem menos evidente.

Na sequência deste trabalho, esboça-se uma análise das referências textuais de *Monsters of Grace II*: a contextualização do fragmento na obra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

original, uma análise possível da linguagem, bem como a maneira como ele foi utilizado na peça radiofônica.

4.2.I
A natureza das coisas, de Lucrécio

A primeira referência de *Monsters of Grace II* é o poema *A natureza das coisas*, escrito no século I a.C. por Tito Lucrécio Caro. Vivendo em uma Roma atormentada pelas guerras civis, Lucrécio encontra no pensamento subversivo do grego Epicuro – seu veterano por três séculos – uma resposta para a crise dos valores tradicionais, como a virtude e a moderação: o cientificismo, o culto ao indivíduo e a libertação do fardo da religião (Bayet, 1960)[14]. *A natureza das coisas* é uma tradução da filosofia de Epicuro em um grande poema épico dividido em seis livros que podem ser descritos como: o comportamento dos átomos e do vazio (tomos 1 e 2); a natureza material da alma (tomos 3 e 4); e finalmente a origem e o desenvolvimento das sociedades humanas (tomos 5 e 6).

As três aparições de Lucrécio em *Monsters of Grace II* pertencem ao mesmo trecho do sexto tomo de *A natureza das coisas*. Esta última parte do livro é dedicada à emergência da peste em Atenas e foi criada a partir dos escritos do historiador grego Tucídides[15]. Este capítulo, especialmente controverso em uma obra afirmativa, foi frequentemente interpretado como uma leitura cristã da peste por Lucrécio – que teria atribuído contornos de punição divina pelo paganismo e pelo pensamento filosófico. Em um momento de seus *Diálogos* com Claire Parnet, Deleuze faz um parêntese:

> Eu sonho em fazer uma nota à Academia das Ciências Morais, para mostrar que o livro de Lucrécio *não pode* terminar com a descrição da peste, e que é uma invenção, uma falsificação dos cristãos desejosos de mostrar que um pensador maléfico deve acabar na angústia e no terror. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 23)

[14] No original: "Il n'y a sans doute pas de plus beau poème scientifique que le *De Natura Rerum*".
[15] Bergson discorreria sobre este capítulo: "E é sobre a espantosa descrição da peste de Atenas que o poema termina. Lucrécio quis mostrar a impotência dos homens e dos deuses em presença das leis da natureza; ele quis que o quadro fosse assustador, que a tristeza invadisse a nossa alma, e que esta fosse a nossa última impressão. Ele foi bem-sucedido; e a piedade sincera, profunda, que ele testemunha à humanidade sofredora faz com que nós nos liguemos a ele, que nós o amemos, ao mesmo tempo que ele dá à sua doutrina e a seu poema uma originalidade que tem seu preço" (Bergson apud Coelho, 2003, pp. 129-140).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

O fragmento, falado de maneira singular a cada uma das suas três aparições em *Monsters of Grace II*, corresponde a uma descrição muito detalhada da chegada de uma peste fatal e contagiosa "à terra de Cécrope". Entre desgraças terríveis, o texto descreve como a doença afeta a garganta – e, consequentemente, a voz dos infectados: "Então, gargantas negras também vomitavam/ sangue, as cordas vocais ulceradas calaram;/ goteja fel a língua, emissária da mente, débil de males, balbucios, asperezas" (Domingues, 2012, p. 255).

Ao contrário das partes B e C, constituídas a cada vez por um texto diferente, todas as três partes A de *Monsters of Grace II* são compostas apenas por fragmentos do sexto tomo de *A natureza das coisas*. O texto é, portanto, o mais presente na peça e funciona como um alerta de catástrofe iminente. As performances dos atores parecem reforçar o caráter épico do texto. O primeiro ato abre com uma atuação curta e solene de Inge Keller, gravada em estúdio: sua performance não tenta disfarçar que se trata da leitura de um texto – com uma articulação exagerada da voz e de pausas inesperadas. Angela Winkler e Jürgen Holtz continuam a leitura do palco – de maneira mais suave, como dois anciãos que contassem uma história.

No 2º Ato, o mesmo fragmento de Lucrécio é lido em francês, em uma gravação de Cécile Blum. Sua performance, muito dramática e sombria, é acompanhada por um piano e um ruído de chuva leve. Depois de três minutos, Anna Graenzer começa a ler o mesmo trecho em alemão, de maneira objetiva. As duas vozes coexistem durante um minuto e, depois disso, Graenzer continua sozinha, acompanhada de uma chuva cada vez mais forte e de trovões. O piano para. A atriz parece entediada e boceja. Sua voz fica mais e mais baixa, até desaparecer. Angela Winkler retoma a leitura energicamente durante um minuto – mas a gravação de Graenzer lendo o texto de forma jornalística se sobrepõe à sua voz durante um minuto e é suspensa de maneira abrupta. Winkler continua ainda durante trinta segundos, mas é interrompida por uma claquete seguida por um grito.

Na última aparição do trecho de Lucrécio, no 4º Ato, Anna Graenzer, Isabelle Huppert e Jürgen Holtz se sucedem na performance durante dois minutos. Graenzer atropela as palavras e cria uma nova versão da história.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Num primeiro momento, o caráter trágico dá a tônica da atuação, e cada vez que um novo ator toma a palavra, a história ganha profundidade. O espectador parece testemunhar um círculo de sábios que conta profecias ou lendas antigas. As repetições frequentes, no entanto, esvaziam o discurso de sentido – que parece ganhar contornos de uma história para dormir, com o ritmo de uma cantiga de ninar, a ponto de a atriz Anna Graenzer bocejar e, pouco depois, começar a misturar as palavras e criar uma nova história, como que se tivesse entrado no universo do sonho.

4.2.II
Fausto, de Goethe

Depois do grito que pontua a divisão das partes do espetáculo, começa o trecho da primeira parte de *Fausto*, de Goethe: o monólogo do doutor Fausto – a mais inteligente das criaturas que, não tendo mais nada a conhecer sobre a Terra e desejoso da compreensão das coisas sobrenaturais, decide tomar um copo de veneno. ("É um líquido, este, que embriaga sem demora. […] seja meu último hausto"). Neste momento, os sinos e os cânticos da missa de Páscoa lembram-no da oposição divina ao suicídio. ("Buscais-me a mim, com brando e poderoso soído, […] É da fé o milagre o filho preferido."/ "Jorra meu pranto, a terra me retém!") (Goethe, 2006, pp. 89-93).

Não foi a primeira vez que Robert Wilson revelou seu interesse pelo personagem do Fausto. Além da encenação de *Doctor Faustus Lights the Lights*, de Gertrude Stein, ele havia conduzido em 2006, em Varsóvia, sua versão da ópera *Faust*, de Charles Gounod, baseada na obra de Goethe. Holmberg foi além e viu a presença de Fausto também em *Einstein on the Beach*. Segundo ele, Wilson faz de Einstein um Fausto contemporâneo, em que a busca pelo conhecimento conduziria ele mesmo e toda a humanidade ao abismo (Holmberg, 1996, p. 11)[16].

Para *Monsters of Grace II*, Wilson decidiu costurar duas atuações do monólogo do doutor Fausto: a primeira, do ator Alexander Moissi, gravada em 1912; a segunda, da jovem atriz Anna Graenzer, gravada especialmente para o espetáculo alguns meses antes no Centro Watermill. É fácil perceber a diferença

[16] No original: "Wilson turns Einstein in a latter-day Doctor Faustus, whose will to know leads him and the rest of us to the abyss."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

brutal entre as duas performances: enquanto a mais antiga é profundamente marcada por uma carga dramática, a objetividade da mais recente se aproxima do radiojornalismo.

Considerado o mais talentoso dos atores de língua alemã durante a guerra, Moissi era famoso por sua voz e capacidade expressiva. O ator austríaco de origem albanesa construiu sua carreira no teatro, mas participou do cinema ainda quando a arte debutava e deixou alguns registros sonoros – especialmente da obra de Goethe. Moissi parece seguir à risca a recomendação de Goethe sobre como deveria ser a voz de um ator:

> Quando eu tiver compreendido perfeitamente o sentido das palavras e as tiver assimilado completamente, devo procurar atribuir-lhes o tom de voz adequado e pronunciá-las de forma forte ou fraca, rápida ou lentamente, segundo o sentido de cada frase. (Goethe, 2006. p. 70)

Entretanto, Moissi perdeu grande parte de seu prestígio no fim da vida: seu estilo carregado de emoção parecia antiquado com o surgimento do teatro expressionista e o dadaísta de Piscator – e sobretudo do teatro épico de Bertolt Brecht. Curiosamente, a jovem atriz Anna Graenzer, que faz o papel de "antagonista vocal" de Moissi, pertence ao elenco fixo do teatro Berliner Ensemble, criado por Brecht.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4.2.III
O "diário do luto" e o discurso no prêmio Nobel, de Marie Curie

A temática lúgubre continua presente na terceira parte de *Monsters of Grace II*, com trechos do diário íntimo de Marie Curie escrito logo após o acidente fatal de seu marido – o cientista Pierre Curie, que, ao escorregar no asfalto molhado no cruzamento da Rue Dauphine, foi atropelado por um caminhão ("A que choque terrível foi submetida a sua pobre cabeça que eu acariciava tanto e agarrava com as duas mãos") (Curie, 1996).

O "diário do luto" de Marie Curie se compõe de oito entradas escritas em francês a partir do dia 30 de abril de 1906, quando ela registra o choque inicial da perda – e mistura a escrita íntima com a forma epistolar, dirigindo-se a Pierre – até a elaboração do luto, quando o diário recupera seu caráter íntimo e a cientista

começa a aceitar o reconhecimento tardio a seu trabalho, atribuído após a morte de seu companheiro emocional e profissional.

Os fragmentos escolhidos por Robert Wilson para compor *Monsters of Grace II* foram retirados principalmente das primeiras entradas do "diário do luto", com enfoque no sofrimento de Marie Curie ("Eu penso em você sem parar; minha cabeça explode, e minha razão se atrapalha")[17] e em como ela resistia à legitimação de seu trabalho – que às vezes vinha na forma de substituição, outras como homenagem ao trabalho de Pierre –, como quando Marie foi escolhida para sucedê-lo na cátedra criada por ele e se torna a primeira mulher a ser nomeada professora na Sorbonne ("Eu queria te contar que me nomearam para a sua cátedra, e que apareceram uns imbecis para me parabenizar") (Curie, 1996)[18].

Entre os fragmentos do "diário do luto", Robert Wilson inseriu uma pequena parte do discurso que Marie Curie proferiu ao receber o prêmio Nobel alguns anos mais tarde. No trecho escolhido, a cientista destaca a importância de Pierre em seu trabalho ("Eu acredito, portanto, que compreendo exatamente o propósito da Academia de Ciências, admitindo que a alta distinção que me é atribuída é motivada por esta obra conjunta e constitui assim uma homenagem à memória de Pierre Curie") (Curie, 1911)[19].

Os fragmentos do diário e do discurso de Marie Curie são performados de maneira igualmente delicada e sensível por Isabelle Huppert, em francês, e por Angela Winkler, em alemão. O discurso íntimo e trágico é conduzido pelas vozes das duas atrizes, que se alternam durante a maior parte do tempo mas coincidem em alguns instantes, criando um efeito de movimento de ondas onírico, quase hipnótico.

4.2.IV
Tratado lógico-filosófico, de Wittgenstein

A partir da metade do bloco do luto de Marie Curie, uma voz masculina começa a enumerar uma lista de modo didático. O discurso objetivo se sobrepõe

[17] No original: "Je pense à toi sans fin ; ma tête en éclate et ma raison se trouble".
[18] No original: "Je veux te dire que l'on m'a nommée à ta chaire, et qu'il s'est trouvé des imbéciles pour m'en féliciter".
[19] No original: "Je crois donc interpréter exactement la pensée de l'Académie des Sciences, en admettant que la haute distinction dont je suis l'objet est motivée par cette œuvre commune et constitue ainsi un hommage à la mémoire de Pierre Curie".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ao lamento, como um altofalante que invadisse um sonho sem interrompê-lo. Trata-se de alguns aforismas pinçados do *Tratado lógico-filosófico,* de Wittgenstein.

Escrito pelo filósofo quando ele ainda era soldado na Primeira Guerra Mundial, o *Tractatus* é sua única obra publicada em vida. Com aproximadamente setenta páginas – dependendo da edição – este pequeno livro é considerado uma das maiores referências da filosofia do século XX, exercendo grande influência sobre o positivismo lógico e a filosofia analítica (Latraverse, 2002, pp. 125-140).

O próprio Wittgenstein resume o sentido de seu livro nos seguintes termos: "O que é de todo exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio" (Wittgenstein, 2008, p. 27). O filósofo delimita, portanto, o sentido no discurso: "A linha da fronteira só poderá ser desenhada e o que jaz para lá da fronteira será simplesmente não sentido" (Wittgenstein, 2008, p. 28).

A organização dos aforismas do *Tractatus* pode ser descrita da seguinte forma: uma primeira parte diz respeito a questões de ontologia e metafísica sobre o mundo e sobre a natureza (seções 1 e 2, respectivamente); uma segunda parte é dedicada à representação do mundo, imagens, filosofia da linguagem e a lógica (seções 3, 4, 5 e 6); e, finalmente, na seção 7 um único aforisma reflete sobre o aspecto indizível do conteúdo do *Tractatus* ("7 – Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio")[20].

Sete de oito aforismas do *Tractatus* escolhidos para compor *Monsters of Grace II* pertencem à seção 2, sobre a natureza dos fatos (por exemplo: "2.02 – O objeto é simples"); um único artigo foi selecionado na seção 3, sobre a noção de imagem ("3.001 – 'Um estado de coisas é pensável' quer dizer: podemo-nos fazer dele uma imagem").

Em composição com o "diário do luto" de Marie Curie, a cientificidade dos aforismas do *Tractatus* poderia remeter ao empirismo em que a cientista teria se apoiado após a morte de seu marido. ("Eu passo todos os meus dias dentro do

[20] Na edição portuguesa, o aforisma ficou incorporado ao anterior, 6.54, que começa com: "As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece mal afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito" (Wittgenstein, 2008, p. 142).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

laboratório. Eu não concebo nada mais que possa me dar uma alegria pessoal, a não ser talvez o trabalho científico, e ainda assim não, porque, se eu tiver êxito, eu não vou conseguir suportar que você não saiba disso") (Curie, 1996).

A escolha desses aforismas para compor uma peça em que a tônica é a destruição da linguagem parece irônica, especialmente no que diz respeito à representação ("2.16 – O facto tem que ter, para ser imagem, alguma coisa em comum com o que é representado pictorialmente"), quando Wilson brinca com a representação e a relação significado/ significante das palavras.

Cada aforisma do *Tractatus* é uma unidade compacta e, destacada da obra, funciona como uma pílula de sabedoria científica. Wilson escolheu alguns aforismas que dão a ideia de uma certeza científica quase simplificada, como pinçada de um livro de citações. Entretanto, outras passagens da filosofia de Wittgenstein teriam uma relação muito mais direta com a obra de Wilson. Holmberg cita um aforisma do próprio *Tractatus*, que não é utilizado em *Monsters of Grace II*, para estabelecer uma conexão entre o diretor e o filósofo: "4.0031 – Toda filosofia é 'crítica da linguagem'" (Wittgenstein, 2008). Holmberg conclui: "Como a filosofia de Wittgenstein, o teatro de Wilson é crítico da linguagem" (Holmberg, 1996, p. 41)[21].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4.2.V
"Metade da vida", de Hölderlin

Depois de uma nova execução de *A natureza das coisas*, a parte seguinte é a leitura de "Metade da vida", do poeta romântico alemão Friedrich Hölderlin.

Fascinado pela cultura grega da Natureza e da Beleza absolutas, Hölderlin parecia percorrer a direção contrária dos primeiros românticos, no sentido em que ele se dirigia à anulação do Eu na natureza, enquanto a maioria dos seus contemporâneos estava mais envolvida com uma cultura da reflexividade e da relação entre opostos (Le Blanc; Margantin; Schefer, 2003, p. 80).

> O mundo grego […] se caracteriza pela harmonia e pelo equilibro entre o humano e o divino: o que o faz superior às civilizações egípcia e germânica, ambas submetidas a um potente jugo, esmagando o homem sob o natural e o sobrenatural. (Le Blanc; Margantin; Schefer, 2003, p. 453)

[21] No original: "Like Wittgenstein's philosophy, all Wilson's theatre is a critique of language".

O poema “Metade da vida”, dividido em duas estrofes simétricas, opõe o presente próspero e fecundo (“Peras amarelas/ E rosas silvestres”) ao futuro sombrio (“Os muros avultam/ Mudos e frios”)[22]. O filósofo alemão Theodor Adorno considerava este poema um exemplo perfeito para ilustrar o conceito de “parataxis”, na medida em que a pausa entre as duas estrofes tem mais destaque do que a síntese dos versos. O começo do verso que abre a segunda estrofe (“Ai de mim”[23]) dissipa rapidamente a imagem de bonança evocada na primeira estrofe. Segundo Adorno, esse efeito é produzido pelo enfraquecimento da subordinação sintática (apud Silveira, 2012).

É curioso notar que Hölderlin foi considerado louco em 1806, apenas três anos depois da criação de “Metade da vida”. O poeta, que tinha então 36 anos, viveria mais 37 anos sombrios – a metade da sua vida, portanto –, estranhamente concretizando o que ele havia previsto no poema (Werle, 2011).

Posicionado na metade de *Monsters of Grace II*, o poema divide o espetáculo, provocando um efeito inverso do narrado pelos versos: a primeira metade da peça é muito mais sombria e trágica do que a metade que sucede o poema. Ainda que haja um trecho da peste de Atenas contada por Lucrécio, o resto do espetáculo (composto pelo retrato de Picasso, de Gertrude Stein, os *Typings* de Christopher Knowles e o *Manifesto Futurista*) é marcado pela excitação e pela esperança.

Adorno considerava que “O que no poema tende à narração queria descender ao meio pré-lógico, deixar-se levar pelo tempo” (Adorno, 2003, p. 456). A performance de Anna Graenzer e Angela Winkler parece satisfazer esse desejo pré-lógico do poema. Enquanto Graenzer hesita várias vezes em sua leitura, como se ela tivesse medo de alguma coisa, Winkler lê tranquilamente. Entretanto, as duas atrizes, cada uma à sua maneira, repetem os versos várias vezes, saboreando os fonemas e experimentando diferentes velocidades – nas palavras de Adorno, o poema se deixa levar pelo fluxo do tempo, até o pré-lógico.

[22] No original: “Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen” e “Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt”. Tradução do alemão de Manuel Bandeira (1993).
[23] No original: “Wer mir”. Tradução de Bandeira (1993).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4.2.VI
Soneto XLIII, de William Shakespeare

Shakespeare é uma referência constante na obra de Robert Wilson, seja fragmentado em suas composições, seja na montagem de peças completas. Durante os ensaios de *Rei Lear* em 1986, ele disse a Holmberg:

> Eu adoro Shakespeare por causa da sua linguagem. Eu amo ler Shakespeare e escutar o ritmo. As palavras de Shakespeare são indestrutíveis, elas são sólidas como pedras. Você pode colocá-las onde quiser – submergi-las no fundo do oceano, fazê-las voar até Júpiter ou deixá-las cair no Vesúvio. Nada as destrói. (Holmberg, 1996, p. 42)[24]

Nas montagens de peças completas, como *Macbeth* e *Rei Lear*, Wilson mantém um certo esforço de fidelidade ao texto original, apesar de deslocar uma ou outra cena e de empregar repetições. "Shakespeare já fez teatro. O que eu posso fazer é encontrar uma nova forma de montar seu teatro com espaço suficiente entre as palavras para que as pessoas possam entendê-las e refletir sobre elas" (Holmberg, 1996, p. 30)[25]. Na maior parte das vezes em que trabalha com Shakespeare, Wilson recolhe fragmentos para compor suas próprias criações de maneira mais livre, como em *Hamletmachine* (1986), quando colaborou com Heiner Müller pela primeira vez, *Hamlet Monologue* (1995) e, mais recentemente, *Sonetos de Shakespeare* (2000), com o Berliner Ensemble. Muito bem recebido pela crítica, sua montagem de 25 dos 154 ponetos do bardo inglês é famosa pela mistura com a música pop de Rufus Wainwright e pela performance ao mesmo tempo onírica e remetendo ao teatro de marionetes. Três dos atores da montagem de *Sonetos de Shakespeare* participam também de *Monsters of Grace II*: Inge Keller, Jürgen Holtz e Anna Graenzer.

Existe uma grande controvérsia segundo a qual William Shakespeare não teria autorizado a publicação destes sonetos em 1609. Ele já era célebre como dramaturgo, e o editor teria obtido os poemas de modo ilegal. No entanto, a

[24] No original: "'I love Shakespeare because of his language,' Wilson confesses. 'I like to read Shakespeare and listen to the rhythm. Shakespeare's words are indestructible, solid as a rock. You can put them anywhere – sink them to the bottom of the ocean, fly them to Jupiter, or drop into Vesuvius. Nothing destroys them'".

[25] No original: "Shakespeare already made the theater. What I have to find is a way to put his theatre on a stage with enough room around those words so that people can hear them and think about them. I don't believe in talking back to a masterpiece. I let it talk to me".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

organização dos sonetos sugere que Shakespeare planejava sua edição. Os poemas têm como tema principal o amor, mas tratam também da religião, da beleza, da brevidade da vida e da política. A primeira metade dos sonetos (1-126) é dirigida a um jovem rapaz, falando de um amor devotado e encorajando o rapaz a ter filhos para perpetuar sua beleza. A segunda metade é dirigda a uma amante sombria (*dark lady*), por quem ele sentiria muita atração sexual.

Para a peça radiofônica, Wilson escolheu o soneto XLIII, em que o bardo diz que vê melhor quando fecha os olhos, porque os sonhos com o seu amado são muito mais claros do que os dias. O soneto é marcado pela antítese: ver e fechar os olhos, dia e noite, sombra e luz, os mortos e os vivos. A menção às sombras é sem dúvidas uma referência à alegoria da caverna de Platão. O eu-lírico prefere ficar na sombra, onde está seguro com os sonhos do seu amado, a ver a luz e ter acesso à verdade pelos sentidos.

O soneto aparece apenas uma vez em *Monsters of Grace II*: em uma gravação de Inge Keller, que o proclama de maneira categórica e quase autoritária, interrompendo a leitura hesitante de Anna Graenzer do poema "Metade da vida", de Hölderlin.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4.2.VII
"Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso", de Gertrude Stein

A parte seguinte da peça corresponde à leitura pela prória Gertrude Stein de seu texto. O fato de a gravação ser um dos raros registros da escritora lendo seu próprio trabalho certamente influenciou a escolha de Wilson. Mas ele provavelmente levou em conta que seus "retratos" eram um dos gêneros em que ela mais subverteu a estrutura da língua, e quis trazer este efeito à peça.

A gravação foi feita em uma das "Lectures in America" de Gertrude Stein – quando a escritora, baseada em Paris depois de muito tempo, decidiu fazer uma turnê por seu país natal para falar de sua obra ao público americano, com muito sucesso. Além do registro em áudio da turnê, suas principais conferências foram reunidas em um livro – em que o capítulo "Retratos e repetição" oferece sua perspectiva do gênero e explica a lógica por trás dos retratos.

Como já mencionado anteriormente, Gertrude Stein parece incomodada com a crítica – notadamente de jornalistas – de que seu trabalho seria "repetititvo" e tenta distinguir a "repetição" – em cuja existência ela não acreditava – da "insistência":

> […] uma vez que se começa a expressar uma coisa, expressar qualquer coisa não pode existir repetição porque a essência dessa expressão é a insistência, e se você insiste você precisa usar uma ênfase a cada vez, e se você usa ênfase não é possível que enquanto alguém viva ele use exatamente a mesma ênfase. (Stein, 1985, p. 167)[26]

É mais fácil compreender a explicação da insistência pela ênfase ao escutar sua interpretação de "Retrato de Picasso" do que ao ler um trecho, como: "Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão" (Stein, 1989). A entonação e a ênfase que Stein utiliza em sua leitura são quase musicais e demandariam uma marcação mais específica, como em partituras, para que os retratos pudessem ser reproduzidos.

Sua intenção é encontrar o "ritmo" da pessoa que ela retrata: "Eu achei que criei uma melodia de palavras que me encheu de uma melodia que gradualmente me fez criar retratos facilmente ao sentir a melodia de cada um" (Stein, 1985, p. 199)[27]. Stein conta que ela encontrou inspiração para seus retratos no cinema, onde os fotogramas que se seguem não são exatamente iguais, mas ligeiramente diferentes, de maneira progressiva:

> Cada vez que eu disse que o alguém cujo retrato eu estava escrevendo era algo esse algo era tão diferente do que eu tinha acabado de dizer que alguém era e pouco a pouco desse jeito um retrato inteiro se fez, um retrato que não era descrição e que era feito cada vez, e eu fiz muitas vezes, disse, que alguém era algo, cada vez tinha uma diferença, apenas uma diferença suficiente para que isso pudesse se tornar algo presente. (Stein, 1985, p. 177)[28]

[26] No original: "Once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis".

[27] No original: "I found that I created a melody of words that filled me with a melody that gradually made me do portraits easily by feeling the melody of any one".

[28] No original: "Each time that I said the somebody whose portrait I was writing was something that something was just that much different from what I had just said that somebody was and little by little in this way a whole portrait came into being, a portrait that was not description and that was made by each time, and I did a great many times, say it, that somebody was something, each

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Em seu livro *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant Garde Theater*, Sarah Bay-Cheng afirma que a marca de Stein sobre os artistas da vanguarda americana foi negligenciada – e ela situa mesmo o compositor contemporâneo John Cage na sua esfera de influência (Bay-Cheng, 2004, p. 118). No entanto, o impacto de Stein sobre a obra do músico Philip Glass – este herdeiro de Cage e parceiro frequente de Robert Wilson – é ainda mais evidente. Como Stein, ele rejeita o termo "repetição" e considera que seu trabalho se trata mais de uma "progressão" (Glass, 2011, p. 109)[29].

A marca de Gertrude Stein é ainda mais notável sobre os artistas e as companhias da nova vanguarda teatral nos Estados Unidos, como o Living Theatre, Richard Foreman, Peter Sellars, o Wooster Group e, claro, Robert Wilson. Esses artistas compartilham com Stein a exploração dos limites da linguagem, a atenção ao fragmento como instância de uma fragmentação maior da sociedade e a rejeição deliberada da presença realista (Bay-Cheng, 2004, p. 135)[30]. Robert Wilson montou três peças de Gertrude Stein nos anos 90: *Doctor Faustus Lights the Lights* (1992), *Four Saints in Three Acts* (1996) e *Saints and Singing* (1998).

A obra dramática de Stein – raramente montada durante a vida da escritora – se tornou quase um rito de passagem para artistas da nova vanguarda americana. Em *Teatro pós-dramático*, Hans Thies-Lehmann destaca Stein como um "modelo" de Robert Wilson (Lehmann, 2007, p. 307) e diz que:

> É imediatamente evidente a afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as "peças-paisagem" de Stein. Tanto num caso quanto no outro se encontram a progressão minimalista, o "presente contínuo", o aparente "marcar passo", a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso quanto no outro há um andamento peculiar que predomina sobre toda a semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação. (Lehmann, 2007, p. 134)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

---

time there was a difference just a difference enough so that it could go on and be a present something".

[29] No original: "C'est un état d'attention". O trecho da entrevista em que Glass fala de repetição e progressão está transcrito no segundo capítulo desta dissertação.

[30] No original: "Throughout multiple genres, these artists share with Stein the exploration of the limits of language, attention to the fragment as an instance of larger societal fragmentation, deliberate rejection of realistic representation […]".

Para se referir ao teatro de Wilson, Lehmann alarga o conceito de "peças-paisagem" de Stein e fala de "paisagens sonoras", para agregar à "cena auditiva" criada por Wilson (Lehmann, 2007, p. 255). Esse conceito já era muito desenvolvido no teatro de Stein. A obra dramática da escritora antecipa a ideia de um teatro de sons (Frank, 2008, p. 504): "Eu percebi que os atos de olhar e ouvir e falar aconteciam todos ao mesmo tempo e eu vinha achando que as palavras que criaram aquela coisa criaram o retrato que era objeto de olhar, ouvir e falar que eu vinha fazendo" (Stein, 1985, p. 157)[31].

Gertrude Stein explica sua reflexão sobre as relações entre significante e significado: "Eu fui ficando cada vez mais empolgada com como as palavras, que eram as palavras que faziam uma coisa que olhasse parecer com ela mesma não eram as palvras que tinham nelas qualquer qualidade de descrição" (Stein, 1985, p. 191)[32].

Em seus textos, as palavras não são escolhidas por seu sentido literal, mas sobretudo por seu efeito sonoro, de modo sinestésico, e têm o objetivo de evocar sensações que remetam ao sujeito retratado. Stein testaria ainda mais os limites dessa experimentação no livro *Tender Buttons*, dedicado aos objetos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4.2.VIII
Typings, de Christopher Knowles

A decisão de posicionar o retrato de Picasso de Gertrude Stein na mesma parte dos primeiros *Typings* de Christopher Knowles não parece aleatória. Robert Wilson certamente reconhece a proximidade entre os trabalhos dos dois escritores.

Knowles é uma das maiores referências reivindicadas por Robert Wilson e é citado por ele ainda hoje como seu artista preferido (Cooper, 2014). Desde a infância, Christopher Knowles apresenta características comuns a autistas, como ecolalia e repetição fora de contexto de algumas frases que ele havia escutado antes, e ainda a enunciação de palavras de maneira "neutra", como se ele não compreendesse seu significado: ele compunha os *Typings* em uma máquina de

[31] No original: "I realized that granted looking and listening and talking being all happening at one time and that I had been finding the words that did create that thing did create the portrait that was the object of the looking listening and talking I had been doing".
[32] No original: "I became more and more excited about how words, which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description".

escrever elétrica e gravava sua voz antes mesmo de conhecer Wilson. Estimulado pelo diretor, deu continuidade ao trabalho – e hoje é representado por uma galeria de arte de Nova York.

É fácil concluir que os interesses de Wilson por Christopher Knowles e por Gertrude Stein são da mesma natureza. Segundo Sarah Bai-Cheng, Knowles criou e jogou com a linguagem de maneira parecida com Stein e os dadaístas. Bai-Cheng, que pesquisa o teatro de Gertrude Stein, acredita que a correspondência entre os trabalhos de Stein e Knowles é evidente. Ela compara o texto de Knowles "The Sundance kid is beautiful" com o "Portrait of Constance Fletcher" de Stein e conclui:

> Este forçar da linguagem no tempo presente, particularmente no gerúndio implica o tipo de ação dentro da estase que é o aspecto definidor do senso de caráter. Caráter para ambos Stein e Wilson não é desprovido de atividade, mas a ação é tão restrita, tão fixa, a ponto de se tornar quase catatônica. (Bay-Cheng, 2004, p. 139)[33]

O encontro entre Knowles e Wilson foi profundamente fértil e marcou a trajetória de ambos também em seus trabalhos independentes subsequentes. A construção de texto de Knowles tornou-se frequente das peças de Wilson – mesmo quando o poeta não participa do projeto.

Compostos numa máquina de escrever elétrica com tinta preta, azul e verde, as datilografias são baseadas em uma composição a partir de elementos textuais que mudam pouco a pouco, progressivamente, e resultam em uma estrutura geométrica. Lauren DiGiulio descreve a experiência do observador da arte de Knowles:

> Como leitores, nós começamos a nos relacionar com a linguagem em termos sensoriais, nos engajando auricularmente, visualmente e tatilmente com as palavras. Ao nos engajar com o texto neste elevado estado de atenção, podemos começar a auferir significado da forma. Conforme recombinamos os fios desemaranhados da linguagem num processo de montagem lúdica, cada um de

[33] No original: "The forcing of language into the present tense, particularly the present progressive implies the kind of action within stasis that is the defining feature of Stein's sense of character. Character for both Stein and Wilson is not devoid of activity, but the action is so constrained, so fixed, as to become almost catatonic".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> nós constrói nosso próprio senso de significado dos fragmentos desses elementos, e a profundidade reemerge na superfície do trabalho. (Digiulio, 2012)[34]

Christopher Knowles é o único autor que performa seu próprio trabalho em *Monsters of Grace II*. Ele também tem mais representatividade que todos os outros, com seis de seus *Typings* (*This is Chris his*, *Beeeescope*, *Get dancing*, *Loof and let dime*, *These are the days* e *Radios for fun*) entre os atos III e IV, mas sua presença pode ser sentida durante todo o espetáculo, pontuada por suas "Number Tapes" (fitas numéricas).

O primeiro *Typing* lido na peça é *This is Chris his*, falado apenas por Robert Wilson e Christopher Knowles na forma de um diálogo que ganha um caráter pueril ao ser acompanhado pela música "Poppy Love", de Dominique Bouffard. Os *Typings* seguintes neste ato são compostos por uma versão gravada composta com interação ao vivo de todos os atores sobre o palco, que repetem trechos de *Beescope*, *Get dancing*, *Loof and let dime* e *These are the days*. No ato seguinte, depois da parte do *Manifesto Futurista*, o segundo momento dos *Typings* começa com *Radios for fun* e continua com um pot-pourri dos anteriores até o fim da peça – falados apenas por Wilson e Knowles.

4.2.IX
Manifesto Futurista, de Marinetti

Ao fim da terceira e última inserção de *Da natureza das coisas* em *Monsters of Grace II*, Robert Wilson posicionou a leitura quase integral do *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti. Se Lucrécio, admirador da cultura helênica, conta a destruição da Atenas dos filósofos, Marinetti quer pôr fim de uma vez por todas ao classicismo: "— Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados. Nós vamos assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros Anjos!" (Marinetti, 1980, p. 32).

[34] No original: "As readers, we begin to relate to the language in sensory terms, engaging aurally, visually, and tactilely with the words themselves. By engaging with the text in this heightened state of awareness, we can start to derive meaning from form. As we recombine the unraveled threads of language in a process of playful assembly, we each construct our own sense of meaning from the fragments of these elements, and depth re-emerges on the surface of the work".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

A rejeição ao retorno a Atenas parece sublinhar a proximidade entre os *Typings* de Christopher Knowles e os princípios evocados pelos futuristas – e sugerir a ideia de que Wilson teria desenhado uma linha genealógica da linguagem em sua obra, de Marinetti a Knowles, com uma escala em Stein. Em seu livro *A arte da performance: Do Futurismo ao presente*, RoseLee Goldberg declara que "a linguagem de Knowles era muito próxima das 'palavras-em-liberdade'[35], tão admiradas pelos futuristas" (Goldberg, 2001, p. 236); em *Mama Dada*, Sarah Bay-Cheng destaca várias vezes a influência do Futurismo na obra de Gertrude Stein.

Apesar de ter sido organizado principalmente por artistas italianos, o *Manifesto Futurista* foi publicado pela primeira vez em Paris – o centro cultural mais importante do mundo à época. Para chamar bastante atenção, o grupo pagou por um anúncio na capa do jornal *Le Figaro* no dia 20 de fevereiro de 1909. O líder do movimento, o dramaturgo, poeta e editor do jornal *Poesia* em Milão, Filippo Tommaso Marinetti, já era famoso na época como "a cafeína da Europa".

Depois dodeste primeiro manifesto, os futuristas utilizariam esta fórmula várias vezes. Eles se apropriaram deste gênero de discurso político e o transformaram em uma construção literária quase poética – mas sem esconder a estridência de seu autor. Marinetti abre o *Manifesto Futurista* com uma anedota introdutória pontuada por traços de mito fundador ("Havíamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico"), que introduz uma lista de onze "mandamentos" românticos ("A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia"), impregnados de uma fascinação pela modernidade tecnológica ("um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*") (Marinetti, 1980, pp. 31-36).

Em *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theater*, Mladen Ovadija (2013) destaca o *Manifesto Futurista* como "programático da

[35] "As 'palavras-em-liberdade' de Marinetti, organizadas de modo artístico na página, em diferentes tamanhos, tipografias e cores". No original, "Marinetti's *parole in libertà*, the words-in-freedom arranged artfully on the page in different sizes, typefaces and colors" (Perloff, 1986, p. 9).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

virada acústica nas artes e no teatro dos séculos XX e XI"[36]. Os futuristas foram pioneiros na experimentação com a materialidade das palavras. Mais concentrados no som, nos ruídos e na vocalização do que na significação e na organização sintática da linguagem, eles rejeitavam as pretensões narrativas e figurativas nas artes – e forneceram muitos dos fundamentos conceituais para o desenvolvimento da poesia sonora, da poesia concreta, da pintura concreta, da pintura abstrata e do teatro pós-dramático.

Em *Monsters of Grace II*, a atriz Isabella Rossellini performa a introdução do *Manifesto*, numa versão em italiano gravada em Watermill durante o ateliê, e Jügen Holtz lê a lista dos "mandamentos" ao vivo, em alemão. A fala de Rossellini está impregnada pela excitação sugerida pelo texto de Marinetti. Em alguns momentos ela atropela as palavras, como um disco riscado, ou simplemente como alguém que gagueja de entusiasmo. Holtz, por sua vez, lê o texto de maneira parecida com a que ele havia interpretado os aforismas do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: objetiva e quase autoritária, carregada de ironia – considerando que o *Manifesto* pregava a liberdade.

4.3
O texto de *Monsters of Grace II*

Ainda que os textos heterogêneos de *Monsters of Grace II* possam parecer, num primeiro momento, terem sido escolhidos aleatoriamente, depois de um exame mais atento podemos notar uma série de pontos de convergência.

No plano temático, é possível perceber que a busca conflituosa do conhecimento é uma questão que perpassa a obra: podemos perceber seus traços na peste de Atenas contada por Lucrécio em *A natureza das coisas* – e muitas vezes interpretada como punição divina pela blasfêmia dos filósofos; no monólogo de *Fausto*, de Goethe, o homem mais inteligente do mundo, a ponto de fazer um pacto com Mefistófeles para ser ainda mais sábio; nos trechos do "diário do luto" de Marie Curie após a morte terrível do companheiro Pierre – ela teria um fim igualmente trágico como consequência da radioatividade: dois dos

[36] No original: "Therefore, we can consider Marinetti's inflammatory founding manifesto programmatic for the acoustic turn in the arts and theatre of the twentieth and twenty-first centuries".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

cientistas mais geniais da história, vítimas de mortes terríveis; e ainda no Soneto XLIII de William Shakespeare, em que o eu-lírico declara preferir a vida no escuro à luz. Esses fragmentos parecem sugerir que a sabedoria seria perigosa e a ignorância, uma benção – e poderíamos arriscar uma interpretação do título da obra considerando que a *graça* do conhecimento seria assombrada por *monstros*.

Em uma de suas conferências pelos Estados Unidos, Gertrude Stein conta sua consternação, na infância, ao saber de outras civilizações que já habitaram a Terra: foi a primeira vez que ela refletiu sobre a repetição e a diferença. "Cada civilização resistiu à sua maneira antes de desaparecer" (Stein, 1985, p. 168)[37], disse Stein. Em *Monsters of Grace II,* os filósofos de Atenas, os românticos alemães, os futuristas estão engajados na busca do conhecimento, na criatividade, na novidade – assim como Robert Wilson.

Consciente dessa insistência, o diretor toma emprestados fragmentos de obras de outros artistas e destaca essa condição na forma de uma colagem. Mas nem seu método tem ambição de novidade: Gertrude Stein já havia empregado a insistência repetitiva, os futuristas libertaram as palavras – e mesmo os românticos alemães abriram uma janela de possibilidade para o processo criativo de Wilson. A descrição do "modo de funcionamento" do romantismo alemão por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy poderia ser aplicada à criação de Robert Wilson:

> a utilização de todos os gêneros, o recurso do "fragmento", o questionamento da propriedade literária e da "autoridade" – justamente, haja vista a experimentação com o anonimato – e que funda esta "prática teórica" de grupo (discussões incessantes, sessões de trabalho institucionalizadas e regulamentadas, leituras coletivas, viagens "culturais" etc.). (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, pp. 18-19)[38]

Mais adiante na obra, os teóricos definem o fragmento como gênero romântico por excelência e declaram, sem disfarçar a própria surpresa, "que muitos românticos se engajaram numa estética do choque, da colagem, da troca entre formas heterogêneas, sem buscar resolver as tensões dentro de uma obra definitiva com uma identidade suprema" (Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978, p. 94).

[37] "Each civilization insisted in its own way before it went away".

[38] No original: "l'utilisation de tous les genres, le recours au 'fragment', la mise en cause de la propriété littéraire et de l''autorité' – justement, voire l'épreuve de l'anonymat – et qui fonde cette 'pratique théorique' de groupe (discussions incessantes, séances de travail instituées et réglées, lecture collective, voyages 'culturels', etc)".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Se, no romantismo, o fragmento era nostálgico de uma totalidade, na obra de Wilson os trechos se misturam, vêm e voltam no tempo e no espaço. O monólogo do *Fausto* de Goethe, falado de maneira muito dramática por Alexandre Moissi é interrompido pela leitura objetiva de Anna Graenzer – o que cria uma identidade formal com aqueles cuja linguagem já havia sido "desconstruída" no texto original, como o retrato de Picasso de Gertrude Stein e os *Typings* de Christopher Knowles. Hölderlin, Lucrécio, Shakespeare e Marinetti coexistem: o tempo cronológico perde seu sentido, ele parece ao mesmo tempo plano e circular na paisagem sonora de *Monsters of Grace II*.

4.4
Uma peça radiofônica *sem* a sobreposição de um filme mudo

Em 1933, em uma análise pioneira do pontencial do rádio, o psicólogo Gestalt alemão Rudolf Arnheim estabeleceu uma comparação entre criação radiofônica e o filme mudo. Segundo Arnheim, a arte radiofônica "pode dar a impressão de ser defeituosa e incompleta no plano sensorial, porque ela exclui o mais fundamental dos nossos sentidos, a visão", ainda que no cinema mudo essa "falta de som não seja tão evidente, porque a visão nos fornece uma imagem de mundo já bastante completa".

> O pecado por omissão que comete o rádio o atinge imediatamente, no entanto. Porque se os olhos sozinhos proporcionam uma imagem do mundo muito completa, a que fornecem sozinhas as orelhas é muito lacunar. É por isso que o ouvinte será tentado a "suprir" pelo jogo de sua própria imaginação o que é claramente um "defeito" na emissão de rádio. (Arnheim, 2005, p. 142)[39]

É curioso perceber que, várias décadas mais tarde, Robert Wilson empregaria a mesma comparação – mas, em vez de considerar essa falta um "pecado", ele fala, ao contrário, de "liberdade". Em uma entrevista à ocasião da primeira emissão de *Monsters of Grace II*, ele declarou:

[39] Trechos traduzidos da versão francesa: "Peut donner l'impression d'être défectueuse et incomplète au plan sensoriel, puisqu'elle exclut le plus fondamental de nos sens, celui de la vue […] ce manque dû à l'absence de sons se faisait à peine sentir, car la vue nous fournit à elle seule une image du monde déjà très complète". "Le péché par omission que commet la radio frappe en revanche immédiatement. Car si les yeux donnent à eux seuls une image du monde très complète, celle que fournissent les seules oreilles est très lacunaire. C'est pourquoi l'auditeur sera tenté de 'suppléer' par le jeu de sa propre imagination ce qui fait si clairement 'défaut' à l'émission de la radio".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> O que eu gosto do rádio é que ele não impõe limites para o meu palco interior. […] É uma liberdade que nós não temos no teatro. Eu amo os filmes mudos por esta mesma razão: eles me oferecem a liberdade de imaginar a voz do ator e os ruídos de modo muito eficaz. (Skoruppa, 2013)[40]

Wilson retoma uma ideia que ele havia formulado mais detalhadamente quase trinta anos antes, em outra entrevista:

> Se nós pegamos um filme mudo, ainda que ainda que o texto precise ser visto, podemos sempre refletir sobre a maneira que ele soaria na orelha. O espaço é muito grande para quem escuta, porque nós podemos escutar o texto soar na nossa imaginação. Agora, se pegamos uma peça radiofônica, a imagem é aberta e sem limites porque nós podemos imaginar aquilo que nós queremos. Nos dois casos existe uma voz e uma imagem; uma externa, outra interna. Em um filme falado ou em uma peça naturalista, a imagem e o texto vão juntos de uma maneira que fica mais difícil ter este tipo de espaço. O que eu faço, portanto, em um sentido, é pegar uma peça radiofônica e um filme mudo e sobrepor a voz da rádio à imagem do filme. (Mankin, 1986, p. 92)[41]

Essa declaração reforça a descrição do teatro de Wilson como um "mosaico". Entretanto, o fato de ele ter escolhido justamente a expressão "peça radiofônica" para caracterizar a parte sonora de seu teatro ganha importância no momento em que ele decide criar seu primeiro trabalho para o rádio – sem um filme mudo sobreposto a ele. Será *Monsters of Grace II* uma peça de Wilson incompleta? Qual é a diferença entre sua primeira peça radiofônica e a parte sonora de uma de suas peças – como *theCIVILwarS*, por exemplo, com a qual *Monsters of Grace II* compartilha vários fragmentos de mesma origem?

A herança de trabalhos anteriores de Robert Wilson em *Monsters of Grace II* é inegável. Em sua primeira peça radiofônica, o diretor homenageou toda a sua

[40] No original: "Was mir daran gefällt, ist, dass das Radio dem inneren Bildschirm so viel Freiraum lässt. […] Das ist eine ganz besondere Freiheit, die man nicht hat, wenn man ins Theater geht und ein Bühnenbild vor sich hat. Aus demselben Grund mag ich auch Stummfilme: dort hat man die Freiheit, sich vorzustellen, wie die Stimme des Schauspielers klingt oder welche Umgebungsgeräusche es gibt".

[41] No original: "Si l'on prend um fil muet, bien que le texte ne puisse qu'être vu, on peut toujours réfléchir à la manière dont il sonne à l'oreille. L'espace est très grand pour celui qui écoute, parce que nous pouvons entendre le texte résonner dans notre imagination. Maintenant si l'on prend une pièce radiophonique, l'image est ouverte et sans limites parce que nous pouvons imaginer ce que nous voulons. Dans les deux cas il y a une voix et une image ; l'une est externe, l'autre interne. Dans un film parlant ou dans une pièce naturaliste, l'image et le texte vont ensemble d'une manière qui rend plus difficile d'avoir ce genre d'espace. Ce que je fais donc, en un sens, c'est prendre une pièce radiophonique et un film muet et superposer la voix de la radio à l'image du film".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

trajetória conturbada com a linguagem – desde sua peça "sem palavras", *Deafman Glance*, de 1972. Podemos perceber facilmente os traços de sua experiência com Heiner Müller, com quem ele criou *Hamletmachine* e *theCIVILwarS*, o ritmo de Philip Glass, a desconstrução das palavras e as paisagens sonoras de Gertrude Stein, a sofisticação acústica de Hans Peter Kuhn – e sobretudo de Christopher Knowles, que ofereceu a solução de que Wilson precisava para se reconciliar com as palavras.

Ao contrário dos "livros" das peças anteriores de Robert Wilson, o projeto de *Monsters of Grace II* não tem qualquer menção à estética da cenografia – ainda que a emissão ao vivo, a partir de um teatro e com um público presente, estivesse prevista desde o começo. Por certo a disposição das mesas, das cadeiras e das lâmpadas foi pensada em algum momento, assim como os gestos dos atores. Mas, a partir do projeto, podemos perceber que a cenografia minimalista e os movimentos não eram absolutamente uma preocupação durante a oficina em Watermill: o grupo estava concentrado na parte sonora do espetáculo. Pela primeira vez, Wilson pôde criar um "palco interior sem limites" para seus espectadores.

O fato de suas peças anteriores terem sido pensadas para serem resultado de uma composição entre imagem e som (ainda que elas tivessem o objetivo de contar histórias diferentes) já as difere do processo de criação de *Monsters of Grace II*. Todos os esforços do processo criativo da peça foram concentrados no som: um som que não seria acompanhado de nenhuma imagem, que deve oferecer estímulos suficientes para que o ouvinte tenha uma experiência rica e possa criar seu "palco interior".

Se, por um lado, *Monsters of Grace II* se beneficia da experiência de Wilson em trabalhos anteriores, é preciso reivindicar também sua posição na história do teatro e da arte radiofônicos, dos que creem que "a vantagem do rádio reside em sua diferença, em particular no fato de que ele se funda unicamente sobre a voz, e não sobre a visão", como diz Paul Deharme (1928).

Não foi por acaso que Wilson escolheu criar sua primeira peça radiofônica para fazer parte de um festival de "*hörspieltage*". Heiner Müller, uma das referências mais fortes de Robert Wilson, escreveu várias obras radiofônicas e colaborou bastante para a reflexão da estética do *Hörspiel*. O *Neues Hörspiel*,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

movimento de meados dos anos 1960, foi fundado sobre a determinação de um "trabalho sobre o sonoro, uma criação acústica que não é determinada por um texto prévio, mas pode se apoiar nele" (Peyras, 2011, pp. 83-84). *Monsters of Grace II* é um *Hörspiel*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

5
Produzindo o corpo pelo rádio

É difícil precisar quando os hominídeos desenvolveram o poder da fala. As estruturas corpóreas mais intimamente ligadas ao processo de emissão de som – como as cordas vocais, a língua e o palato – são tecidos moles que não se preservam em fósseis. A estimativa mais aceita, de cerca de 100 mil anos, é feita a partir da análise de rastros da produção de fala que ficaram impressas nas ossadas dos homens das cavernas: o relevo endocraniano, a base achatada da cabeça que evidencia a postura ereta, indispensável para acomodar as estruturas anatômicas responsáveis pela fala articulada, e a caixa de ressonância da laringe (Kimbrough, 2011, pp. 25-65).

A voz, em si, veio muito antes, entre 6 ou 7 milhões de anos atrás. E não era uma grande novidade no reino animal. Não são poucas as espécies de mamíferos, pássaros e até anfíbios capazes de emitir som através do controle da expiração. Enquanto golfinhos se comunicam entre si embaixo d'água, papagaios impressionam ao repetir palavras e até expressões de maneira praticamente idêntica à de seres humanos – mas nenhuma outra espécie tem a capacidade de comunicar abstrações e pensamentos criativos, obedecendo a padrões gramaticais.

Uma lenta transformação de cada estrutura encefálica e anatômica fez com que as vocalizações dos proto-hominídeos, pouco mais articuladas que a de chimpanzés, evoluíssem até que o *Homo sapiens* pudesse comunicar, em forma de som, suas estratégias de ataque, defesa e planejamento da vida coletiva. A possibilidade de uma comunicação oral complexa está intimamente ligada à adaptação humana, como fator e resultado desse processo.

A linguagem é o que diferencia o homem dos demais animais e afirma seu domínio sobre eles – e aquilo que excede a fala na voz denuncia o estatuto de animal do homem. A civilização ocidental foi construída sobre o pilar da racionalidade; a cultura oral, com sua evidente corporeidade – sua hesitação, gagueira, seus grunhidos, seu titubeio –, soa como entrave a uma cultura mais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

elevada. A escrita – meditada, estruturada, rascunhada e passada a limpo – não demorou a conquistar a preferência da erudição.

Os escritos de Platão – que viveu a transição da cultura oral para a escrita, durante a introdução do alfabeto no sistema de ensino de Atenas – evidenciam a rapidez da adoção da nova forma de expressão. Se em *Fedro* o filósofo parece clamar a superioridade da voz, na *República* ele já advoga a erradicação total da cultura oral. Seu aluno Aristóteles já sugeriu uma hierarquia entre pensamento, discurso oral e escrito (Kimbrough, 2011, pp. 7-9) – a escrita ordenou o pensamento.

Mais tarde, quando escreveu um texto seminal sobre o teatro, o filósofo subordinou totalmente o gênero artístico ao texto escrito. Lehmann descreve:

> O drama é pensado na *Poética* como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático). […] Drama significa fluxo temporal controlado, que se pode abranger com a vista. (Lehmann, 2007, p. 63)

Desde a Antiguidade, portanto, o teatro no Ocidente se desenvolveu como gênero literário – e mesmo quando Hegel o qualifica como a mais completa das artes, que abrange todas as demais, ele não o desvincula da literatura, apresentando-o como "poesia dramática".

> A cumplicidade entre drama e lógica, depois entre drama e dialética, domina quase que ininterruptamente a tradição "aristotélica" europeia – que se mostra ainda muito viva na "dramática não aristotélica" de Brecht. […] Um ponto culminante dessa tradição é a *Estética* de Hegel. […] [P]or que a ideia do drama se tornou tão extraordinariamente poderosa: ela jamais poderia exercido um efeito tão abrangente se não tivesse sido concebida mais profunda e contraditoriamente do que deixa parecer a redução ao esquema do gênero dramático. (Lehmann, 2007, p. 65)

A voz dos atores nunca foi ignorada na teoria do teatro: ela era, afinal, o canal de veiculação do texto. A partir do século XVII, teorias da retórica e declamação destacavam como o uso adequado da voz era indispensável para a emissão da mensagem pretendida pelo dramaturgo. Ao discorrer sobre o uso da performatividade da voz no teatro, Erika Fischer-Lichte chama atenção para uma mudança significativa a partir do Naturalismo, quando o elo entre voz e linguagem foi afrouxado: "A voz agora poderia ser usada sem necessariamente corresponder às palavras na entonação, ênfase, tom, e volume. […] Enquanto a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

linguagem seria capaz de mentir, o corpo era visto como verdadeiro e autêntico". Ou seja, a voz se divorciava pela primeira vez do texto, e se aliava ao corpo (Fischer-Lichte, 2004, p. 126)[1].

Fischer-Lichte conclui que esse descolamento culmina na tecnologia empregada pelos artistas de performance e teatro dos anos 1960 – mas, bem antes disso, a cultura oriental contribuiu com outra concepção da relação entre arte e corpo. Em *O teatro e seu duplo* (1938), o multiartista e intelectual francês Antonin Artaud chama o teatro ocidental de prostituído e refém do diálogo – que, segundo ele, não pertence ao palco, mas aos livros (Artaud, 2012, p. 55). Artaud parte de uma análise dos espetáculos de Bali para fundamentar o seu *teatro da crueldade*.

> A revelação do teatro balinês deu-nos a ideia física e não verbal do teatro pela qual o teatro está dentro dos limites de tudo o que pode acontecer em cena, independente do texto escrito, ao contrário do teatro como concebemos no Ocidente, ligado ao texto e limitado por ele. Para nós, o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem. (Artaud, 2012, p. 105)[2]

Artaud passou os quase dez anos que se seguiram à publicação de *O teatro e seu duplo* trancado num manicômio. Ao perceber o grande interesse do público em ouvi-lo – a conferência "Histoire vécue d'Artaud-Mômo" [História vivida de Artaud-Momo], organizada logo de sua saída da internação, tinha sido um sucesso –, o responsável pela programação cultural da Radiodiffusion Française, Fernand Pouey, o convidou para criar uma peça radiofônica para a série *La Voix des poètes*. Para a emissão, Artaud compôs a peça *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [Para acabar com o julgamento de Deus]. Entre os dias 22 e 29 de novembro de 1947, ele e uma equipe de atores gravaram a peça em três atos intercalados por efeitos sonoros – além de uma introdução e uma conclusão, interpretadas pelo próprio Artaud, que também era responsável pelos gritos e glossolalia. Segue um trecho do texto:

[1] No original: "The voice could now be used without necessarily corresponding to the spoken words in intonation, emphasis, pitch, and volume. […] While language was capable of lying, the body was seen as true and authentic".

[2] No original: "La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce que qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Para ter a merda,
ou seja, carne
onde só havia sangue
e um terreno baldio de ossos
onde não havia mais nada para ganhar
mas apenas algo para perder, a vida.

o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco

Então o homem recuou e fugiu.
E então os animais o devoraram.
Não foi uma violação,
ele prestou-se ao obsceno repasto.
Ele gostou disso
e também aprendeu
a agir como animal
e a comer seu rato
delicadamente. (artaud, 2003)[3]

A emissão estava agendada para as 22h45 da segunda-feira, 2 de fevereiro de 1948, e foi amplamente divulgada. Na véspera, entretanto, o diretor da rádio Wladimir Porché vetou a peça, alegando que o público francês deveria ser poupado dos pronunciamentos "escatológicos, viciosos, obscenos, anticatólicos e antiamericanos" de Artaud (Weiss, 1994, pp. 271-272). Pouey organizou então um júri de cerca de cinquenta artistas – dentre os quais Raymond Queneau e Jean Cocteau – para avaliar a questão. Mas, apesar de a aprovação ter sido quase unânime, Porché persistiu na interdição, e Pouey se demitiu em protesto. Artaud, que não sobreviveu ao ano seguinte, não chegou a testemunhar a emissão de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* pela rádio francesa, o que só aconteceu quase trinta anos mais tarde.

Se, ao definir o *teatro da crueldade*, Artaud deixava claro que seu objetivo primordial era romper com a sujeição do teatro ao texto, considerado definitivo, sagrado, e pregava uma profusão de gestos e expressões faciais, de combinações

[3] No original: "Pour avoir de la merde,/ c'est-à-dire de la viande,/ là où il n'y avait que du sang/ et de la ferraille d'ossements/ et où il n'y avait pas à gagner d'être/ mais où il n'y avait qu'à perdre la vie.// o reche modo/ to edire/ di za/ tau dari/ do padera coco// Là, l'homme s'est retiré et il a fui./ Alors les bêtes l'ont mangé./ Ce ne fut pas un viol,/ il s'est prêté à l'obscène repas./ Il y a trouvé du goût,/ il a appris lui-même/ à faire la bête/ et à manger le rat/ délicatement".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

de cores, linhas e formas – não é de se estranhar que ele renunciasse a toda essa materialidade ao criar para o rádio? Depois de criticar a falta do corpo no teatro ocidental, Artaud estava sendo incoerente ao ocultá-lo por detrás de um aparelho radiofônico? Ou o corpo era emitido pelas ondas do rádio? Qual a materialidade deste "corpo sem órgãos"? A expressão, afinal, foi introduzida por Artaud pela primeira vez em *Pour en finir avec le jugement de Dieu* e só foi retomada três décadas mais tarde por Gilles Deleuze e Félix Guattari em suas obras *O anti-Édipo* e *Mil platôs*.

A voz, afinal, com sua materialidade corpórea, havia sido um dos elementos mais destacados por Artaud nos manifestos do *teatro da crueldade*. Ao discorrer sobre os elementos desse teatro, ele diz: o espetáculo será regido pelo elemento físico – gritos, resmungos; a montagem não suprimirá a palavra, mas dará a ela uma importância próxima à que ela tem em um sonho (Artaud, 2012, pp. 44-45). É curioso perceber como o teatro pretendido por Artaud, sob muitos aspectos, encontrou consonância no que propunham pioneiros do rádio, como Paul Deharme, que queria que os ouvintes de seu "filme radiofônico" vivessem um "sonho dirigido" (Deharme, 1930, p. 40)[4].

O advento do rádio foi uma espécie de revanche da oralidade depois de séculos de soberania da linguagem escrita – e nem sempre celebrada. Em seu livro *Os meios de comunicação como extensão do homem*, de 1964, o teórico da comunicação Marshall McLuhan chama o rádio de "tambor tribal" e faz o seguinte julgamento:

> A Inglaterra e a América opuseram certas resistências ao rádio, longamente expostas que estavam à cultura letrada e ao industrialismo. Estas formas implicam numa intensa organização visual da experiência. As culturas europeias, mais terra a terra e menos visuais, não ficaram imunes ao rádio. A magia tribal ainda não havia desaparecido nelas e a antiga trama do parentesco voltou a ressoar de novo com as notas do fascismo. (McLuhan, 1996, p. 334)

É preciso ter em conta que este livro foi escrito antes do grande crescimento da BBC e da NPR nos anos 1970 – e, portanto, a vacina contra o rádio parece ter expirado na Inglaterra e nos Estados Unidos. Por outro lado, a

[4] No original: "Le film radiophonique consistera en scénarios rédigés et lus selon certaines règles qui faciliteront à chaque auditeur en état de demi-sommeil l'adaptation automatique de ces scénarios à sa propre personnalité: il vivra un rêve dirigé".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

análise desse trecho é interessante para notar que, ao mesmo tempo que McLuhan adverte contra o uso do rádio pelos regimes totalitários, ele mesmo utiliza um discurso carregado de preconceito contra o meio, empregando o termo "tribal" de modo pejorativo.

Segundo o linguista e historiador Paul Zumthor, "na ótica de McLuhan, oralidade e escritura correspondem a duas direções culturais inconciliáveis" e essa concepção negligencia "um fator capital, cuja importância não apareceu claramente até os anos 1980: as qualidades e valores (físicos, psíquicos e simbólicos) arraigados na voz humana como tal" (Zumthor, 2008, pp. 171-172)[5]. Para Zumthor, "os meios auditivos ou audiovisuais restituem à voz humana uma autoridade social que ela havia perdido" (Zumthor, 2008, p. 174)[6] – o que não quer dizer que ele acredite na corporeidade da voz em si. Inquirido pela revista italiana *Linea D'Ombra* sobre os impactos dos meios sobre a vocalidade, Zumthor ponderou: "Aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão" (Zumthor, 2007).

Esse caráter "desencarnado" da voz emitida pelo rádio parece consenso entre os pesquisadores desde o seu surgimento. Em 1936, o pioneiro da teoria radiofônica Rudolf Arnheim dedicou ao assunto um capítulo intitulado "Elogio da cegueira: liberar-se do corpo" (Arnheim, 2005, p. 141). Mesmo entusiasmado com o potencial do novo meio, Arnheim não podia ainda conceber uma maneira de materializar o corpo pela rádio.

Cada ser humano tem duas pregas na garganta que, bem treinadas, podem se contrair e relaxar, proibindo e permitindo a passagem do ar que sai dos pulmões durante a respiração e produzindo uma gama impressionante de sons. Esses sons são amplificados nas cavidades da garganta, da boca e do nariz; outras tantas estruturas corpóreas se envolvem no processo, como a língua, os lábios, o palato, os dentes (Kimbrough, 2011, p. 4). A voz é produzida de maneira tão

[5] No original: "… un facteur capital, dont l'importance n'est apparue clairement que vers 1980: les qualités et valeurs (physiques, psychiques et symboliques) attachées à la voix humaine comme telle".

[6] No original: "Plus encore: intervenant après plusieurs siècles d'hégémonie de l'écriture, les *media* auditifs ou audiovisuels restituent à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

corpórea quanto todas as secreções corporais – com a diferença de que ela perde a sua materialidade no momento em que sai da boca. Para Fischer-Lichte, a voz representa uma notável – para não dizer estranha – matéria, que contradiz todos os princípios semióticos:

> Ela não sobrevive à expiração que a criou, e precisa ser trazida de novo a cada respiração; é uma matéria que só existe no "êxtase". […] A voz constrói uma ponte e estabelece uma relação entre dois sujeitos. Ela preenche o espaço entre eles. Ao fazer a sua voz audível, uma pessoa alcança os que a ouvem (Fischer-Lichte, 2004, p. 130)[7].

A "ponte" da voz, metaforizada por Fischer-Lichte, é sustentada pelo ar do falante ao ouvinte – mas pode ser, também, sustentada por ondas sonoras. Em entrevista a Morton Feldman, John Cage diz: "Mas tudo o que o rádio faz, Morty, é disponibilizar para os nossos ouvidos o que já estava no ar, mas você não podia escutar. Em outras palavras, o que ele torna audível é algo em que você já está imerso. Você está banhado em ondas do rádio" (Cage; Feldman apud Milutis, 2001, p. 56)[8]. No que o rádio interferiria, mais do que o ar em si, na descorporificação da voz?

Em "Radio Art Le Mômo", o artista radiofônico contemporâneo Gregory Whitehead faz do rádio um *memento mori* da vida moderna:

> Quando eu ligo o meu rádio, eu escuto todo um coro de estertores: da pedra fria, laringes rígidas congeladas em todos os estados de decomposição física; nos *talk shows* gargantas douradas cortadas com um bisturi, seccionadas, depois coladas de volta e depois irradiadas para fora pelas ondas no ar; de vozes que foram extirpadas do corpo há tanto tempo que ninguém se lembra a quem elas pertenciam, ou se pertenceram a alguém; de corpos-risonhos de monstros pop garantindo que você vai agitar essa poupança; de cordas artificiais costuradas a gargantas ainda vivas por sínteses e processos computacionais; de caixas falantes mecânicas mortas para começar; de anti-corpos ciberfônicos voando e se espatifando em pedaços pelo ar. (Whitehead, 2001, p. 5)[9]

[7] No original: "In many ways, the voice represents a remarkable if strange material that contradicts all semiotic principles. It comes into existence only when it sounds out. It cannot survive the breath that created it but must be brought forth again with every new breath; it is a material that exists only in 'ecstasy'. […] The voice builds a bridge and establishes a relationship between two subjects. It fills the space between them. By making their voices audible, people reach out to touch those who hear it".

[8] No original: "But all that radio is, Morty, is making available to your ears what was already in the air and available to your ears, but you couldn't hear it. In other words, all it is is making audible something which you're already in. You are bathed in radio waves".

[9] No original: "When I turn my radio on, I hear a whole chorus of death rattles: from stone cold, hard fact larynxes frozen at every stage of physical decomposition; from talk show golden throats

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Para emitir a voz humana – e qualquer outro som – pelo rádio, é necessário, primeiro, um microfone, ou seja, um instrumento capaz de transformar energia sonora em energia elétrica. Existem várias formas diferentes de captar o som: em um estúdio ou fora dele, de perto ou de longe de quem fala. Resumidamente, as técnicas mais utilizadas são a gravação e reprodução em "mono" (utilizando apenas um microfone ou canal de emissão) ou "estéreo" (com pelo menos dois microfones e número correspondente de alto-falantes). Mais recentemente, desenvolveu-se ainda um modelo chamado "cabeça artificial binaural", em que dois microfones são instalados dentro de um detalhado sistema auditivo artificial de um manequim – tudo isso para que o ouvinte possa ter uma experiência de escuta mais fiel possível. Essa captação, contudo, não é necessariamente a ideal para todo tipo de emissão. Quando a intenção é ter um canal de comunicação claro e direto entre o locutor e o ouvinte, o velho sistema "mono" é o mais indicado – e não apenas para emissões objetivas, como as jornalísticas, por exemplo, mas também em uma peça radiofônica em que se tenha por objetivo uma experiência de fluxo de consciência (Klippert, 1980, pp. 16-24).

Outra possibilidade, desde a invenção da fita magnética, é a edição e a montagem das vozes em emissões radiofônicas. Em uma carta dirigida aos atores, o dramaturgo francês Valère Novarina escreveu sobre esse processo:

> Noite e dia eles trabalham por isso, com imensas equipes e enormes meios financeiros: limpeza do corpo na tomada de som no rádio, assepsia das vozes, filtragem, fitas cortadas e cuidadosamente purificadas de risos, peidos, soluços, salivações, respirações e todas as escórias que marcam a natureza animal, material dessa palavra que sai do corpo do homem. (Novarina, 1979, p. 12)[10]

O rádio não tem, no entanto, o monopólio das técnicas e das tecnologias de captação, edição e emissão de áudio. Além do cinema, o teatro e a performance

---

cut with a scalpel, transected, then taped back together and beamed out across the airwaves; from voices that have been severed from the body for so long that no one can remember who they belong to, or whether they belong to anybody at all; from pop monster giggle-bodies guaranteed to shake yo' booty; from artificial folds sneak-stitched into still-living throats through computer synthesis and digital processing; from mechanical chatter-boxes dead to begin with; from cyberphonic anti-bodies taking flight and crashing to pieces on air."

[10] No original: "Nuit et jour ils travaillent à ça, avec d'immenses équipes et d'énormes moyens financiers: nettoyage du corps dans la prise de son à la radio, toilette des voix, passage au filtre, bandes coupées et soigneusement épurées de rires, pets, hoquets, salivations, respirations, toutes les scories qui marquent la nature animale, matérielle de c'te parole qui sort du corps à l'homme […]"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

lançam mão há décadas desses recursos. Em seu texto "La Voix atopique: Présences de l'absence" [A voz atópica: Presenças da ausência], a pesquisadora de teatro alemã Helga Finter escreveu:

> Há bem mais de sessenta anos, os ataques de um teatro de arte deram cabo da própria noção de presença. Não apenas questionadas depois de 1945 pelas radiofonias de Artaud, mas também vinte anos mais tarde, pela introdução do gravador nos palcos pelo Beckett de *Krapp's Last Tape* ou de *That Time*, essa unidade e seu efeito de presença foram portanto propulsadas pela evolução da tecnologia. Assim, a invenção do *microport*, do *sound computer*, do *vocoder* ou do *sampler*, permitiram, a partir dos anos 1970, fazer intervir sobre os palcos ao mesmo tempo o olho e a voz cinematográficas, em parceria com as vozes acústicas de um lado, e de grandes planos visuais e auditivos do outro. (Finter, 2012, p. 153)[11]

No segundo capítulo desta dissertação, tratou-se da relação do diretor Robert Wilson com o som de seu teatro – e as experimentações tecnológicas principalmente a partir de sua parceria com o *sound designer* e compositor alemão Hans Peter Kuhn. De uma mesa de som, Kuhn controla a voz de cada ator – transportada por um microfone de lapela. O artista pode mudar completamente a percepção da presença de um ator ao projetar sua voz em diferentes áreas do teatro – ou jogá-la de um ponto a outro do auditório durante uma mesma fala. Boa parte do material sonoro utilizado nas peças, no entanto, é composto de sons gravados, entre vozes e ruídos. Para seu livro *Robert Wilson and his collaborators*, Laurence Shyer entrevistou Hans Peter Kuhn. Sobre a peça *The Golden Windows*, o artista conta:

> Wilson me disse: "Precisamos de algo bonito para a sra. Nicklisch [a distinta atriz alemã que fazia a mulher mais velha]. Ela é tão maravilhosa, precisamos de algo bonito". Era isso que ele queria, é curioso. – *Em vez de tentar reproduzir as reverberações de um terremoto literal, Kuhn costurou fragmentos de texto falado numa poderosa e perturbadora colagem sonora* – Eu peguei um pedaço de texto e fiz duas gravações: uma com uma voz normal, e outra em um sussurro, com muitas repetições. Pus a gravação toda em um sistema múltiplo de faixas e gravei seis vezes com uma velocidade randômica e então emiti para seis alto-falantes da

[11] No original: "Depuis bien plus de soixante ans, les assauts d'un théâtre d'art ont fini par remettre en question la notion même de presence. Non seulement interrogés après 1945 par les radiophonies d'Artaud, mais aussi vingt ans plus tard, par l'introduction du magnétophone sur les planches par le Beckett de Krapp's Last Tape ou de That Time, cette unité et son effet de presence sont alors entamés avec l'évolution de la technologie. Ainsi l'invention du microport, du sound computer, du vocoder ou du sampler, permit, à partir des années 1970, de faire intervenir sur les planches à la fois l'oeil et la voix cinématographiques de pair avec l'utilisation de voix acoumatiques d'une part et de gros plans visuels et auditifs d'autre part".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

> sala. Ainda criei um efeito da sra. Nicklisch dizendo "buzzard" [urubu] e fiz disso uma batida, como um tambor. (Shyer, 1989, p. 236)[12]

Para Shyer, ao adotar o uso de microfones de lapela nas peças de Robert Wilson, Kuhn proporciona relaxamento e interioridade aos atores, alterando mesmo sua relação com o espectador. Sobre esse assunto, Finter argumenta que a voz no teatro sempre foi trabalhada por técnicas de projeção vocal que já a manipulavam: "Elas [as técnicas] separam a voz, a sopram, a roubam e a expropriam do corpo transformando-a" (Finter, 2012, p. 153). Se, por um lado, a projeção da voz dos atores a artificializa, parte da relação autopoiética no teatro está neste empenho de se fazer escutar. Ainda que o espectador continue ouvindo o ator – com ainda mais clareza, provavelmente –, o esforço para ser compreendido diminui e, com ele, parte do vínculo.

Não há dúvidas, no entanto, de que a presença física dos atores – com ou sem microfones, alto-falantes, mesa de mixagem – evoca a autopoiese de uma forma que o rádio nunca será capaz de proporcionar. A arte radiofônica não é menos autopoiética do que o cinema ou mesmo a pintura. É o complicado estatuto da voz, que se alija do corpo sem nunca poder suprimir seu rastro corpóreo – e cria nessa ausência um efeito perturbador em quem escuta. Na consciência da inviabilidade da presença plena, é possível, no entanto, continuar a persegui-la, tendo como norte o ideal de Bertolt Brecht de uma rádio de duas vias; de aparato de comunicação mais do que de distribuição.

Zumthor, que qualifica o rádio como aparelho surdo, além de cego, diz: "A voz escutada é de um ser humano, o ouvinte sabe disso; mas esta consciência é, na maior parte do tempo, muito frágil para suscitar uma participação intensa" (Zumthor, 2008)[13]. Não há apenas um rádio, e não há uma única maneira de transportar o corpo no rádio e evocar a participação do espectador. No rádio de notícias, ao vivo, o locutor pede para o ouvinte telefonar e dar sua opinião, contar

[12] No original: "Wilson told me, 'We need something beautiful for Miss Nicklisch [the distinguished German actress who played the older woman]. She's so great, we need something beautiful.' That what he wanted, it was funny". Rather than attempting to reproduce the reverberations of a literal earthquake, Kuhn fashioned fragments of spoken text into a powerful and disturbing sonic collage. "I took a piece of text and made two recordings, one in a normal voice and the other in a whisper, with a lot of repetitions. I put the whole tape on a multitrack system and recorded it six times with a random delay and then played it back on six speakers in the house. I also created a loop of Miss Nicklisch saying 'buzzard' and made it beat like a drum".

[13] No original: "La voix qu'il fait entendre est celle d'un être humain, l'auditeur le sait ; mais cette conscience est, la plupart du temps, trop faible pour susciter une participation intense".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

sua experiência – esta é uma forma. O radialista entra em sua casa todo dia, lhe faz companhia, cria-se uma intimidade que fica evidente na forma como se comunicam. Mas, falando de arte radiofônica, teatro radiofônico, toda a técnica que corta, cola e desencarna a voz pode servir para criar uma nova corporeidade – não menos material, não menos humana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

6
Referências bibliográficas

Teatro e performance

ARTAUD, Antonin. ***Pour en finir avec le jugement de Dieu***. Paris: Gallimard, 2003.

_____. ***Le Théâtre et son double***. Paris: Folio, 2012.

BELÉM, Elisa. "A noção de *embodiment* e questões sobre atuação". São Paulo: ***Revista Sala Preta*** – PPGAC-USP, v. 11, n. 1, 2011.

BOUCHEZ, Pascal. ***Filmer l'éphémère: Récrie le théâtre (et Mesguich) en images et sons***. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

BRECHT, Bertolt. ***Écrits sur le théâtre***. Paris: Gallimard, 2000.

_____. ***Teatro dialético: Ensaios***. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Tradução de Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DESHAYS, Daniel. "Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral". ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 199, 1º trimestre 2011.

DUSSAIWOIR, Vincent. "Les indications sonores dans les cahiers de régie (fin XIXe – début XXe): Une première exploration des fonds de l'ART". ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 199, 1º trimestre 2011.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

FISCHER-LICHTE, Erika. ***The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics***. Traduzido do alemão para o inglês por Saskya Iris Jain. Nova York: Routledge, 2004.

GOETHE, J. W. ***Regras para atores***. Traduzido do alemão por Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 70.

GOLDBERG, RoseLee. ***A arte da performance: Do Futurismo ao presente****.* Traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. ***Cursos de Estética*, v. IV**. Traduzido do alemão por Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. ***Teatro pós-dramático***. Traduzido do alemão por Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NOVARINA, Valère. ***Lettre aux acteurs****.* Lausanne: Argo, 1979.

OVADIJA, Mladen. ***Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre****.* Montreal & Kingston, Londres, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2013.

SZONDI, Peter. ***Théorie du drame moderne***. Paris: Circé, 2006.

WEISS, Allen S. "Radio, Death and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de Dieu*". In: KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (Ed.). ***Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-Garde***. Cambridge & Londres: The MIT Press, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Sobre Robert Wilson

ABSOLUTE Wilson. Direção: Katharina Otto Bernstein. Kinowelt Filmverleih, New Yorker Films, Zweitausendeins, 2006. 1 DVD (105 min.).

ABRAMOVIC, Marina et al. Direção de Margery Arent Safir. ***Robert Wilson***. Paris: Flammarion: The Arts Arena, the American University of Paris, 2011.

ARAGON, Louis. "Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, la science et la liberté". ***Lettres Françaises***, 2 de junho de 1971.

COOPER, Ashton. "25 Questions For Experimental Theater Director Robert Wilson". ***Blouinartinfo***, junho de 2014. Disponível em http://www.blouinartinfo.com/news/story/1040057/25-questions-for-experimental-theater-director-robert-wilson. Consultado em 16 de junho de 2014.

GLASS, Philip. "C'est un état d'attention" (entrevista a Margery Arent Safir). In: ABRAMOVIC, Marina et al. ***Robert Wilson***. Organização de Margery Arent Safir. Paris: Flammarion: The Arts Arena, the American University of Paris, 2011.

HOLMBERG, Arthur. ***The Theater of Robert Wilson***. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MANKIN, N. Entrevista de Robert Wilson a N. Mankin. ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 72, 4º trimestre de 1986.

MAURIN, Frédéric. ***Robert Wilson: Le Temps pour voir, l'espace pour écouter***. 2ª ed. Paris: "Le temps du théâtre", Actes Sud, Académie Expérimentale des théâtres. 2010.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

MOLDOVEANU, Mihail. ***Composition, Lumière et Couleur dans le théâtre de Robert Wilson – L'Expérience comme mode de pensée***. Paris: Alain de Gourcuff Éditeur, 2001.

MOREY, Miguel; PARDO, Carmen. ***Robert Wilson***. Barcelona: Poligrafa, 2002.

SHYER, Laurence. ***Robert Wilson and his collaborators***. Nova York: Theatre Communications Group, 1989.

SKORUPPA, Ekkehard. "Radio ist ein Medium, das die visuelle Fantasie befreit". **SWR2**, 10 de agosto de 2013. Disponível em: http://www.swr.de/swr2/hoerspiel-feature/robert-wilson-monsters-of-grace/interview-robert-wilson/-/id=661194/did=12270762/mpdid=12298070/nid=661194/qrhiol/index.html.

WILSON, Robert. "To place the voice with the face – La juste voix". In: BANU, Georges (Org.). ***De La Parole aux chants***. Paris: Actes Sud, 1995.

Rádio

ARNHEIM, Rudolf. ***Radio***. Traduzido do alemão para o francês por Lambert Barthélémy. Paris: Van Dieren Éditeur, 2005.

BAUDOUIN, Philippe. "Brecht et Benjamin au microphone: une approche esthétique du théâtre radiophonique". ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 199, 1º trimestre de 2011.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: ***Magia e técnica, arte e política***. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

BRECHT, Bertolt. “O rádio como aparato de comunicação: Discurso sobre a função do rádio”. São Paulo: ***Estudos Avançados***, USP, n. 60, 2007.

JEANNENEY, Jean-Noël (Org.). ***L’Écho du siècle: Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France***. Paris: Hachette Littérature, 1999.

MCLUHAN, Marshall. ***Os meios de comunicação como extensão do homem***. São Paulo: Cultrix, 1996.

MILUTIS, Joe. “Radiophonic Ontologies and the Avant-garde”. In: WEISS, Allen S. (Ed.) ***Experimental Sound & Radio***. Nova York/ Cambridge, MA: Nova York University/ Massachusetts Institute of Technology, 2001.

PROT, Robert. ***Dictionnaire de la radio***. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble – Institut de l’audiovisuel, 1997.

WEISS, Allen S. (Ed.) ***Experimental Sound & Radio***. Nova York/ Cambridge, MA: Nova York University/ Massachusetts Institute of Technology, 2001.

WHITEHEAD, Gregory. “Radio Art Le Mômo: Gas Leaks, Shock Needles and Death Rattles”. *Public 4/5*: 140-40. In: WEISS, Allen S. (Ed.). ***Experimental Sound & Radio***. Nova York/ Cambridge, MA: Nova York University/ Massachusetts Institute of Technology, 2001.

Voz

BARTHES, Roland. “Le Grain de la voix”. ***Entretiens (1962-1980)***. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

CONRAD, Daniel. “Une journée à l’opéra”. In: ABRAMOVIC, Marina et al. ***Robert Wilson***. Organização de Margery Arent Safir. Paris: Flammarion: The Arts Arena, the American University of Paris, 2011.

FINELLI, Patrick. “Sound studies: Theories of the material voice”. Baltimore: ***Theatre Journal***, The Johns Hopkins University Press, v. 64, n. 3, 2012.

FINTER, Helga. “La Voix atopique: Présences de l’absence”. In: FÉRAL, Josette (Org.). ***Pratiques performatives – Body Remix***. Montreal/ Rennes: Presses de l’Université du Québec/ Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GOLD, Sylviane. “Austere, Enigmatic Innovator. And Charming Fellow, Really”. ***The New York Times***. Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/10/22/movies/22gold.html?pagewanted=1&_r=1&. Consultado em 18 de janeiro de 2014.

HUPPERT, Isabelle. “Le Temps entre le mouvement et la fixité” (interviewée par Margery Arent Safir). In: ABRAMOVIC, Marina et al. Organização de Margery Arent Safir. ***Robert Wilson***. Paris: Flammarion: The Arts Arena, the American University of Paris, 2011.

KIMBROUGH, Andrew. ***Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century***. Nova York: Cambria Press, 2011.

SHEVTSOVA, Maria. ***Robert Wilson***. Nova York: Routledge, 2007.

ZUMTHOR, Paul. ***Introduction à la poésie orale***. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. ***La Lettre et la voix***. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

_____. ***Performance, recepção, leitura***. Traduzido do francês por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. "Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques". Montréal: ***Revue Érudit*** n. 12, 2008.

Teatro/ arte radiofônica, radionovela, *radio drama*, *Hörspiel*

BAUDOUIN, Philippe. "Du *Hörspiel*". ***Syntone – Revue numérique***, maio de 2011. Disponível em http://syntone.fr/du-horspiel/.

BIRKENMAIER, Anke. "Paul Deharme: Proposition for a Radiophonic Art". Baltimore: **The Johns Hopkins University Press**, 2009.

BRECHT, Bertolt. "Le Nouveau Drame et la radio". Traduzido do alemão para o francês por Jean-Louis Lebrave e Jean Tailleur. In: ***Écrits sur le théâtre***. Paris: Gallimard, 2000.

CALABRE, Lia. ***O rádio na sintonia do tempo: Radionovelas e cotidiano (1940-1946)***. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CORVIN, Michel (Org). ***Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde***. Paris: Bordas, 2008.

CORY, Mark Ensign. ***The Emergence of an Acoustical Art Form: An Analysis of the German Experimental Hörspiel of the 1960s*****. Lincoln: University of Nebraska Studies**, 1974. Coleção New Series n. 45.

DEHARME, Paul. "Proposition d'un art radiophonique". ***La NRF***, n. 174, março de 1928, pp. 413-422.

_____. ***Pour Un Art radiophonique***. Paris: Le rouge et le noir. 1930.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

FARABET, René. ***Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres***. Nîmes: Champ social éditions, 2011.

GERMINET, Gabriel; CUSY, Pierre. ***Théâtre radiophonique: Mode nouveau d'expression artistique***. Paris: Étienne Chiron Éditeur, 1926.

GRAVAGNO, Enrico Joseph. ***Hörspiel, an introduction to its development and present significance***. Dissertação de Mestrado em Modern and Classical Languages da Universidade de Montana para obtenção do título de Master of Arts, 1968.

GRAY II, Richard J. "A Matter of Fundamentals: Sound and Silence in the Radio Drama of Samuel Beckett". ***Babilónia Número Especial***, n. 10/11, 2011, pp. 107-121.

GROVE, Claire; WYATT, Stephen. ***So you want to write Radio Drama?*** Londres: Nick Hern Books, 2013.

KLIPPERT, Werner. "Elementos da peça radiofônica" (1977). In: SPERBER, George Bernard (Org). ***Introdução à peça radiofônica***. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

LARRONDE, Carlos***. Le Théâtre invisible***. Paris: Dénoël, 1936.

MARTINI, Justine. "Paul Deharme et Robert Desnos, la radio entre le rêve et l'incarnation". ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 199, 1º trimestre de 2011.

MÉADEL, Cécile. "Les images sonores: Naissance du théâtre radiophonique". ***Techniques et Culture***, n.º 16, 1991.

_____. ***Histoire de la radio des années trente: Du sans-filiste à l'auditeur***. Paris: Anthropos: INA, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

PEIXOTO, Fernando. “Descobrindo o que já estava descoberto”. In: SPERBER, George Bernard (Org). ***Introdução à peça radiofônica***. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1980.

PEYRAS, Johanne. “Le *Hörspiel* em Allemagne: Historique et définition d’un genre radiophonique”. ***Théâtre/Public***, Théâtre de Gennevilliers, n. 199, 1º trimestre de 2011.

SPERBER, George Bernard. ***Introdução à peça radiofônica***. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária Ltda., 1980.

STRAUSS, Neil. “Klaus Schöning: Radio you can see”. Nova York: **Ear Magazine**, 1990.

TIMPONI, André. “L’Art muet, l’art aveugle: Le Binôme radio-cinéma dans le contexte de l’entre-deux-guerres”. ***Syntone – Revue numérique***, fevereiro de 2012. Disponível em http://syntone.fr/lart-muet-lart-aveugle-le-binome-radio-cinema-dans-le-contexte-de-lentre-deux-guerres/.

TODD, Christopher. “Gabriel Germinet and the ‘Livre d’or du theatre radiophonique français’ (1923-1935)”. Paris: ***Modern & Contemporary France***, v. 10, n. 2, 2002, pp. 225-241.

Teoria

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: ***O rumor da língua***. Traduzido do francês por Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. ***Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia***, v. 2. Traduzido do francês por Ana Lúcia de Oliveira e Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2014.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

DELEUZE, Gilles. ***Diferença e repetição***. Traduzido do francês por Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. "Le Temps non-chronologique – Extraits d'un cours du 20 mars 1984". ***Revue Chimères***, n. 40, outono de 2000.

LYOTARD, Jean-François. ***Discours, figure***. Paris: Klincksieck, 2002.

Material de apoio para a análise dos fragmentos de *Monsters of Grace II*

ADORNO, Theodor W. "Paratáxis". In: ***Notas de Literatura***. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. Coleção Espírito Crítico.

BANDEIRA, Manuel. ***Estrela da vida inteira***. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAY-CHENG, Sarah. ***Mama Dada: Gertrude Stein's Avant Garde Theater***. Nova York: Routledge, 2004.

BAYET, Jean. ***Littérature latine: Histoire et pages choisies, traduites et commentées***. Paris: Armand Colin, 1960.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org). ***O Futurismo italiano***. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

COELHO, Jonas Gonçalves. "Bergson leitor de Lucrécio: As implicações existenciais do determinismo". São Paulo: **Trans/Form/Ação**, 2003.

CURIE, Marie. ***Cher Pierre que je ne reverrai plus (Journal 1906-1907)***. Paris: Editions Odile Jacob, 1996.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

_____. *Journal intime de Marie Curie, à la mort de son mari, 19 avril 1906*. In: POIRIER, **Jean-Pierre. *Marie Curie et les conquérants de l'atome: 1896-2006***. Paris : Pygmalion, 2006.

_____. ***Conférence au Nobel***, 1911. Disponível em: musee.curie.fr/media/files/conference-nobel-1911_0.pdf. Consultado em 29 de fevereiro de 2016.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. ***Diálogos***. Traduzido do francês por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIGIULIO, Lauren. "Christopher Knowles and the Structured Logic of Play". ***Notas do programa do espetáculo "Einstein on the Beach"***. Londres: Barbican Center, 2012.

DOMINGUES, Mario Henrique. **"O trovão, o relâmpago: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise de função poética de fragmentos"**. Dissertação de Mestrado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas, 2012.

FRANK, Johanna. "Resonating Bodies and the Poetics of Aurality; Or, Getrude Stein's Theatre". ***Modern Drama***, v. 51, n. 4. University of Toronto Press, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. ***Fausto: Uma tragédia – Primeira parte***. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

KNOWLES, Christopher. *Typings*. In: **THE WATERMILL CENTER: A LABORATORY FOR PERFORMANCE. *The Radio Play "Monsters of Grace II"***. Material produzido no workshop de 6 a 12 de agosto de 2013 para criação de *Monsters of Grace II*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY Jean-Luc. ***L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand***. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LATRAVERSE, François. "Signe, proposition, situation: Éléments pour une lecture du *Tractatus logico-philosophicus*". ***Revue Internationale de Philosophie***, n. 219. Montréal, Université du Québec, 2002.

LE BLANC, Charles; MARGANTIN, Laurent; SCHEFER Olivier. ***La Forme poétique du monde: Anthologie du romantisme Allemand***. Paris: José Corti, 2003.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Organizadora e tradutora). ***O Futurismo Italiano***. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PERLOFF, Marjorie. ***The Futurist Moment: Avant-garde, Avant guerre, and the language of the rupture***. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1986.

SHAKESPEARE, William. ***Os sonetos completos***. Traduzido para o português por Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

SILVEIRA, Sara Juliana Pozzer. "Adorno e a poesia tardia de Hölderlin". Santa Maria: ***Dossiê Theodor Adorno e o Estudo da Poesia. Literatura e autoritarismo***, n. 12, 2012.

STEIN, Gertrude. ***Porta-retratos***. Traduzido do inglês por Augusto de Campos. Florianópolis: Noa Noa, 1989.

_____. "Portraits and Repetition". In: ***Lectures in America***. Boston: Beacon Press, 1985.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

WERLE, Marco Aurélio. “Hölderlin: intuição e intimidade”. ***Ide***, Sociedade Brasileira de Psicanálise, v. 34, n. 53. São Paulo, 2011.

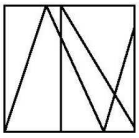
WITTGENSTEIN, Ludwig. ***Tratado lógico-filosófico: Investigações filosóficas***. 4ª ed. Tradução e Prefácio de M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

7
Anexos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



the watermill center
a laboratory for performance

6 - 12 August, 2013
table workshop

THE RADIO PLAY
MONSTERS OF GRACE II

Direction by Robert Wilson

Creation for the SWR in coproduction with HR for radio broadcasting

Public recording session: 9 November, 2013
at the ZKM media theatre Karlsruhe

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

TABLE OF CONTENTS

1. Introduction....4
2 Creative team....5
3. Timetable....6
4. Cast....7
5. Structure....8
6. Radio play text....14
7. Robert Wilson's notes and sketches....22
8. Text suggestions....31
9. Music....50
10. Workshop photos....52
11. Contact information....60

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

1. INTRODUCTION

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

The radio play MONSTERS OF GRACE II is a creation for the German radio station SWR in coproduction with HR for radio broadcasting. It will also be performed in a „Public recording session“ on Nov 9th 2013 at the ZKM in Karlsruhe.

MONSTERS OF GRACE II is Robert Wilson‘s first radio play. In the workshop at the Watermill Center in August 2013 a preliminary sketch was developed into a detailed structure.

During the workshop period a 4 Act structure was composed, following the 58 minutes time slot for a nationwide live broadcasting session in Germany. The 58 minutes could be extended to a 90 min. radio play version.

The structure consist of 3 sections A, B and C which are put together in any possible constellation in 4 Acts.

Originally it had been intended to base the work on unpublished poems of Gertrude Stein as well as using earlier works of Robert Wilson such as The Golden Windows, I was sitting on my patio and DD&D I.

Following the A, B and C structure it was decided to use ancient classical texts for the A sections, texts from the Renaissance to the early 20th century for the B sections and texts of the 20th century for the C sections.

The workshop participants, dramaturgs and collaborators put together a big variety of text material.

Various sounds as well as music by Dominic Bouffard, Adam Lenz, Michael Galasso and others are part of the work. Recordings of classical actors and Gertrude Stein reading her own work will be used. Several speakers such as Christopher Knowles, Anna Graenzer, Cécile Brun, Robert Wilson, Isabella Rossellini and Inge Keller have been recorded at Watermill or will be recorded in upcoming recording sessions.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

2. CREATIVE TEAM

Direction	Robert Wilson
Associate director	Tilman Hecker
Dramaturgy / Director	Iris Drögekamp
Producer SWR	Ekkehard Skoruppa
Dramaturgy / Producer HR	Peter Liermann
Project Manager HFG	Frank Halbig
Music/Sound	Dom Bouffard
Music/Sound	Adam Lenz

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

3. TIMELINE

6 - 12 August, 2013	Watermill Workshop
24 - 26 October, 2013	Rehearsals Baden-Baden
3 November, 2013	Rehearsal Karlsruhe
7 - 9 November, 2013	Rehearsal Karlsruhe
9 November, 2013, 7pm	Public recording session Karlsruhe

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4. CAST

Anna Graenzer	speaker
Christopher Knowles	speaker
Robert Wilson	speaker
Isabella Rossellini	speaker (to be determined)
Inge Keller	speaker (to be determined)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

5. STRUCTURE

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Structure for a 58 min. live performance at Hörspieltage Karlsruhe

(possible to be extended to a 90 min version for the broadcasting)

ACT I	A	9 min.
	B	8 min.
ACT II	C	6 min.
	A	8 min.
ACT III	B	7 min
	C	8 min.
ACT IV	A	4 min.
	B	3 min.
	C	5 min.

ote:

ach Act will start with a scream - possibly recording of Anna Graenzer.

obert Wilson did a preliminary recording of the title to be placed between the Acts. (see the ords "Monsters", "of", "Grace" in between the Acts on RW original drawing page 26).

the following notes the general material / requirement for each Act and each section is no- ted. Act III., section C is a detailed example of how a section can be structured.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ACT I, A (9 min.)

(for all three A parts see Robert Wilson Sketch of the Lucretius text timeline, where the text will have holes in the later part of the timeline.)

sound sources

1. insects
2. Inge Keller reading Lucretius
3. Adam Lenz contemplation
4. Dominic Bouffard spaced out piano

(RW has expressed the desire to have the sound for Section I., A get louder and softer in waves)

ACT I, B (8 min.)

sound sources

1. Moissy recording of Faust monologue
   Anna Graenzer speaking Faust monologue
   Drones and Bells by Dominic Bouffard
   Telephone ring

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

CT II, C (6 min.)

ound sources

   recording of Christopher Knowles numbers tape
   Anna Graenzer reading Ludwig Wittgenstein Tractatus logico-philosophicus

ACT II, A (8 min.)

sound sources

1. rain
2. Anna Graenzer reading Lucretius (possibly cut up version)
3. Adam Lenz contemplation 4
4. Telephone
5. Dominic Bouffard spaced out piano
6. buzzer
7. tbd. RW would like to use the recording of Cécile Brun)

ACT III, B (7 min.)

sound sources

1. Dominic Bouffard recorder 1
2. Anna Graenzer speaking Hölderlin‘s Hälfte des Lebens
3. Adam Lenz contemplation 3
4. ocean
5. Adam Lenz contemplation 4
6. possible an excerpt of Kleist‘s Penthesilea (not used during workshop)

ACT III, C (8 min.)

sound sources

1. recording of Gertrude Stein reading her Portrait of Picasso
2. Christopher Knowles speaking his Chilly Billy, This is Chris his, SPUPPUP SPUPS
3. Anna Graenzer speaking Christopher Knowles: Chilly Billy
4. Temple Bell sound (4s)
   Robert Wilson speaking This is Chris his is etc.

he temple bell (4.) will be played for each stop (11 times total).

	1 from beginning until the first „Now“
5‘	stop 1, start 2
0‘	stop 2, continue 1 from the same „Now“
8	stop 1, continue 2
52	stop 2, continue 1 from line 18 „And so shutters shut“
36	stop 1, continue 2
2‘48	join in 3
3‘18	stop 2 and 3, continue 1 form line 31 „And now to date now“
4‘18	stop 1, continue 2 with „This is Chris is his“ etc.
4‘22	join 5 „This is Chris is his“ etc.
5‘22	stop 2 and 5, continue 1 from „Can curls rob can curls quote, quotable.“
6‘01	stop 1 at „As a so.“ , continue 2 with SPUPPUP SPUPS
6‘15	join in 5 with SPUPPUP SPUPS
7‘03	stop 2 and 5, restart 1 from „One. I land.“
7‘39	stop

Including the temple bell for the finalized version will lead up to 8‘ min total.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ACT IV, A (4 min.)

sound sources

1. Adam Lenz contemplation
2. Anna Graenzer reading Lucretius
   (possibly cut up version, or see RW sketch of timeline - text with holes)
3. ocean
4. skill saw
5. Dominic Bouffard spaced out piano

(RW has expressed the wish to possibly use a wind sound, ideally a wind with a whistle)

ACT IV, B (3 min.)

1. birthday canon for John Cage
2. mechanical sound
3. Caruso
4. Isabella Rosselini reading Marinetti's Il Manifesto del futurismo

	start 1
2‘	join in 4
0	fade in 2 until it drowns out 1
19	fade in 3
50	fade out 2 slowly
17	preliminary stop

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ACT IV, C (5 min.)

sound sources

1. Michael Galasso music from Lady from the Sea
2. Robert Wilson speaking three Christopher Knowles Poems

0‘	start 1
27‘	start 2 speaking LOOF AND LET DIME
3‘03	start GET DANCING
5‘05	BEEEESCOPE
6‘15	preliminary stop

6. RADIO PLAY TEXT

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ACT I, A; ACT II, A; ACT IV, A

Lucretius: Über die Natur der Dinge

ACT I, B

Johann Wolfgang von Goethe, Faust I

Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele,
Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!

Welch tiefes Summen, welch heller Ton
Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?
Verkündigt ihr dumpfen Glocken schon
Des Osterfestes erste Feierstunde?
Ihr Chöre, singt ihr schon den tröstlichen Gesang,
Der einst, um Grabes Nacht, von Engelslippen klang,
Gewißheit einem neuen Bunde?

'as sucht ihr, mächtig und gelind,
r Himmelstöne, mich am Staube?
ingt dort umher, wo weiche Menschen sind.
ie Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;
as Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.
u jenen Sphären wag ich nicht zu streben,
'oher die holde Nachricht tönt;
nd doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
uft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
onst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
uf mich herab in ernster Sabbatstille;
a klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
nd ein Gebet war brünstiger Genuß;
n unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Tränen
Fühlt ich mir eine Welt entstehn.
Dies Lieb verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeier freies Glück;
Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Wittgenstein: Tractratus Logico-Philosophicus

2.013
Jedes Ding ist, gleichsam, in einem Raume möglicher Sachverhalte. Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum.

2.014
Die Gegenstände enthalten die Möglichkeit aller Sachlagen.

2.02
Der Gegenstand ist einfach.

2.141
Das Bild ist eine Tatsache.

2.15
Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten, stellt vor, dass sich die Sachen so zu einander verhalten.
Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine orm der Abbildung.

16
ie Tatsache muss, um Bild zu sein, etwas mit dem Abgebildeten gemeinsam haben.

161
Bild und Abgebildetem muss etwas identisch sein, damit das eine überhaupt ein Bild des an-eren sein kann.

001
Ein Sachverhalt ist denkbar« heißt: Wir können uns ein Bild von ihm machen.

01
ie Gesamtheit der wahren Gedanken sind ein Bild der Welt.

5.621
Die Welt und das Leben sind Eins.

5.63
Ich bin meine Welt.

6.43
Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.

6.431
Wie auch beim Tod die Welt sich nicht ändert, sondern aufhört.

6.4311
Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.

2.0232
Beiläufig gesprochen: Die Gegenstände sind farblos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ACT III, B

Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

CT III, C

ertrude Stein: If I told him / A Completed Portrait of Picasso

I told him would he like it. Would he like it if I told him. Would he like it would Napoleon would apoleon would would he like it. If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told m if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him. ow. Not now. And now. Now. Exactly as as kings. Feeling full for it. Exactitude as kings. So to eseech you as full as for it. Exactly or as kings. Shutters shut and open so do queens. Shutters ıut and shutters and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so shutters shut ıd so shutters shut and shutters and so. And so shutters shut and so and also. And also and so ıd so and also. Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance as exact as a resemblance, exactly as resembling, exactly resembling, exactly in resemblance exactly a resemblance, exactly and resemblance. For this is so. Because. Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat at all. Have hold and hear, actively repeat at all. I judge judge. As a resemblance to him. Who comes first. Napoleon the first. Who comes too coming coming too, who goes there, as they go they share, who shares all, all is as all as as yet or as yet. Now to date now to date. Now and now and date and the date. Who came first Napoleon at first. Who came first Napoleon the first. Who came first, Napoleon first. Presently. Exactly as they do. First exactly. Exactly as they do too. First exactly. And first exactly. Exactly as they do. And first exactly and exactly. And do they do. At first exactly and first exactly and do they do. The first exactly. At first exactly. First as exactly. At first as exactly. Presently. As presently. As as presently. He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and and he and he. Can curls rob can curls quote, quotable. As presently. As exactitude. As trains. Has trains. Has trains. As trains. As trains. Presently. Proportions. Presently. As proportions as presently. Father and farther. Was the king or room. Farther and whether. Was there was there was there what was there was there what was there was there there was there. Whether and in there. As even say so. One. I land. Two. I land. Three. The land. Three. The land. Two. I land. Two. I land. One. I land. Two. I land. As a so. They cannot. A note. They cannot. A float. They cannot. They dote. They cannot. They as denote. Miracles play. Play fairly. Play fairly well. A well. As well. As or as presently. Let me recite what history teaches. History teaches.

Filippo Tommaso Marinetti: Manifesto del futurismo

Avevamo vegliato tutta la notte - i miei amici ed io - sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perchè come queste irradiate dal chiuso fulgóre di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s' agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sradica d'improviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorghi di un diluvio.

Poi il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottío di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.

- Andiamo, diss'io; andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi angeli!.... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!.... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!...

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco.

La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri d'una finestra, c'insegnava a disprezzare la fallace matematica dei nostri occhi perituri.

Io gridai: - Il fiuto, il fiuto solo, basta alle belve!

E noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte, dal pelame nero maculato di pallide croci, che correva via pel vasto cielo violaceo, vivo e palpitante.

Eppure non avevamo un'Amante ideale che ergesse fino alle nuvole la sua sublime figura, nè una Regina crudele a cui offrire le nostre salme, contorte a guisa di anelli bisantini ! Nulla, per voler morire, se non il desiderio di liberarci finalmente dal nostro coraggio troppo pesante!

E noi correvamo schiacciando su le soglie delle case i cani da guardia che si arrotondavano; sotto i nostri pneumatici scottanti, come solini sotto il ferro da stirare. La Morte, addomesticata, mi sorpassava ad ogni svolto, per porgermi la zampa con grazia, e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle stridenti, mandandomi, da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio entro la bocca immensa e tôrta del vento!... Diamoci in pasto all' Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo!

Avevo appena pronunziate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che voglion mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto , titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contradittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno.... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato....

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò 1a santa mammella nera della mia nutrice sudanese.... Quando mi sollevai - cencio sozzo e puzzolente - di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia. !

Una folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava gia intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità.

Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

Allora, col volto coperto della buona melma delle officine - impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fuliggini celesti - noi, contusi e fasciate le braccia ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini vivi della terra:

Manifesto del futurismo

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo.... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!.. Perchè dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poichè abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle novole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d' acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aereoplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.
È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo perche vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d' archeologhi, di ciceroni e d' antiquarii.
Già per troppo tempo l'Italia e stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!... Identici, veramente per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!

ne ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei orti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori alla Gioconda, ve concedo.... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le ostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perchè volersi avvelenare? Perchè volere imputridire?

se mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si orzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo ogno?...Amirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, vece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.

olete dunque sprecare tutte lo vostre forze migliori, in qusta eterna ed inutile ammirazione del assato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?

In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanci troncati!...) è, per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa. Per i moribondi, per gl'infermi, pei prigionieri sia pure: - l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poichè per essi l'avvenire è sbarrato.... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi!

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviate il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate!

I piu anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. - Noi lo desideriamo!

Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando canina mentc, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Ma noi non saremo là... Essi ci troveranno alfine - una notte d'inverno - in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona. e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno I nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.

Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo, instancabile ardire, si avventeranno per ucciderci, spinti da un'odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi.

La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. - L' arte, infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia.

I più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure, noi abbiamo gia sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore. d'audacia, d'astuzia e di rude volontà: li abbiamo gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiato.... Guardateci! Non siamo ancora spossati! I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza, poichè sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!... Ve ne stupite?... È logico, poichè voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

opponete delle obiezioni?... Basta! Basta! Le conosciamo... Abbiamo capito!... La nostra bella mendace intelligenza ci afferma che noi siamo il riassunto e il prolungamento degli avi nos-i.- Forse!... Sia pure!... Ma che importa ? Non vogliamo intendere!... Guai a chi ci ripeterà queste arole infami!...

lzate la testa!...

tti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

LOOF AND LET DIME

If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed. on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In the red bed to get finish.
Loof and letloofcv

GET DANCING

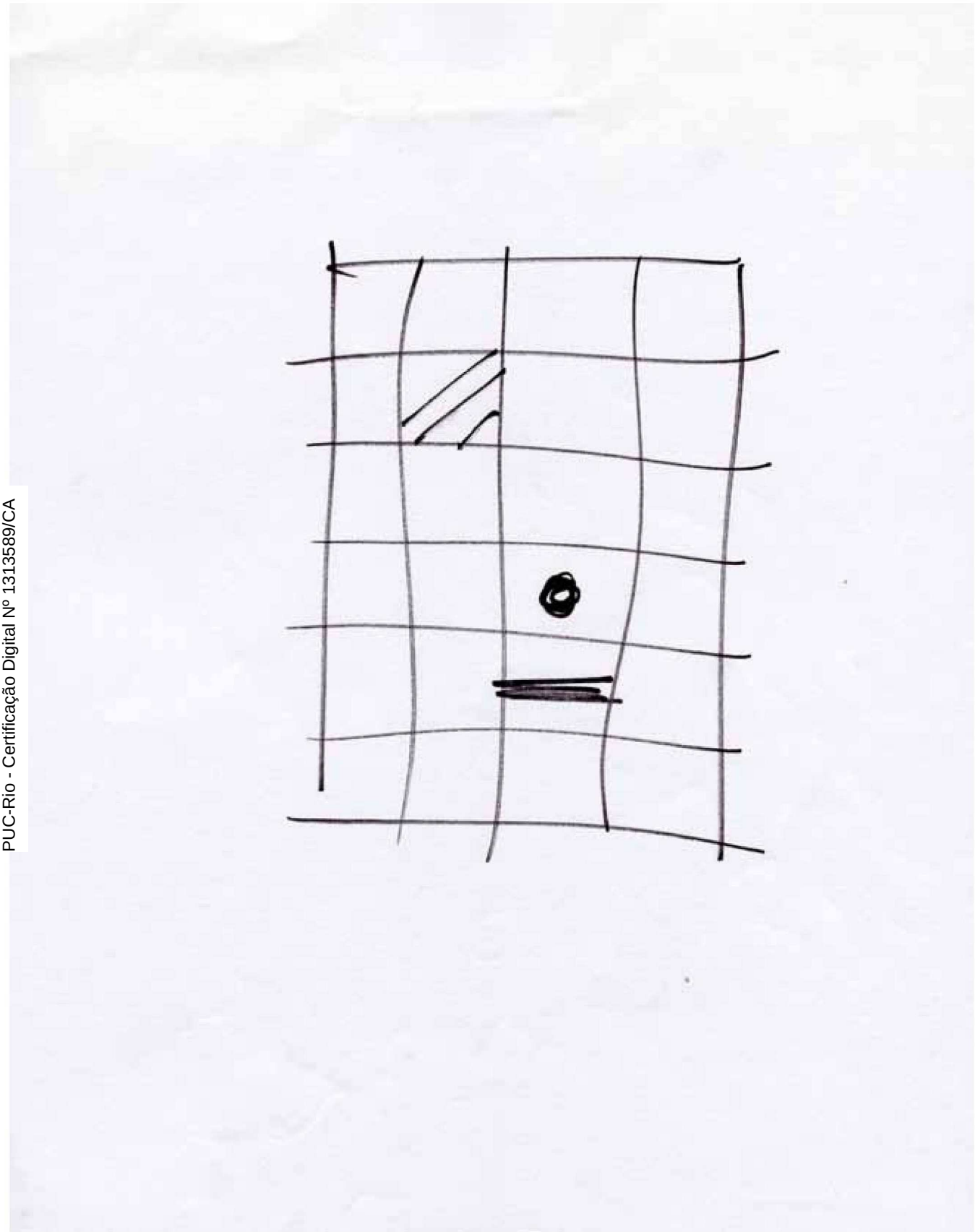
This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It cuyld be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be rome g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get
Oh thank you very much I love ypu I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
Get danding get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
Get dancing get dancing get dancing get dan

Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope besc
Beeeeeeeeescope beeeeeeeescope beeeeeeescope beeeeescope beeeescope bee
Beeeeeeeeescope beeeeeeeesx ax axe like a beeeescope bescope beeeees
Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope besc
Beeeeeeeescope beeeeeeescope beeeeeeescope beeeeescope beeeeescope be
Beescope beescope beescope beescope.. .

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

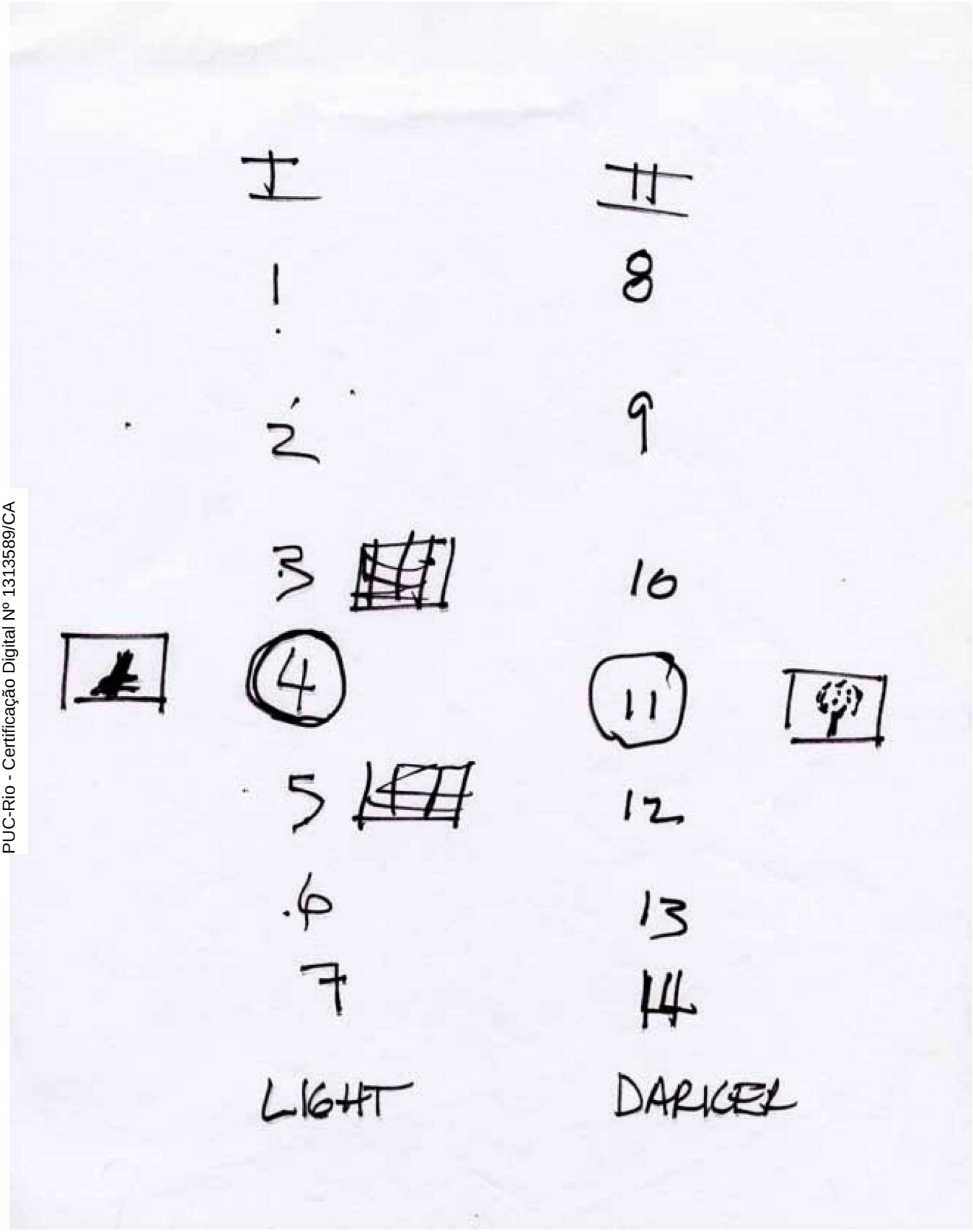
7. ROBERT WILSON’S NOTES AND SKETCHES

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



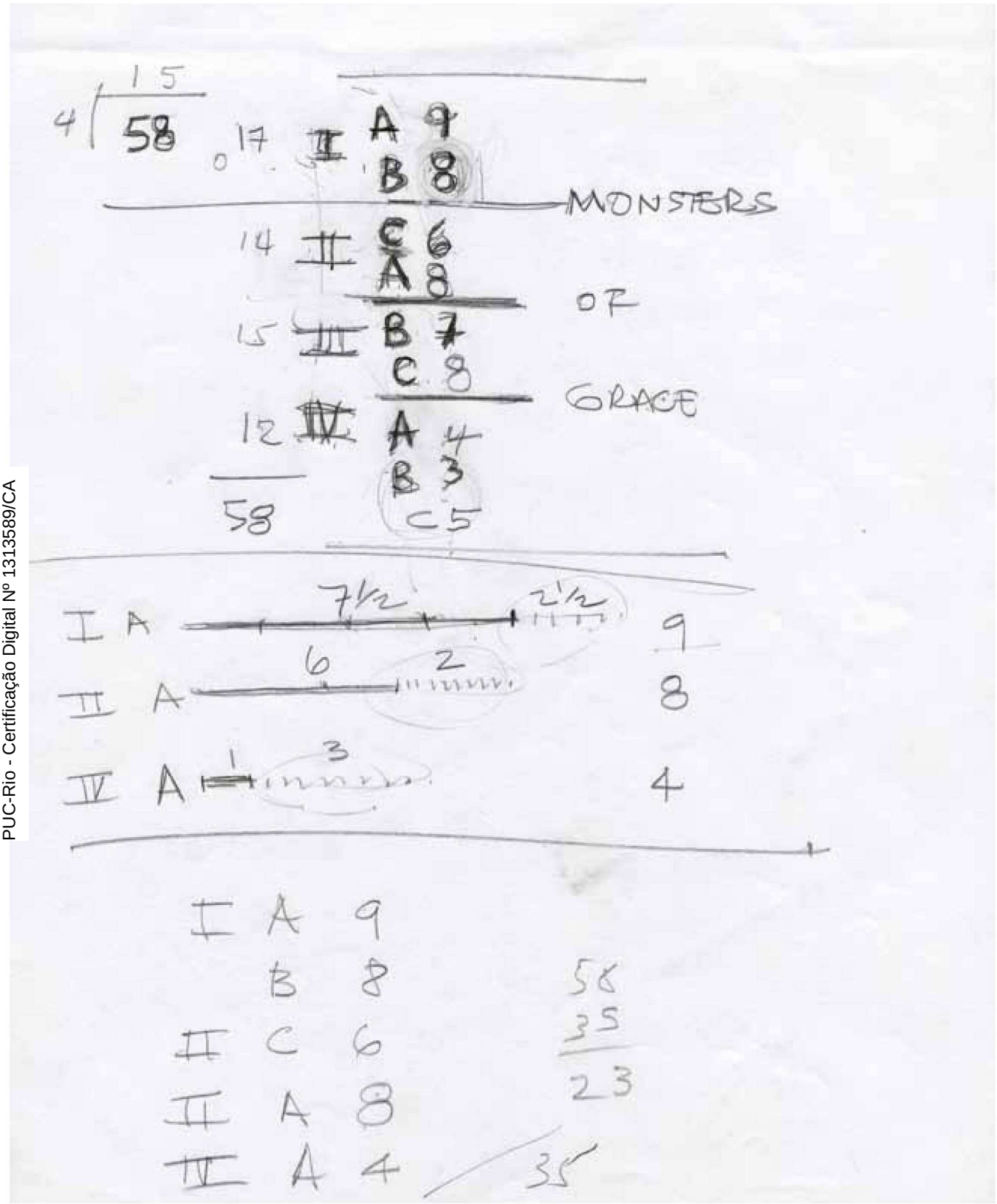
First day brainstorming
Structure of a building with different people in different apartments

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



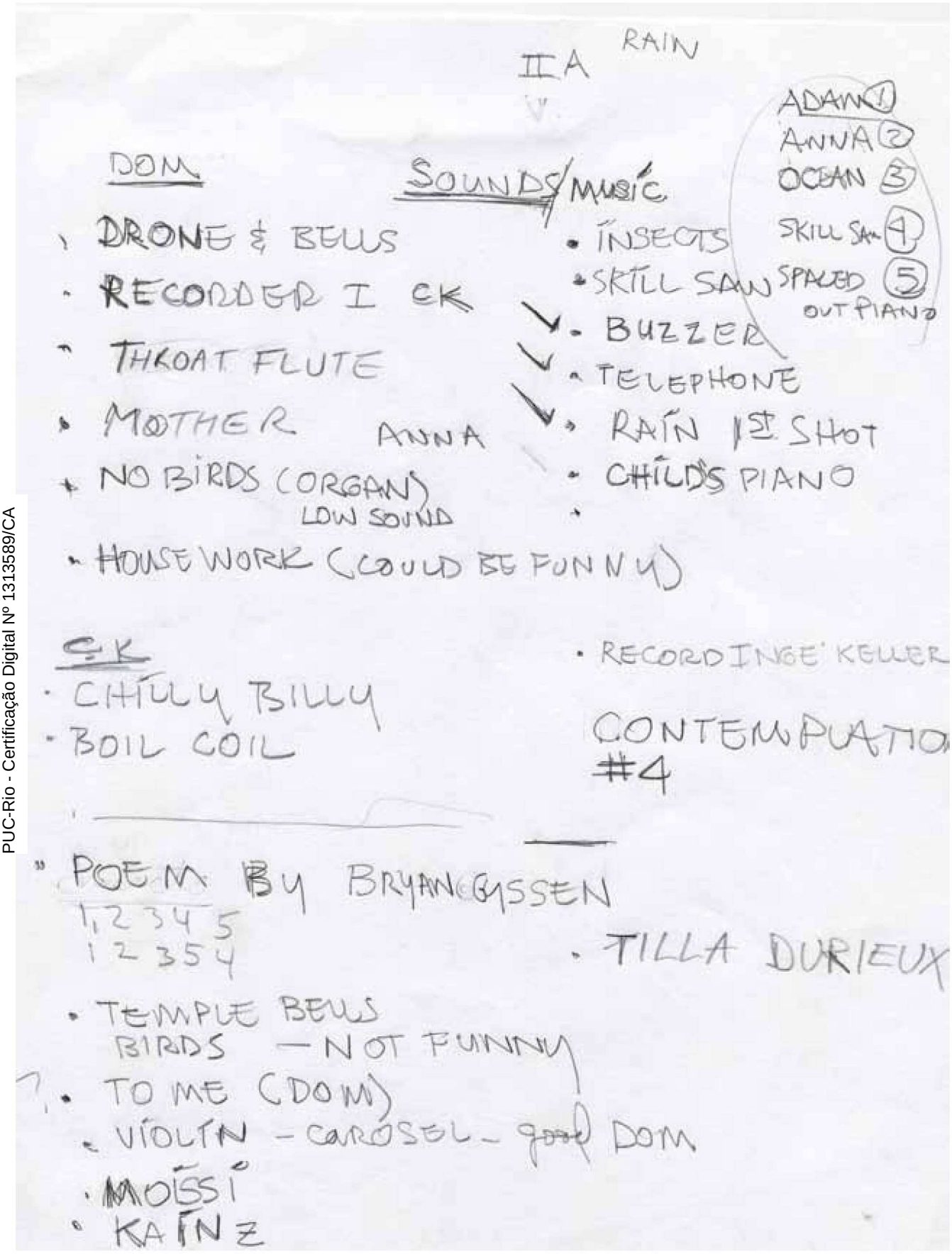
Structure of Shakespeare's sonnets
for the Berliner Ensemble as example for structure in Robert Wilson's work

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

First sketch with various notes
from different days of the WM workshop



IIA RAIN

ADAM (1)
ANNA (2)
OCEAN (3)
SKILL SAW (4)
SPACED OUT PIANO (5)

DOM

SOUNDS/MUSIC

- DRONE & BELLS
- RECORDER I CK
- THROAT FLUTE
- MOTHER ANNA
- NO BIRDS (ORGAN) LOW SOUND
- HOUSE WORK (COULD BE FUNNY)

- INSECTS
- SKILL SAW
- BUZZER
- TELEPHONE
- RAIN 1ST SHOT
- CHILDS PIANO

GK

- CHILLY BILLY
- BOIL COIL

- RECORDINGE KELLER

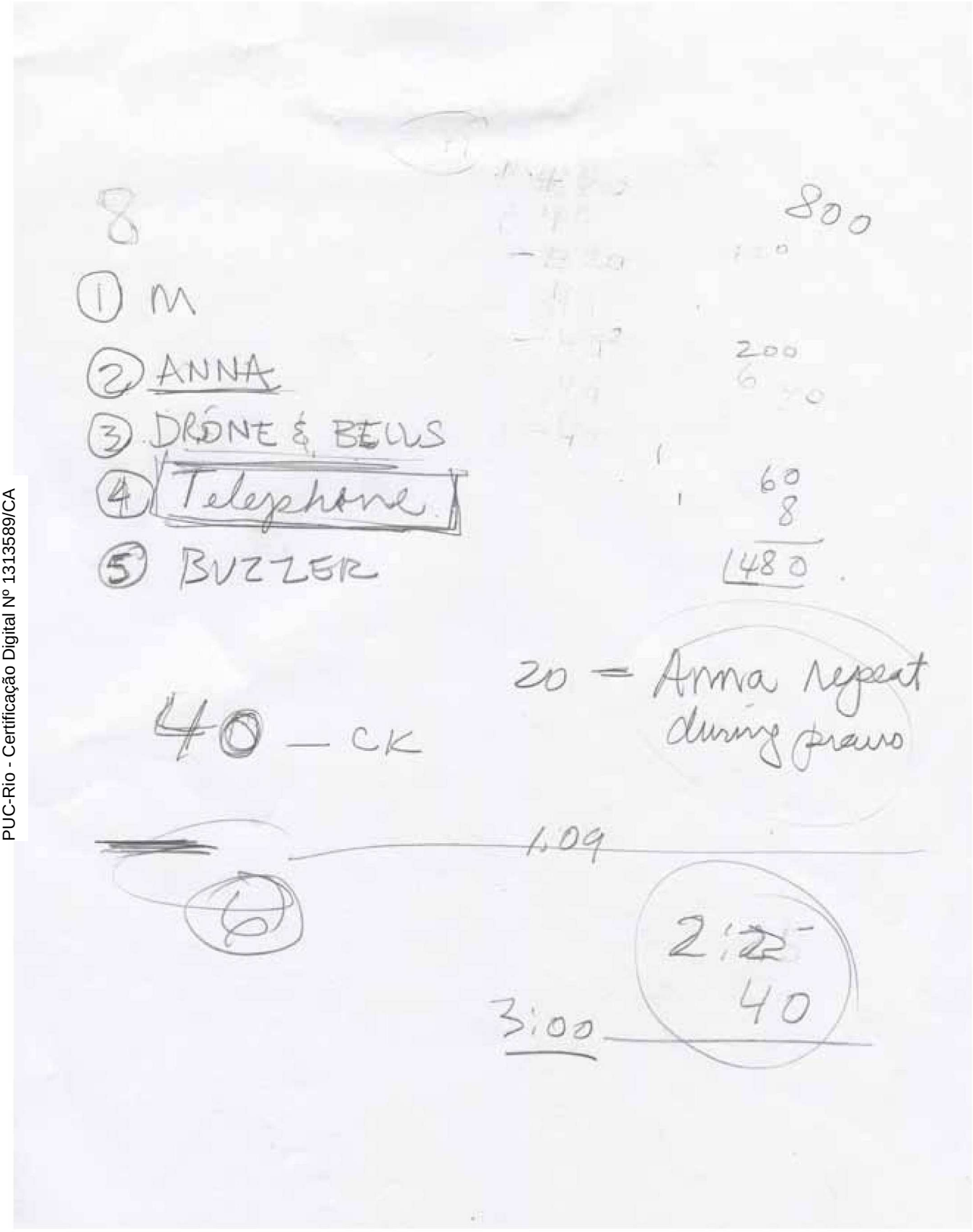
CONTEMPUATIO #4

- POEM BY BRYAN GYSSEN
  1, 2 3 4 5
  1 2 3 5 4
- TEMPLE BELLS
  BIRDS — NOT FUNNY
- TO ME (DOM)
- VIOLIN - CAROSEL - good DOM
- MOISSI
- KAFNZ

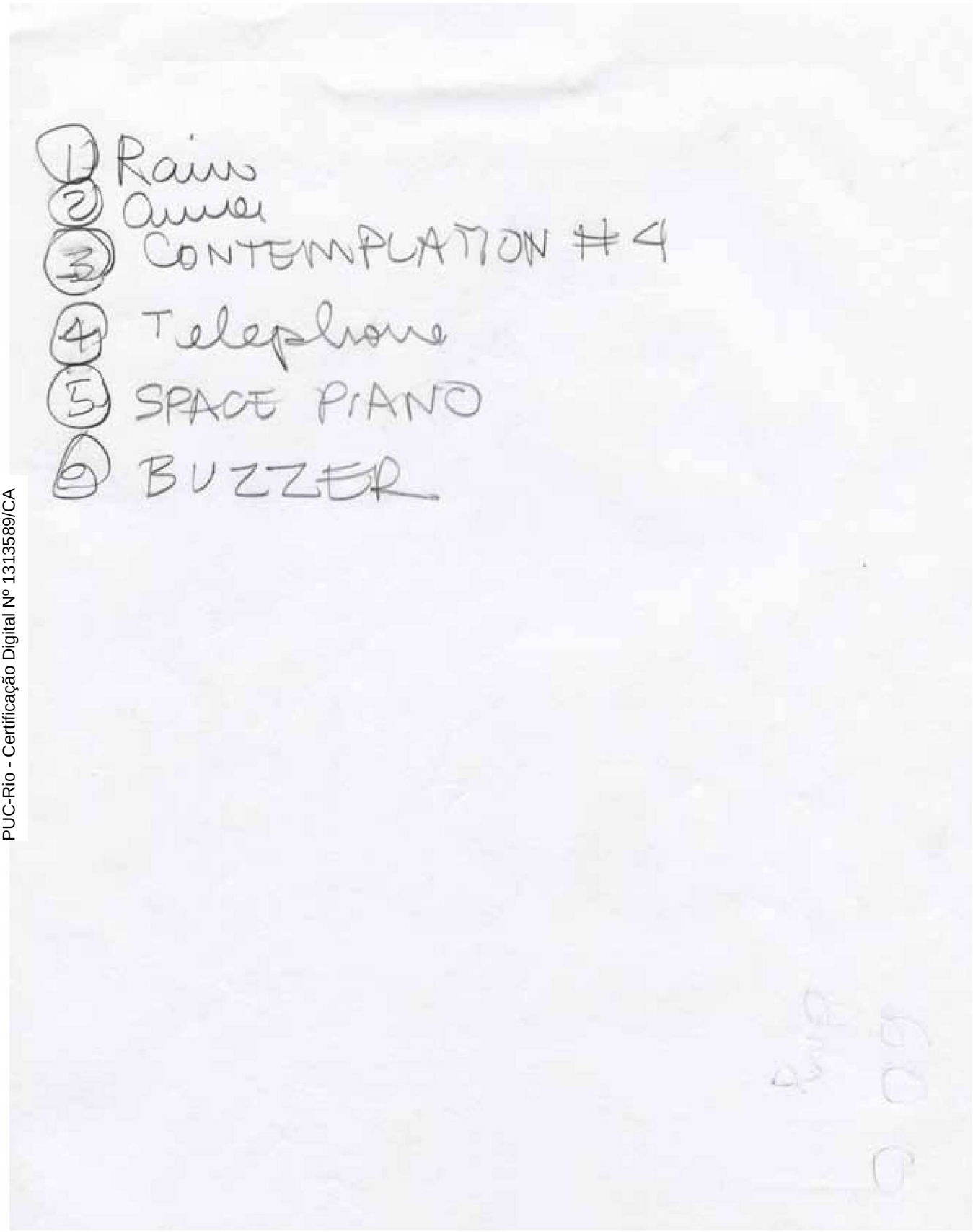
- TILLA DURIEUX

First collection of sounds, music pieces, actors to be used in the play

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

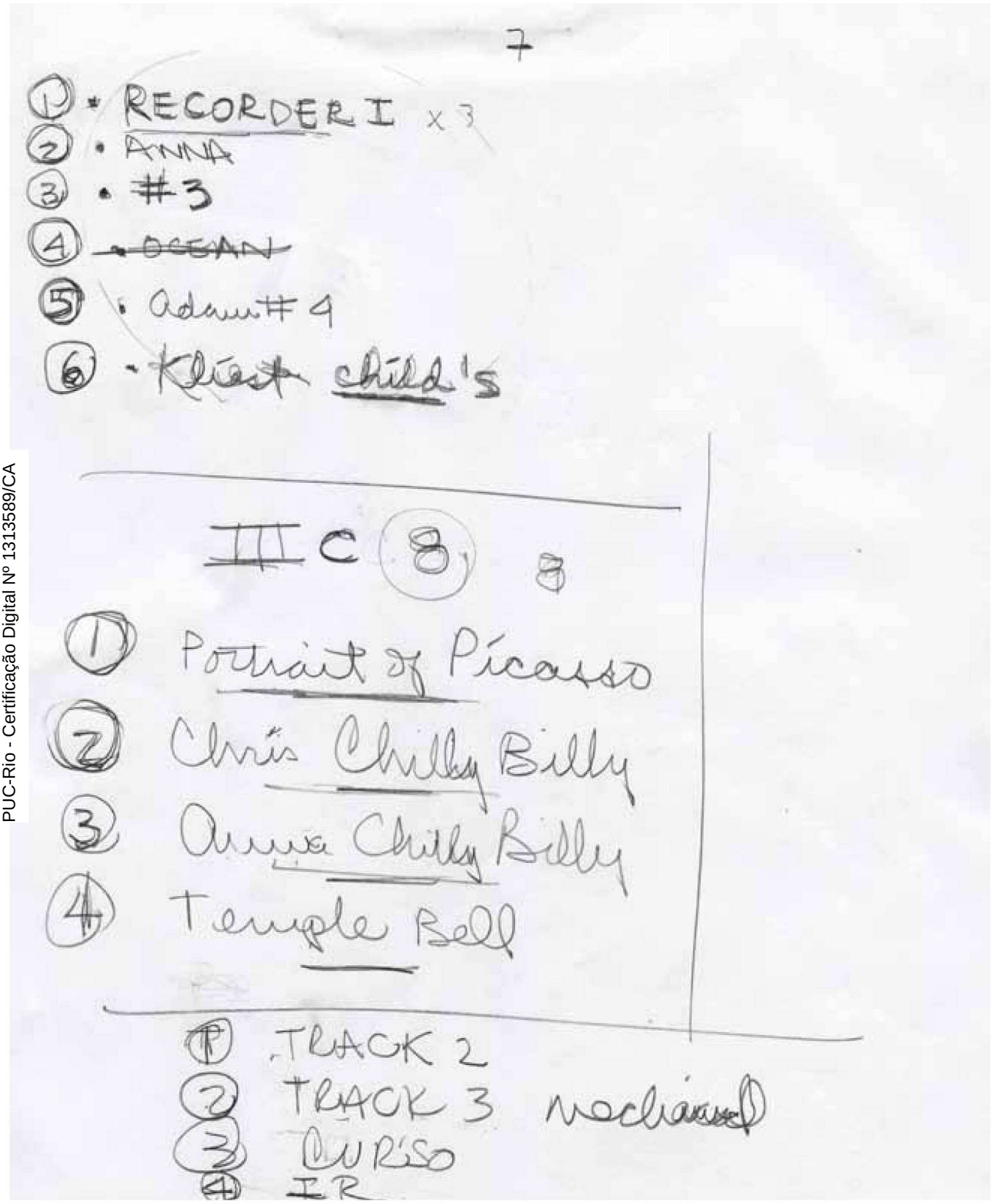


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



List of elements used for part II. A.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

List of elements used for the parts III. B., III. C., IV. B

8. TEXT SUGGESTIONS

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Heiner Müller	Taube Und Samurai
Heiner Müller	Brief an Robert Wilson
Gertrude Stein	Blood On The Dining Room Floor Chapter 1 And 9
Samual Beckett	Worstward Ho
Georg Büchner	Danton'S Death (Monologue Marion)
Heiner Müller	Explosion Of A Memory
Christopher Knowles	Radio Is For Fun, Beeeescope, Let Loof And Dime, Get Dancing, These Are The Days (see p. 25 - 29)
Gertrude Stein	Plays
Charles Mee	Helen Text
Heinrich Hoffmann	Shockheaded Peter
G. B. Fuchs	21 Fairy Tales In Three Lines
einer Müller	Landschaft Mit Argonauten
ucretius	De Rerum Natura (On The Nature Of Things)
ertrude Stein	Tender Buttons
scar Wilde	Quotes From Dorian Gray
nton Chekov	The Seagull (Excerpt)
nakespeare	Titus Andronicus (Excerpt), Richard III
anu Washaus	A And B
ohn Donne	Forbidding Morning
eter Liermann	A B C
Steven Millhauser	In The Reign Of Harald Iv
Heinrich V. Kleist	On Marionet Theatre, Penthesilea (Excerpt)
Hölderlin	Hälfte Des Lebens
Hollis Frampton	Nostalgia (Video)
Paul Auster	Travels In The Scriptorium
Robert Wilson	DD&D I
Robert Wilson	I Was Sitting On My Patio
Robert Wilson	Golden Windows
Gertrude Stein	Dinner (see p. 29)
Gertrude Stein	Today We Have A Vacation (see p. 30)
Gertrude Stein	Poems And Selections From Poetry And Grammar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Ezra Pound	Canto I., Iii., Xlv., Cxv., Lxxi., H.S. Mauberley
Maeterlinck	The Blind
Ludwig Wittgenstein	Tractatus Logico-Philosophicus

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

RADIOS FOR FUN

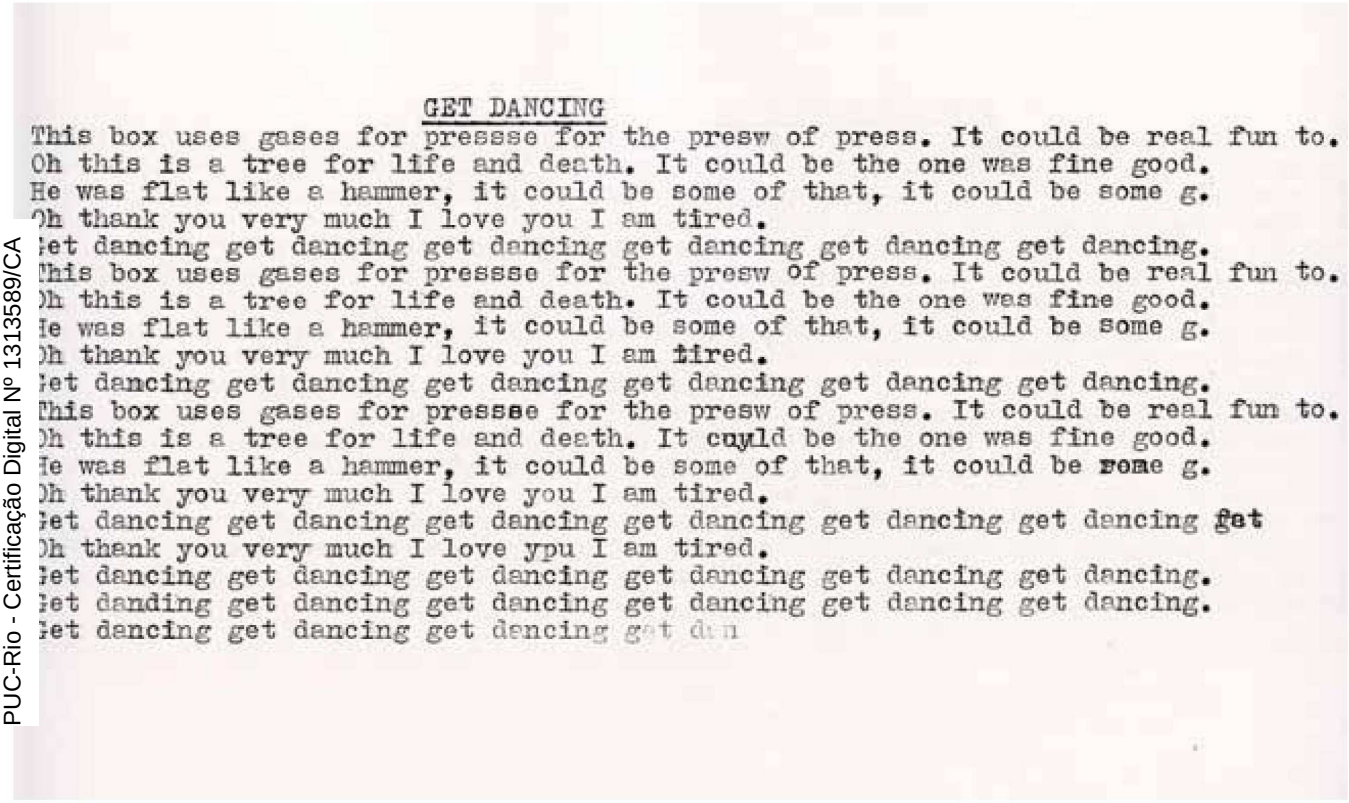
In the town in which radios in this to know. Be sure to do this.
In the red van of all of those stuff,
masks of those could it self. In viting the whole friends.
On to the table.
Radios for fun to roast in those plates.
In the town in which radios in this to know. Be sure to do this.
In the red van of all of those stuff,
masks of those could it self. In viting the whole friends.
On to the table.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.
Radios for fun to roast in those plates.,, radios for fun to listen with bo th radios,,...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

LOOF AND LET DIME

If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed. on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get.
In an italian restaurant could be.
Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime.
If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid.
If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky.
In the red bed, on the red bed, it would be true to have a dlock will get.
In the red bed to get finish.
Loof and letloofcv

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



GET DANCING

This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to.
Oh this is a tree for life and death. It cuyld be the one was fine good.
He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be rome g.
Oh thank you very much I love you I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get
Oh thank you very much I love ypu I am tired.
Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
Get danding get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing.
Get dancing get dancing get dancing get dun

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Get dancing
by Christopher Knowles

BEEEESCOPE

Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope beeeescope
Beeeeeeeescope beeeeeeescope beeeeeescope beeeeescope beeeeescope beeeescope.
Beeeeeeeeescope beeeeeeeesx ax axe like a beeeescope bescope beeeeescope.
Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope beeeescope
Beeeeeeeescope beeeeeeescope beeeeeescope beeeeescope beeeeescope beeeescope.
Beescope beescope beescope beescope.. .

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Dieß entstehende Gift und dieser verpestende Lufthauch
Senkt sich plötzlich herab aufs Wasser, haftet an Saaten,
Oder an anderer Nahrung der Menschen und Futter der Thiere:
Oder er bleibt vielleicht im Luftkreis hangen, und wann wir
Dorther athmend die Luft einziehn, die mit ihm vermischt ist,
Saugt nothwendig mit ihr der Körper auch giftige Theil' ein.
Auf die nämliche Art kömmt oft ansteckende Seuche
Unter gehörnetes Vieh und die matten blökenden Heerden.
Auch liegt wenig daran, ob hin wir gelangen an Orte,
Widrig für uns, und ob das Gewand des Himmels wir ändern;
Oder ob uns die Natur von selbst den verderblichen Dunstkreis
Zuführt; irgend ein Ding, das fremd ist unserm Gebrauche,
Das durch den neuen Gebrauch den Unfall über uns herbringt.
Solch ein verderblicher Stoff und solch ein mörderischer Hauch hat
Einst das Cekropische Land in Leichengefilde verwandelt;
Oede die Straßen gemacht, entschöpft die Stadt von Bewohnern.
Tief entsprungen im Land, von den äussersten Grenzen Aegyptus
Kommend, Strecken der Luft und der Wassergefilde durchmessend,
Ließ er sich schwer herab auf das Volk Pandions: es fielen
Schaarenweise die Menschen, ein Opfer der Pest und des Todes.
Anfangs spürten im Haupt die Kranken brennende Hitze;
Beide die Augen waren mit Feuerröthe durchgossen;
Innen der Schlund war schwarz, und schwitzete Blut, und der Stimme
Durchgang war mit Geschwüren besetzt, und zog sich zusammen:
Auch des Geist's Dollmetscherin floß, die Zunge, von Eiter
Und von Blut; war rauh und schwer zu bewegen, und kraftlos.
Wann das Uebel hierauf durch den Schlund hinab in die Brust sank,
Und ins beklemmete Herz des bangen Kranken nun eintrat,
Fingen zu wanken an die Riegel alle des Lebens.
Aus dem Munde hervor quoll häßlich stinkender Athem,
Gleich dem faulen Geruch, den stinkende Aeser verbreiten:
Jegliche Kraft des Geistes entschwand, und jede des Körpers
Löste sich auf; wie bereits schon selbst an der Schwelle des Todes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Unerträglichem Schmerz war immer ängstliches Bangen
Beigesellt; Wehklagen vermischt mit tiefem Geächze.
Tag und Nacht hindurch zwang häufiges Schluchzen die Nerven
Und die Glieder im zuckenden Krampf, und löste beständig
Die schon ermatteten auf, und regte sie wieder aufs neue.
Keine zu heftige Glut war indeß am äusseren Körper
Merkbar, noch an der Haut; vielmehr nur mäßige Wärme,
Lau das Gefühl der Hand: zugleich war über und über
Roth der Körper, so wie von brandigen Eitergeschwüren,
Oder als hätt' über ihn sich das heilige Feuer verbreitet.
Innen hingegen verzehrte der Brand sie bis auf die Knochen;
Und wie die Esse glüht, so glüht' inwendig der Magen:
So, daß keine Bedeckung, so dünne sie immer, und leicht war,
Ihnen behülflich. Sie sucheten Luft und suchten die Kühle,
Tauchten in kalte Flüsse die fieberbrennenden Glieder,
Warfen entblößt in die Fluten den Leib: noch andere stürzten
Sich in die Wellen hinab mit offenen lechzenden Lippen.
Unauslöschlicher brennender Durst taucht' immer sie unter,
Machte für sie die reichlichste Flut zu wenigen Tropfen.
Keine Ruhe der Qual war hier: es lagen die Körper
Matt umher; still murmelte nur die furchtsame Heilkunst:
Denn sie wälzten umher die offenen Lichter der Augen,
Glühend vor Hitz', es hatte sie ganz der Schlummer verlassen.
Auch erschienen darauf noch mehrere Zeichen des Todes:
Ein verstöreter Geist, voll Furcht und drückender Schwermuth;
Finstere Stirnen, und Wut und heftiger Zorn im Gesichte;
Aengstliches Ohr, das stets mit gellenden Tönen erfüllt war;
Häufiges Athemziehn; dann wieder tiefer und seltner;
Und ein glänzender Schweiß, der herunter tropfte vom Halse:
Wenig Speichel und dünn, von safrangelblicher Farbe,
Salzig, hervor gehustet mit Müh' aus heiserer Kehle:
Krampfiges Ziehen der Hand, und in allen Gliedern ein Zittern.
Auch allmählig begann der Frost empor von den Füßen

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Sich in den Körper zu ziehn: und nahte die Stunde des Todes,
Dann war enger gepreßt die Naſe, die vorderſte Spitze
Dünne, die Augen hohl, und eingedrücket die Schläfe;
Hart und froſtig die Haut, und rauh zu fühlen beim Angriff,
Und die geſpannte Stirn ſchien wegzuſcheiden: nicht lange
Nachher lagen geſtreckt im ſtarrenden Tode die Glieder.
Meiſtens ſchieden ſie hin mit dem achten Lichte der Sonne,
Oder wann dieſe die Fackel zum neunten Male hervortrug.
War noch einer für jetzt entgangen dem finſteren Schickſal,
Mit Geſchwüren am Leib und ſchwarzem blutigen Ausfluß,
Wartete dennoch zuletzt auszehrende Schwäch' und der Tod ſein:
Oder verdorbenes Blut floß häufig, bei heftigem Kopfweh,
Ihm zur Naſe heraus, und mit dieſem Leben und Kräfte.

Aber wer annoch entkam dem ſcharfen und häßlichen Blutfluß,
Dieſem warf ſich das Gift auf Nerven und Glieder, ja ſelber
Hin auf die Theile der Zeugung; ſo, daß ſich auch einige ſelber
Ihres männlichen Theiles, um fortzuleben, beraubten;
Andere ſich mit Verluſt von Händen und Füßen das Leben
Noch zu erhalten ſuchten, zum Theil mit Verluſte der Augen:
So ſehr hatte die Furcht des Todes dieſelben befangen.
Einige hatte ſo ſehr die Erinnerung voriger Dinge
Aller verlaſſen, daß ſelbſt ſie nicht mehr erkennen ſich konnten.

Haufen lagen auf Haufen von unbeerdigten Leichen;
Dennoch ſah man die Vögel und andere Thiere des Raubes
Weit von den Orten fliehn, den Peſtgeſtank zu vermeiden;
Oder koſteten ſie, ſo ſanken ſie bald in den Tod hin.

Ja es erſchien nicht leicht in denſelben Tagen ein Vogel;
Auch kam nicht aus den Wäldern hervor ein ſchädliches Raubthier;
Denn es befiel die meiſten dieſelbe tödtliche Seuche,
Und ſie ſtarben daran: die treuen Hunde, vor allen,
Hauchten, liegend umher in den Straßen, peinlich die Seel' aus;
Denn es entriß das heftige Gift mit Qualen das Leben.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Eilig und ohne Geleit' enttrug man die Schaaren der Todten;
Auch kein Mittel bestand durchaus gleich wirksam für alle:
Denn was dem einen gab die Lüfte des Lebens zu schöpfen,
Und mit erheitertem Aug' empor zum Himmel zu schauen,
War für den anderen Gift, den Tod zu beschleunigen fähig.
Aber das größeste Uebel, das jammervollste von allen,
War, daß jeder von ihnen, sobald er mit Spuren der Krankheit
Irgend behaftet sich sah, zum Tode sich gleichsam verdammt hielt;
Ohne Hoffnung und Trost mit trauerndem Herzen sich hinwarf,
Hin nach den Leichen schauend daselbst aushauchte die Seele.
Auch griff weiter umher dadurch die fressende Seuche,
Daß von dem einen das Gift ein anderer immer sich einsog;
Wie bei dem Wollenvieh und den hörnertragenden Heerden;
Und es häuften dadurch am meisten sich Leichen auf Leichen.
Scheute sich nämlich einer den krankenden Freund zu besuchen,
Aus zu heftiger Liebe zum Leben und Furcht vor dem Tode;
Bald ward dieser bestraft nachher durch ähnlichen Kaltsinn,
Ohne Hülfe noch Trost dem häßlichen Tode geopfert.
Aber wer hülfreich war, den riß ansteckendes Gift fort,
Und das Bemühn um den leidenden Freund, wozu ihn die Pflicht zwang,
Und die flehende Stimme, mit Klagen der Armen vermischet.
So war immer der Tod das Loos des redlichsten Mannes.
Immer beschäftigt ein Volk der ihrigen unter die andern
Einzugraben, erschöpften sie sich durch Thränen und Kummer;
Kehrten nach Hauf', und es warf der Gram die meisten danieder.
Ja, zur selbigen Zeit war keiner zu finden, den Krankheit,
Tod, oder Schmerz um den Freund, hätt' unverschonet gelassen.
Allbereits war der Hirt und jeglicher Führer der Heerde,
Und der rüstige Lenker des krummen Pfluges, vom Uebel
Angegriffen. Gedrängt in die engen Hütten zusammen
Lagen die Körper, die Noth und Krankheit weihte dem Tode.
Ueber entseeleten Leibern der Kinder konntest du Eltern
Liegen sehen, und wieder auf Leichen von Vater und Mutter

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Kinder den Geist aufgeben. Des Uebels beträchtlicher Theil floß
Von dem Lande zur Stadt, durch Haufen des krankenden Landvolks,
Welche von allen Seiten der seuchebehafteten Gegend
Kamen, die Häuser füllten und jeglichen Winkel: so mehr nur
Häuft' ansteckender Tod in Schaaren sie über einander.
Viele lagen am Wege, vom Durste darniedergestrecket;
Oder sie hatten sich hin an laufende Brunnen gewälzet,
Und unmäßige Lust zu trinken erstickte das Leben.
An den Versammlungsplätzen des Volks, an Straßen und Wegen,
Sahe man halb entseelt die Körper mit schmachtenden Gliedern,
Scheußlich von Schmutz, mit Lumpen bedeckt, im eigenen Unflat,
Langsam sterben: es hing die Haut nur über die Knochen,
Unter häßlichem Eiter und Unrath fast schon begraben.
Alle die heiligen Tempel der Götter hatte der Tod schon
Angefüllt mit Leichen; auch blieben zum Theil die Kadaver
Liegen, der Himmlischen Stätte belastend: die Hüter der Tempel
Hatten solche geräumt den Fremdlingen. Wenig geachtet
Wurde der Götterdienst, so wie sie, die Gottheiten selber:
Alles überwog der gegenwärtige Jammer.
Auch erhielt in der Stadt sich nicht die Beerd'gung der Todten,
Wie sie von jeher war dem frommen Volke gebräuchlich:
Denn sie liefen umher voll Verwirrung; jeglicher brachte
Traurig, so gut er konnte, die Seinigen unter die Erde.
Noch zu manchem Vergehn rieth Noth und die dringende Armuth:
Denn sie legten die Leichen der nahen Verwandten von ihnen
Hin, mit großem Geschrei, auf die Scheiterhaufen, von andern
Auferbauet, und steckten sie an mit Fackeln, und stritten
Ehe sich bis aufs Blut, als daß sie die Körper verliessen.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Began to topple. From zu ziehn: und nahte die Stunde des Todes,
*Would roll a noisome s*reßt die Nase, die vorderste Spitze
*Rotting cadavers flung*ohl, und eingedrücket die Schläfe;
And, lo, thereafter, all t Haut, und rauh zu fühlen beim Angriff,
*And every power of mi*tirn schien' wegzuscheiden: nicht lange
*In every doorway of des*kt im starrenden Tode die Glieder.
*And anxious anguish a*hin mit dem achten Lichte der Sonne,
With many a groan co Fackel yum neunten Male hervortrug.
The intolerable torment jetzt entgangen dem finsteren Schicksal,
Recurrent spasms of vo Leib und schwarzen blutigen Ausfluß,
Always their thews and tzt auszehrende Schwäch' und der Tod sein:
With sheer exhausition ut floß häufig, bei heftigen Kopfweh,
*And yet on no one's bo*us, und mit diesem Leben und Kräfte.

Aber wer annoch entkam dem scharfen *es of man's life*
Diesem warf sich das Gift auf Nerven und *e mouth the breath*
Hin auf die Theile der Zeugung; so, daß s*ink, as stink to heaven*
Ihres männlichen Theiles, um fortzuleben, *nburied out*.
Andere suich mit Verlust von Händen und F*e body's strength*
Noch zu erhalten suchten, zum Theil mit V'*d would languish, now*
So sehr hatte die Furcht des Todes dieselbe *uction.*
Einige hatte so sehr die Erinnerung voriger *ululation mixed*
Aller verlassen, daß selbst sie nicht mehr erk*pandioned always*

Haufen lagen auf Haufen von unbeerdigten Leichen;
Dennoch sah man die Vögel und andere Thiere des Raubes
Weit von den Orten fliehn, den Pestgestank zu vermeiden;
Oder kosteten sie, so sanken sie bald in den Tod hin.

Ja es erschien nicht leicht in denselben Tagen ein Vogel;
Auch kam nicht aus den Wäldern hervor ein schädliches Raubthier;
Denn es befiel die moisten dieselbe tödliche Seuche,
Und sie starben daran: die treuen Hunde, vor allem,
Hauchten, liegend umher in den Straßen, peinlich die Seel' aus;
Denn es entriß das heftige Gift mit Qualen das Leben.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Sechstes Buch. v. 1211-1243

Eilig und ohne Geleit' ener verpestende Lufthauch
Auch kein Mittel bestand durchser, haftet an Saaten,
Denn was dem einen gab die schen und Futter der Thiere:
Und mit erheitertem Aug' emphangen, und wann wir
War für den anderen Gift, de die mit ihm vermischt ist,
Aber das größeste Uebel, per auch giftige Theil' ein.
War, daß jeder von ihnen, sobsteckende Seuche
Irgend behaftet sich sah, zum te bldkenden Heerden.
Ohne Hoffnung und Trost mit gelangen an Orte,
Hin nach'den Leichen schauend a d des Himmels wi ändern;
Auch griff weiter umher verderblichen Dunskreis
Daß von dem einen das Gift und ist unserem Gebrauche,
Wie bei dem Wollenvieh und Unfall über uns erbringt.
Und es häuften dadurch am meund solch ein mördischer Hauch hat
Scheute sich nämlich einen den engefilde verwandelt.
Aus zu heftiger Liebe zum Lebest die Stadt von Bewohnern.
Bald ward dieser bestraft nachher äussersten Grenzen Aegyptus
Ohne Hülfe noch Trost dem häder Wassergefilde durchnessend,
Aber wer hülfreich war, den riß Volk Pandions es fieln
Und das Bemühn um den leidenpfer der Pest nd des Todes.
Und die flehende Stimme, mit ie Kranken brennende Hitze;
So man immer der Tod töthe durchgos;
Immer beschäftigr ein Volk der schwitzete Blut und der Stimme
Einzugraben, erschöpften sie sich setzt, und zog sich zusammen:
Kehrten nach Hauf', und es wartin floß die unge, von Eiter
Ja, zur selbigen Zeit war keinewer zu bewegen, und kraftlos.
Tod, oder Schmerz um den Fr den Schlund nab in die Brust sank.
Allbereits war der Hirt ungen Kranken nun eintrat,
Und der rüstige Lenker des krumalle des Lebens.
Angegriffen. Gedrängt in die eil häßlich stinkender Athem,
Lagen die Körper, die Noth unänkende Ues verbreiten:
Ueber entseelten Leibern der Kinand, und je des Körpers
Liegen sehen, und wieder auf Let an der Schwelle des Todes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Sechstes Buch. v. 1244-1271

Solch ein verderblicher Stoff ebels beträchtlicher Theil floß
Einst das Cekropische Land Leichsen des krankenden Landvolks,
Jede die Straßen gemacht, entschöpehasteten Gegend
Tief entsprungen im Land von dechen Winkel: so mehr nur
Kommend, Strecken der aft und a sie über einander.
Ließ er sich schwer herab auf das Durste darniedergestrecket;
Schaarenbweise die Menschen, ein De Brunnen gewälzet,
Anfangs spürten Haupt tkte das Leben.
Beide die Augen ware mit Feuervolks, an Straßen und Wegen,
Innen der Schlund war Schwarz und mit schmachtenden Gliedern,
Durchgang war mit Geschwüren bedeckt, im eigenen Unflat
Auch des Geist Dollmetscher nur über die Knochen,
Und von Blut, wo rauh und schkaft schon begraben.
Wann das Ue el hierauf durchötter hatte der Tod schon
Und ins beklemm Herz des banzum Theil die Kadaver
Fingen zu wanken an die Riegel astend: die Hüter der Tempel
Aus dem unde hervor quolgen. Wenig geachtet
Gleich dem fauln Geruch, den st, die Gottheiten selber:
Jegliche Kraft es Geistes entschwumer.
Auch erhielt in der Stadt sich nicht die Beerd'gung der Todten,
Wie sie von jeher war dem frommen Volke gebräuchlich:
Denn sie liefen umher voll Verwirrung, jeglicher brachte
Traurig, so gut er konnte, die Seinigen unter die Erde.
Noch zu manchen Vergehen rieth Noth und die bringende Armuth:
Denn sie legten die Leichen der nahen Verwandthen von ihnen
Hin, mit großem Geschrei, auf die Scheiterhaufen, von anderen
Auferbauet, und steckten sie an mit Fackeln, und stritten
Ehe sich bis aufs Blut, als daß sie die Körper verliessen.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Sechstes Buch. v. 1170-1210

Began to topple. From zu ziehn: und nahte die Stunde des Todes,
Would roll a noisome s reßt die Nase, die vorderste Spitze
Rotting cadavers flung ohl, und eingedrücket die Schläfe;
And, lo, thereafter, all t Haut, und rauh zu fühlen beim Angriff,
And every power of mi tirn schien' wegzuscheiden: nicht lange
In every doorway of des kt im starrenden Tode die Glieder.
And anxious anguish a hin mit dem achten Lichte der Sonne,
With many a groan co Fackel yum neunten Male hervortrug.
The intolerable torment jetzt entgangen dem finsteren Schicksal,
Recurrent spasms of vo Leib und schwarzen blutigen Ausfluß,
Always their thews and tzt auszehrende Schwäch' und der Tod sein:
With sheer exhausition ut floß häufig, bei heftigen Kopfweh,
And yet on no one's bo us, und mit diesem Leben und Kräfte.

Aber wer annoch entkam dem scharfen *es of man's life*
Diesem warf sich das Gift auf Nerven und *e mouth the breath*
Hin auf die Theile der Zeugung; so, daß si *nk, as stink to heaven*
Ihres männlichen Theiles, um fortzuleben, *nburied out*.
Andere suich mit Verlust von Händen und F *e body's strength*
Noch zu erhalten suchten, zum Theil mit V' *d would languish, now*
So sehr hatte die Furcht des Todes dieselbe *uction.*
Einige hatte so sehr die Erinnerung voriger *ululation mixed*
Aller verlassen, daß selbst sie nicht mehr erk *pandioned always*

Haufen lagen auf Haufen von unbeerdigten Leichen;
Dennoch sah man die Vögel und andere Thiere des Raubes
Weit von den Orten fliehn, den Pestgestank zu vermeiden;
Oder kosteten sie, so sanken sie bald in den Tod hin.

Ja es erschien nicht leicht in denselben Tagen ein Vogel;
Auch kam nicht aus den Wäldern hervor ein schädliches Raubthier;
Denn es befiel die moisten dieselbe tödliche Seuche,
Und sie starben daran: die treuen Hunde, vor allem,
Hauchten, liegend umher in den Straßen, peinlich die Seel' aus;
Denn es entriß das heftige Gift mit Qualen das Leben.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

VIRGINA WOOLF - CRAFTMANSHIP

Übersetzung von Benjamin Breutel & José Enrique Macián

Wörter, englische Wörter, sind gefüllt mit Wiederhall, mit Erinnerungen, mit Assoziationen. Sie waren unterwegs, auf den Lippen der Menschen, in ihren Häusern, auf den Straßen, auf den Feldern, über so viele Jahrhunderte. Und das ist eines der Hauptprobleme sie heutzutage niederzuschreiben - da sie gefüllt sind mit anderen Bedeutungen, mit anderen Erinnerungen und sie so viele bedeutende Hochzeiten in der Vergangenheit eingegangen sind. Das herrliche Wort "blutrot" zum Beispiel - wer kann jenes schon benutzen ohne sich an "unermessliche Gewässer" zu erinnern? In den alten Tagen, natürlich, als Englisch noch eine neue Sprache war, konnten Schriftsteller neue Wörter erfinden und sie benutzen. Heutzutage ist es leicht genug neue Wörter zu erfinden - sie schießen auf die Lippen sobald wir etwas Neues sehen oder etwas Neues fühlen - aber wir können sie nicht nutzen weil die englische Sprache so alt ist. Sie können kein ganz neues Wort in einer alten Sprache benutzen, wegen der sehr eindeutigen, jedoch immer mysteriösen Tatsache, dass ein Wort keine einzelne und separierte Einheit ist, sondern Teil eines anderen Wortes. Gewiss ist es kein Wort, bis es Teil eines Satzes ist. Wörter gehören zueinander, obwohl, natürlich, nur ein großer Dichter weiß, dass das Wort "blutrot" "unermesslichen Gewässern" gehört. Die Kombination von neuen und alten Wörtern ist katastrophal für die Verfassung des Satzes. Um neue Wörter angemessen zu verwenden müssten Sie eine komplett neue Sprache erfinden; und dazu, ohne jedwede Zweifel werden wir kommen, nur es ist zur Zeit nicht unsere ufgabe. Unsere Aufgabe ist zu sehen was wir mit der alten englischen Sprache, wie sie ist, tun önnen. Wie können wir alte Wörter in neuen Kontexten verbinden, sodass sie überleben, sodass e Schönheit schaffen, sodass sie die Wahrheit sagen? Das ist hier die Frage.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

~~1921~~

DINNER

[Stein, Gertrude]

Pigeons.

Who kills pigeons.

Turkeys.

Who eats turkeys.

Chickens.

Who earns chickens.

Oysters.

Who smells oysters.

Lobsters.

Who destroys lobsters.

Christmas.

Who imitates ~~mistakes~~ ~~magg~~ wodd.

Central dogs.

Who are women.

Love of race.

Who mends tables.

Turn away.

Who has shells.

What do shells make.

Shells make a charming scene and a baby a little baby with a lamb.

It is a nice day and moon.

1921.

UCLA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

To-day We Have a Vacation

Caesars.What are Caesars.Caesars are round a little longer than wide but not oval.They are picturesque and useful.

Birds. What are birds.Birds are in the trees and realise that.They do not protect a hat.They have needles.

And what is coaxing.

Coaxing is George and Marion and Alice and Julian and Harry and Paul.

Believe in dolphins.

A great many people believe in dolphins who do not believe in dolmens or dolomites or marble or composition or queens or even the eighteenth century.

And the seventeenth century.

Eighteen thirty two is not the seventeenth century.

And then breathe spaniels.

Nowadays pekinese are led about by maids or elderly women.A great many love chinamen.Do you mean love them.They describe them.I describe them differently.I say they dress well. And what is their resemblance.Their resemblance is to us.

1921.

UCLA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

9. MUSIC

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

COMPOSITIONS USED IN MONSTERS OF GRACE II.

Compositions by Dominic Michael Bouffard

1. ‘First Shot Piano’ (2012)

2. ‘Drone & Bells’ (2012)

3. ‘Recorder 1’ (2013)

Compositions by Adam Lenz

Betrachtung (Contemplations) for piano solo (2011)

1. “Finally, it begins to rain even in the opacified sky.” - Franz Kafka from ‘Food for Thought for Mr. Reiter’

   “You see the persuasiveness of the air after a thunderstorm!” - Franz Kafka from ‘The Way Home’

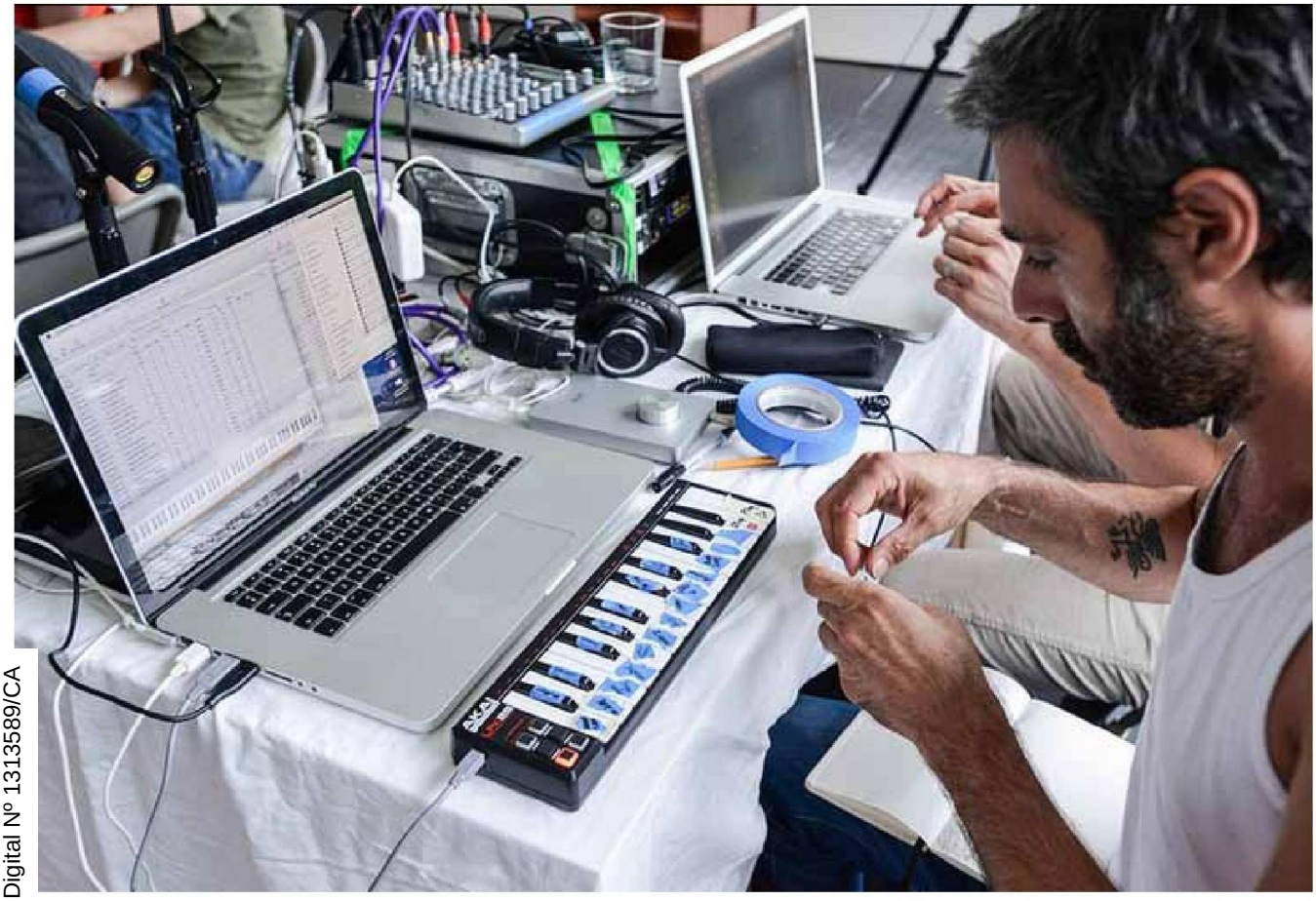
   “For it is night, and we cannot ensure that the full moon rises in the street in front of us…” -Franz Kafka from ‘The Runners’

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

10. WORKSHOP PHOTOS

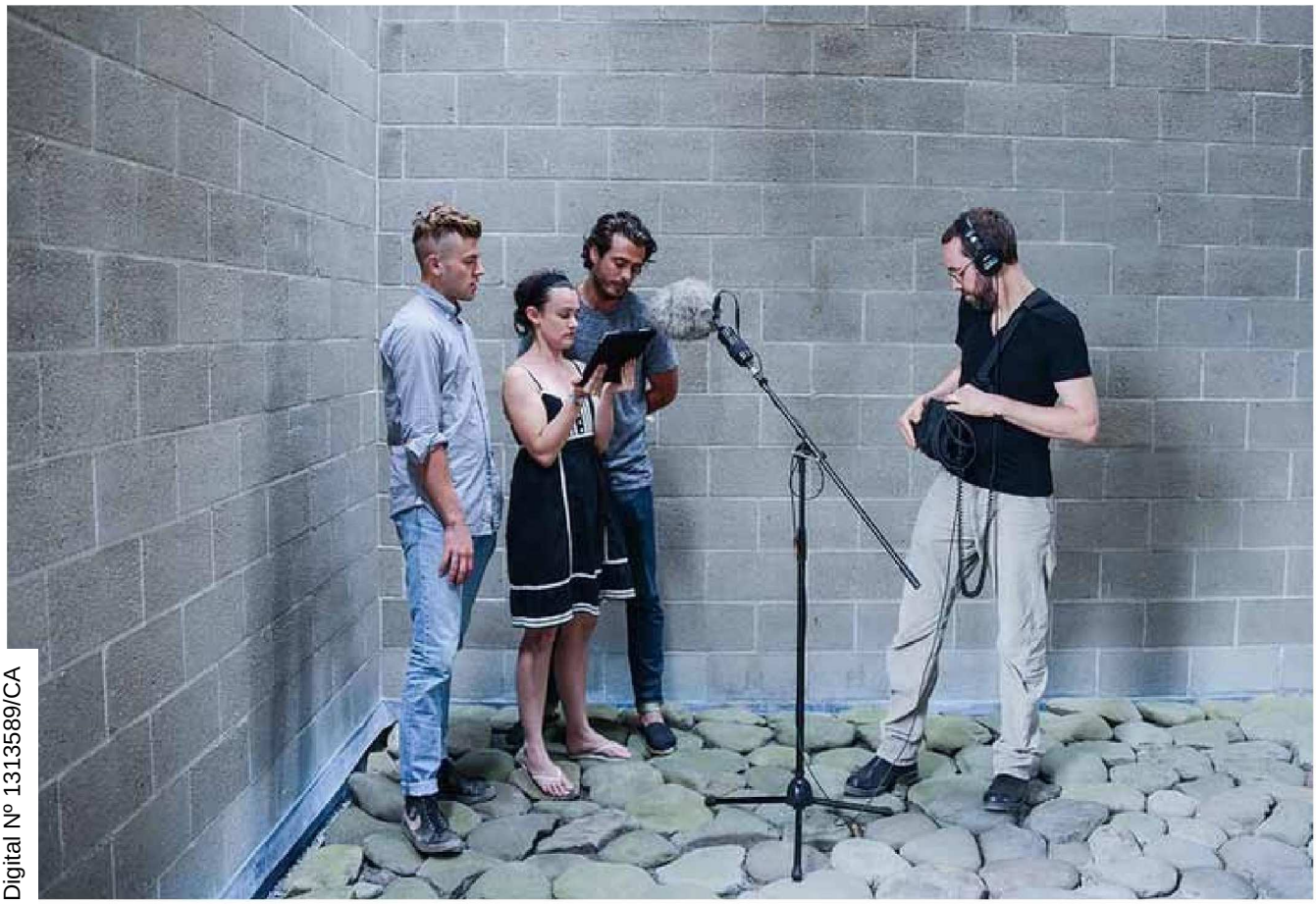
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

11. CONTACT INFORMATION

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

CREATIVE TEAM

Robert Wilson	c/o Christof Belka RW Work, Ltd. 115 West 29th St., 10th fl. New York, NY 10001 +1 (212) 253-7484 ext. 17
Tilman Hecker	til.hecker@gmx.net
Iris Drögekamp	iris.droegekamp@swr.de +49 7221 929 26312
Ekkehard Skoruppa	ekkehard.skoruppa@swr.de +49 172 6372350
Peter Liermann	Peter.Liermann@hr.de +49 69 1552656
·ank Halbig	frank.halbig@swr.de +49 7221 929 22282
om Bouffard	+49 173 2378779 dombouffard@me.com
dam Lenz	adamlenzcomposer@gmail.com +1 269 2170775
nna Graenzer	+49 176 81001903 kontakt@annagraenzer.de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

ADDITIONAL WORKSHOP PARTICIPANTS

Benjamin Breutel
José Enrique Macián
Manu Washausen
Gabriel Messias
Johann Mittmann
John Messinger
Zachary Schoenhut
Ivan Cheng
Walter Hanna
Jesse Chen

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

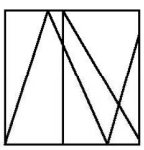
Workshop photo documentation

Lovis Dengler
lovis.dengler@gmail.com

Project book graphic design

Gintare Minelgaite
tarpdury@gmail.com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA



the watermill center
39 watermill towd road
water mill, new york 11976 usa
(631) 726-4628
(631) 726-4525 fax

www. watermillcenter.org

© the watermill center 2013

7.2
Decupagem de *Monsters of Grace II*

Tempo	Música/ Ruído	Vozes	
ATO 1			
00:00:10		**Grito (3s)**	
00:00:13	**Dominic Bouffard – "120 days of GaGa"**	**Lady Gaga. Em inglês. Gravado.** **Marquis de Sade – *120 days of Sodom*** *"Next day another turn came/ his Gritoes, curse and ejaculation always the same/ Next day another turn came and it continued always the same…"*	**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** **Marquis de Sade – *120 journées de Sodome*** O mesmo texto, mais baixo: *"Toujours pareil"/ "La même chose"/ "Ejaculation"*
00:00:51	**Corte seco. Claquete.**		
Parte A			
00:00:52		**Inge Keller. Em alemão. Gravado.** **Lucretius – *Von der Natur der Dinge* – Sechstes Buch – 1113-1145** *"Dieſs entstehende Gift und dieser verpestende Lufthauch/ Senkt sich plötzlich herab aufs Wasser, haftet an Saaten,/ Oder an anderer Nahrung der Menschen und Futter der Thierre:/ Oder er bleibt vielleicht im Luftkreis hangen, und wann wir/ Dorther athmend die Luft einziehn, die mit ihm vermischt ist,/ Dorther athmend die Luft einziehn, die mit ihm vermischt ist,/ Saugt nothwendig mit ihr der Körper auch giftige Theil' ein."*	
00:01:24			**Angela Winkler. Em alemão. Ao vivo.** **Continuação de Lucretius** *"Auf die nämliche Art kömmt oft antsteckende Seuche/ Unter gehörnetes Vieh und die matten blökenden Heerden./ Auch liegt wenig daran, ob hin wir gelangen an Orte,/ Widrig für uns, und ob das Gewand des Himmels wir ändern;/ Oder ob uns die Natur von selbst den verderblichen Dunkstreis/ Zuführt; irgend ein Ding, das fremd ist unserm Gebrauche;/ Das durch den neuen Gebrauch den Unfall über uns herbringt."*

00:02:03	**Claquete.**		
00:02:06			**Jürgen Holtz. Em alemão. Ao vivo.**
00:03:15	**Cigarras (15s).**		**Continuação de Lucretius**
00:03:52	**Piano de Adam Lenz.**		*“Solch ein verderblicher Stoff und solch ein mördrischer Hauch hat/ Einst das Cekropische Land in Leichengefilde verwandelt;/ Oede die Straſsen gemacht, entschöpft die Stadt von Bewohnern./ Tief entsprungen im Land, von den äuſsersten Grenzen Aegyptus/ Kommend, Strecken der Luft un der Wassergefilde durchmessend, Lieſs er sich schwer herab auf das Volk Pandions: es fielen/ Schaarenweise die Meschen, ein Opfer der Pest un des Todes./ Anfangs spürten im Haupt die Kranken brennende Hitze;/ Beide die Augen waren mit Feuerröthe durchgossen;/ Innen der Schlund war Schwarz, und schwitzete Blut, und der Stimme/ Durchgang war mit Gerschwüren besetzt, und zog sich zusammen:/ Auch des Geist’s Dollmetscherin ffoſs, die Zunge, von Eiter/ Und von Blut; war rauh und schwer zu bewegen, und kraftlos./ Wann das Uebel hierauf durch den Schlund hinab in die Brust sank,/ Und ins beklemmete Herz des bangen Kranken nun eintrat,/ Fingen zu wanken and die Riegek alle des Lebens./ Aus dem Munde hervor quoll häſslich stinkender Athem,/ Gleich dem faulen Geruch, den stinkende Aeser verbreiten:/ Jegliche Kraft des Geistes entschwand, undjede des Körpers/ Löſste sich auf; wie bereits schon selbst an der Schwelle des Todes. Unerträglichem Schmerz war immer ängliches Bangen/ Beigesellt; Wehklagen vermischt mit tiefem Geächze./ Tag und Nacht hindurch zwang häufiges Schluchzen die Nerven/ Und die Glieder im zuckenden Krampf, und löſste*

			beständig/ Die schon ermatteten auf, un regt sie wieder aufs neue."
00:04:22			
00:04:26			*"Keine zu heftige Glut war indeſs am äuſseren Körper/ Merkbar, noch an der Haut; vielmehr nur mäſsige Wärme,/ Lau das Gefühl der Hand: zugleich war über und über/ Roth der Korper, so wie von brandigen Eitergeschwüren,/ Oder als hätt' über ihn sich das heilige Feuer ergossen./ Innen hingegen verzehrt der Brand sie bis auf die Knochen;/ Und wie die Esse glüht, so glüht' inwendig der Magen:/ So, daſs keine Bedeckung, so dünne sie immer und leicht war/ Ihnen behüflich. Sie sucheten Luft und suchten die Kühle,/ Tauchten in kalte Flüſse die fieberbrennenden Glieder,/ Warfen entblöſst in die Fluten den Leib: noch andere stürzten/ Sich in die Wellen hinab mit offenen lechzenden Lippen./ Unauslöschlicher brennender Durst taucht' immer sie unter,/ Machte für sie die reichlichste Flut zu wenigen Tropfen./ Keine Ruhe der Qual war hier: es lagen die Körper/ Matt umher; still murmellte nur die Körper/ Matt umber; still murmelte nur die furchstame Heilkunst:/ Denn sie wälzten umher die offenen Lichter der Augen/ Glühend vor Hitz', es hatte sie ganz der Schlummer verlassen./ Auch erschienen darauf noch mehrere Zeichen des Todes:/ Ein verstöreter Geist, voll Furcht und drükender Schwermuth;/ Finstere Stirnen, und Wuth und heftiger Zorn im Gesichte;/ Aengstliches Ohr, das stets mit gellenden Tönen erfüllt war;/ Häufiges Athemziehn; dann wieder tiefer und seltner;/ Und ein glänzender Schweiſs, der herunter tropfte vom Halse:/ Wenig Speichel und dünn, von*

			safrangelblicher Farbe,/ Salzig, hervor gehustet mit Müh' aus heiserer Kehle:/ Krampfiges Ziehen der Hand, und in allen Gliedern ein Zittern."
00:06:42		**Christopher Knowles. Em inglês. Gravado.** *"One."*	
00:06:43			*"Auch allmählig begann der Frost empor von den Füſsen/ Sich in den Körper zu ziehn: und nahte die Stende des Todes,/ Dann war enger gepreſst die Nase, die vorderste Spitze/ Dünne, die Augen hohl, und eingedrücket dis Schläfe;/ Hart und frostig die Haut, und rauh zu fühlen beim Angriff,/ Und die gespannte Stirn schien wegzuscheiden: nicht lange/ Nachher lagen gestreckt im starrenden Tode die Glieder/ Meistens schieden sie hin mit dem achten Lichte der Sonne,/ Oder wann diese die Fackel zum neunten Male hervortrug./ War noch einer für jetzt entgangen dem finsteren Schicksal,/ Mit Geschwüren am Leib und schwarzem blutigem Auſſfluſs,/ Wartete dennoch zuletzt auszehrende Schwäch' und der Tod sein:/ Oder verdorbenes Blut ffloſs häufig, bei heiftigem Kopfweh,/ Ihm zur Nase heraus, und mit diesem Leben und Kräfte."*
00:08:03		**Angela Winkler. Em alemão. Ao vivo.** **Continuação de Lucretius.** *"Aber wer annoch entkam dem scharfen und häſslichen Blutfluſs,/ Diesem warf sich das Gift auf Nerven und Glieder, ja selber/ Hin auf die Theile der Zeugung; so, daſs sich auch einige selber/ Ihres männlichen Theiles, und fortzuleben, beraubten;/ Andere sich mit Verlust von Händen und Füſsen das Leben/ Noch zu erhalten suchten, zum Theil mit Verluste der Augen:/ So sehr hatte die Furcht des Todes dieselben befangen./ Einige hatte so*	

		sehr die Erinnerung voriger Dinge/ Aller verlassen daſs selbst sie nicht mehr erkennen sich konnten."	
00:08:56		**Grito (3s)**	
Parte B			
00:09:00		**Alexander Moissi. Em alemão. Gravado (1912).** **Monólogo de *Fausto*, Goethe.** ***Leitura muito dramática.*** *"Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele,* *Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!"*	
00:09:21	**Badaladas espaçadas de um grande sino.**		
00:09:23			**Anna Graenzer. Em alemão. Gravado.** **Repetição do monólogo de *Fausto*, Goethe.** ***Leitura muito objetiva.*** *"Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele,* *Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht."*
00:09:31		*"Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton,* *Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?* *Verkündiget ihr…"*	
00:09:45	**Abelhas.**		**(Ela continua do ponto em que ele havia parado)** *"… dumpfen Glocken schon* *Des Osterfestes erste Feierstunde?* *Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang,* *Der einst, um Grabes Nacht, von Engelslippen klang,* *Gewißheit einem neuen Bunde?* *Was sucht ihr mächtig"*
00:09:54	**Abelhas + soadas frequentes de uma sineta (Dom Bouffard: "Drone & Bells")**		
00:09:57	**Soadas**	**(Ele repete o trecho que ela havia acabado de dizer)**	

	espaçadas de um grande sino.	*"… dumpfen Glocken schon* *Des Osterfestes erste Feierstunde?* *Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang,* *Der einst, um Grabes Nacht…"*	
00:10:14	**Abelhas + soadas frequentes de uma sineta.**		*"… von Engelslippen klang,* *Gewißheit einem neuen Bunde?* *Was sucht ihr mächtig und gelind,* *Ihr Himmelstöne, mich am Staube?* *Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind."*
00:10:24	**Abelhas.**		*"Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;* *Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.* *Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,* *Woher die holde Nachricht tönt;* *Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,* *Ruft er auch jetzt zurück…"*
00:10:35	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"von Engelslippen klang,* *Gewißheit einem neuen Bunde?"*	
00:10:41	**Abelhas + soadas frequentes de uma sineta.**		*"in das Leben.* *Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß* *Auf mich herab…"*
00:10:44	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"Was sucht ihr mächtig und gelind,* *Ihr Himmel…"*	
00:10:50	**Abelhas.**		*"in ernster Sabbathstille;*

			Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle, *Und ein Gebet…"*
00:10:55	**Toque de telefone.**		
00:10:56			*"…war brünstiger Genuß;"*
00:10:57	**Toque de telefone.**		
00:10:58			*"Ein unbegreiflich holdes Sehnen"*
00:11:00	**Toque de telefone.**		
			"Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn, *Und unter tausend heißen Thränen"*
00:11:05	**Abelhas.**		*"Fühlt' ich mir eine Welt entstehn"*
00:11:07	**Abelhas + soadas frequentes de uma sineta.**		*"Dieß Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,* *Der Frühlingsfeier freies Glück;* *Erinnrung hält mich nun mit kindlichem Gefühle* *Vom letzten ernsten"*
00:11:15	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"…stöne, mich am Staube?* *Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.* *Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;* *Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind."*	
00:11:34	**Abelhas + soadas frequentes de uma sineta.**		*"Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,*

	Abelhas.		*“Woher die holde Nachricht tönt;* *Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,* *Ruft er auch jetzt zurück mich* *in das Leben.* *Sonst stürzte*
	Abelhas + soadas frequentes de uma sineta.		*sich der Himmels-Liebe Kuß* *Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;* *Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,* *Und ein Gebet…”*
00:11:54	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*”Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,* *Woher die holde Nachricht tönt;* *Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,* *Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.* *Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß* *Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;”*	
00:12:18	**Sinetas.**		*”…war brünstiger Genuß;* *Ein unbegreiflich holdes Sehnen* *Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,* *Und unter tausend heißen Thränen* *Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.* *Dieß Lied verkündete der Jugend…”*
00:12:27		*“Da klang…”*	
00:12:29	**Abelhas + sinetas.**		*“… muntre Spiele,* *Der Frühlingsfeier freies Glück;”*
00:12:30	**Grande sino.**	*“Da klang…”*	
00:12:32	**Sinetas.**		*“Erinnrung hält mich nun mit kindlichem Gefühle”*

00:12:33	**Grande sino.**	*"Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,* *Und ein Gebet…"*	
00:12:43	**Abelhas.**		*"Vom letzten ernsten* *Schritt zurück.* *O…"*
00:12:45	**Silêncio (5s).**		
00:12:50			*"… tönet fort ihr süßen Himmelslieder!* *Die Thräne quillt,"*
00:12:53	**Alarme de entreato.**		
00:12:56	**Alarme de entreato.**		
00:12:59	**Toque de telefone.**		
00:13:00			*"die Erde hat mich wieder!"*
00:13:01	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"… brünstiger Genuß;* *Ein unbegreiflich holdes Sehnen* *Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,* *Und unter tausend heißen Thränen* *Fühlt'…"*	
00:13:16	**Abelhas + sinetas.**		*"Ihr Himmelstöne, mich am Staube?* *Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.* *Die…"*

00:13:20	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	**Moissi. Em alemão. Gravado (1912).** **Monólogo de *Fausto*, de Goethe** *"ich mir…"*	
00:13:22	**Soadas frequentes de sinetas.**		*"…Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;* *Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.* *Zu…"*
00:13:25	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"eine Welt entstehn.* *Dieß Lied verkündete der Jugend* *muntre…"*	
00:13:35			*"Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,* *Und ein…"*
00:13:37	**Toque de telefone.**		
00:13:39	**Sinetas.**		*"Gebet war brünstiger Genuß;* *Ein unbegreiflich holdes Sehnen"*
00:13:42	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"Spiele,* *Der Frühlingsfeier freies Glück;* *Erinnrung hält…"*	
00:13:52	**Soadas frequentes de sinetas.**		*"Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,* *Und unter tausend heißen Thränen"* *"Fühlt' ich…"*
00:13:56	**Alarme de entreato.**		
00:13:59	**Alarme de entreato.**		
00:14:02	**Alarme de**		

	entreato.		
00:14:04	**Toque de telefone.**		
00:14:06	**Sinetas.**		
00:14:08		*"hält…"*	
00:14:09	**Sinetas.**		
00:14:13			*"…mir eine Welt entstehn* *Dieß Lied"*
00:14:15	**Soadas espaçadas de um grande sino.**	*"mich nun mit kindlichem Gefühle* *Vom letzten ernsten* *Schritt zurück.* *O tönet fort ihr süßen Himmelslieder!* *Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"*	
00:14:54	**Toque de telefone.**		
00:14:56	**Toque de telefone.**		
00:15:00	**Alarme de entreato.**		
00:15:03	**Toque de telefone.**		
00:15:06		**Grito (3s)**	
ACTE II			
00:15:10	**Dominic Bouffard – "120 days of GaGa"**	**Lady Gaga. Em inglês. Gravado.** **Marquis de Sade – *120 days of Sodom.*** *"Next day another turn came/ his Gritoes, curse and ejaculation always the*	
00:15:25			**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** **Marquis de Sade – *120 journées de Sodome.***

		same/ Next day another turn came and it continued always the same…"		O mesmo texto, mais baixo: *"Toujours pareil"/ "La même chose"/ "Ejaculation"*	
00:15:47	**Claquete.**				
Partie C					
00:15:48	**Violino**				
00:16:10		**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** **Diário de Marie Curie.** *"Pierre, mon Pierre, tu es là, calme comme un pauvre blessé qui se repose en dormant, la tête enveloppée. […]* *Tes lèvres, que jadis j'appelais gourmandes, sont blêmes et décolorées. Ta petite barbe est grisonnante. On voit à peine tes cheveux, car la blessure commence là, et au-dessus du front, à droite, apparaît l'os qui a sauté. Oh! Comme tu as eu mal, comme tu as saigné; tes habits sont inondés de sang. Quel choc terrible a subi ta pauvre tête que je carressais si souvent, en la prenant de mes deux mains. J'ai baisé tes paupières, que tu fermais pour que*			

		je les embrasse, en m'offrant la tête d'un mouvement familier… Nous t'avons mis en bière samedi matin, et j'ai soutenu ta tête pour ce transport."			
00:17:09			**Angela Winkler. Em alemão.** **Ao vivo.** **O mesmo trecho do diário de Marie Curie.**		
00:17:50		*"Nous avons mis les dernier baiser sur ta figure froide. Puis quelques pervenches du jardin dans la bière et le petit portrait de moi que tu appelais 'la petite étudiante bien sage' et que tu aimais. […] La bière est fermée et je ne te vois plus. Je n'accepte pas qu'on la recouvre de l'affreux chiffon noir.*			
00:18:14		*Je la couvre de fleurs et je m'assieds près d'elle… On vient te chercher; assistence attristée, je les regarde, je ne leur parle pas. Nous te reconduisons à Sceaux et nous te voyons descendre dans le grand trou profond. Puis, affreux défilé de gens."*	**Continuação do mesmo texto de Marie Curie em alemão.**		
00:18:38				**Jürgen Holtz. Em alemão. Ao vivo.**	

				***Tractratus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein.** *"2.013 – Jedes Ding ist, gleichsam, in einem Raume möglicher Sachverhalte. Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum.* *2.014 – Die Gegenstände enthalten die Möglichkeit aller Sachlagen.* *2.02 – Der Gegenstand ist einfach.* *2.141 – Das Bild ist eine Tatsache.* *2.15 – Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten, stellt vor, dass sich die Sachen so zu einander verhalten.* *Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung.*	
00:19:50					**Christopher Knowles. Em inglês. Gravado. Numbers tape.** *"Number one. Number two.* ***(x2)*** *Number three. Number one. Number two. Number three.* *Number one. Number four.* ***(x5, cada vez mais forte e mais agressivo).***

					Number seven. ***(x23)*** *Number twelve."*
00:20:45	**Claquete**.				
00:20:46	**Violino.**	*"On veut nous emmener. Nous résistons, Jacques et moi, nous voulons voir jusqu'au bout; on comble les fossées, on pose les gerbes de fleurs; tout est fini. Pierre dort son dernier sommeil sous la terre; c'est la fin de tout, de tout, de tout…"*			
00:21:13			**Continuação do mesmo trecho do diário de Marie Curie em alemão + trecho de seu discurso no prêmio Nobel (1911).**		
		Discurso de Marie Curie no prêmio Nobel (1911). *"Et les corps nommés par moi radioactifs, j'ai employé, j'ai effectué, j'ai determiné, j'ai obtenu". […] "Ce travail se trouve intimement lié à l'œuvre commune. Je crois donc interpréter exactement la pensée de l'Académie des Sciences, en admettant que la haute distinction dont je suis l'objet est motivée par cette œuvre commune et constitue ainsi un hommage à la mémoire de Pierre Curie".*			

		Volta ao diário de Marie Curie. *"Mon Pierre…*			
00:22:43		*" …je pense à toi sans fin; ma tête en éclate et ma raison se trouble. Je ne comprends pas que j'aie à vivre désormais sans te voir, sans sourire au doux compagnon de ma vie."* *"Mon Pierre, je me lève après avoir assez bien dormi, relativement calme. Il y a à peine un quart d'heure de cela et voici que j'ai de nouveau envie de hurler comme une bête sauvage." "Tout le monde parle…"*	**Continuação do discurso no prêmio Nobel + diário íntimo de Marie Curie em alemão.**		
00:23:07		*"et moi je vois Pierre, Pierre sur son lit de mort." "Mon Petit Pierre, je voudrais te dire que les faux ébéniers sont en fleurs; les glycines, les aubépines, les iris commencent; tu aurais aimé tout cela. Je veux te dire que l'on m'a nommée à ta chaise, et qu'il s'est trouvé des imbéciles por m'en féliciter."*		*"2.16 – Die Tatsache muss, um Bild zu sein, etwas mit dem Abgebildeten gemeinsam haben."*	
00:23:19				*"2.161 – In Bild und Abgebildetem muss etwas identisch sein, damit das eine überhaupt ein Bild des anderen sein kann."*	
00:23:34		*"Je passe tous mes jours dans le laboratoire. Je ne conçois plus rien qui puisse me doner uns joie*		*"3.001 – "'Ein Sachverhalt ist denkbar' heißt: 'Wir können uns ein Bild von ihm machen'."*	

		personnelle, sauf peut-être le travail scientifique, et encore…"			
00:23:49		*"… non, car si réussissais, je ne pourrais supporter que tu ne le saches pas."*			*"Number one, Number two, Number three".*
00:24:00					*"Number four".*
00:24:03	**Claquete.**				
00:24.07		**Grito (3s)**			
Partie A					
:24.14	**Piano espaçado de Adam Lenz.**	**Cécile Blum. Em francês. Gravado.** ***De Rerum Natura*, Lucrèce – 1135 -** **Leitura muito dramática.** *"C'est une maladie de ce caractère, c'est un souffle mortel qui jadis sur la terre de Cécrops répandit la mort dans les campagnes, fit les chemins déserts, vida la ville de ses citoyens. Venu du fond de l'Égypte où il était né, après une longue course à travers les airs et les plaines flottantes, le fléau s'abattit sur le peuple de Pandion tout entier: tous alors en foule étaient livrés à la maladie et à la mort. Ils commençaient par sentir leur tête en feu, une rouge lueur troublait leurs yeux. Leur gorge toute noire était baignée d'une sueur de sang et des ulcères leur obstruaient le canal de la voix; l'interprète de la pensée, la langue, dégouttait de sang, affaiblie par le mal, alourdie, rude au toucher. Par la gorge, la maladie s'emparait de la poitrine et affluait vers le cœur défaillant; alors tous les soutiens de la vie tombaient à la fois. La bouche exhalait une odeur fétide semblable à celle des cadavres corrompus qui gisent sur le sol.*			

00:25:22	**Piano + barulho de chuva.**	*Puis l'âme perdait ses forces et le corps défaillant était déjà au seuil de la mort. A ces maux insupportables venaient s'ajouter l'anxiété, leur compagne assidue, et des plaintes gémissantes; un hoquet persistant, la nuit comme le jour, secouait sans trêve les nerfs et tout l'organisme, brisait le patient, achevait d'épuiser…*	
00:25:43	**Toque de telefone.**	*… les malheureux. Chez aucun la surface du corps et des parties externes ne paraissait brûler trop ardemment; elle donnait même au toucher une impression de tiédeur; mais en même temps des ulcères pareils à des brûlures rougissaient tout le corps, comme il arrive lorsque les membres sont la proie du feu maudit. A l'intérieur du corps, tout était embrasé jusqu'aux os,*	
00:26:08	**Alarme de entreato.**	*… une flamme brûlait dans l'estomac comme au fond d'une forge. Aussi les vêtements les plus légers étaient-ils insupportables aux malades: toujours à la recherche de la brise et de la fraîcheur, les uns plongeaient leurs membres brûlants de fièvre dans l'eau glacée des rivières et se jetaient tout nus dans leurs ondes; d'autres, en grand nombre, tombèrent la tête la première au fond des puits vers lesquels ils s'étaient traînés la bouche ouverte. Une soif inextinguible qui dévorait leur corps brûle ne leur permettait pas de faire une différence entre quelques gouttes d'eau et des flots abondants. Point de répit dans leurs souffrances: leur corps gisait inerte; la médecine muette de crainte ne savait que dire; elle s'effrayait de ces yeux brûlants de fièvre qui l'imploraient si souvent toujours ouverts, privés de sommeil. Bien d'autres symptômes de mort apparaissaient à ce moment: le trouble d'un esprit livré à la douleur et à l'effroi, le sourcil froncé,*	

00:27:11	**Trovão.**	*l'air sombre et furieux, les oreilles inquiètes et pleines de bourdonnements, le souffle haletant ou parfois lent et profond, le cou baigné d'une sueur luisante, les crachats petits, menus, couleur de safran, salés et arrachés péniblement par la toux à une gorge rauque. Aux mains les nerfs se contractaient, les membres tremblaient; des pieds, le froid gagnait peu à peu tout le corps enfin au moment suprême,*	
00:27:38	**Trovão.**	*… les narines se serraient, le nez se pinçait et puis c'étaient les yeux caves, les tempes creuses, la peau froide et rêche; la bouche ouverte grimaçait le front tendu ressortait. Les membres ne tardaient guère à se raidir dans le froid de la mort; au huitième retour de la lumière du soleil*	
00:27:59		*ou tout au plus à la neuvième apparition de son flambeau, ils rendaient l'âme.*	**Anna Graenzer. Em alemão. Gravado.**
00:28:05		***[Voz começa a se distanciar]*** *Si l'un d'entre eux échappait à la mort, car cela arrive, d'affreux ulcères le rongeaient, une débâcle intestinale de noires matières l'épuisait et c'était à bref délai la consomption et la mort; ou bien un flot de sang corrompu, avec souvent des maux de tête, s'échappait des narines engorgées; et avec lui toutes les forces de l'homme, toute la substance de son corps coulait."*	**Mesmo trecho de Lucrécio.** **Leitura muito objetiva.** *"Aber wer annoch entkam dem scharfen und häſslichen Blutfluſs,/ Diesem warf sich das Gift auf Nerven und Glieder, ja selber/ Hin auf die Theile der Zeugung; so, daſs sich auch einige selber/ Ihres männlichen Theiles, und fortzuleben, beraubten;/ Andere sich mit Verlust von Händen und Füſsen das Leben/ Noch zu erhalten suchten, zum Theil mit Verluste der Augen:/ So sehr hatte die*

00:28:18	**Barulho de chuva cada vez mais alto. O piano para.**		*Furcht des Todes dieselben befangen./ Einige hatte so sehr die Erinnerung voriger Dinge/ Aller verlassen daſs selbst sie nicht mehr erkennen sich konnten./ Haufen lagen auf Haufen von unbeerdigten Leichen;/ Dennoch sah man die Vögel und andere Thiere des Raubes/ Weit von den Orten fliehn, den Pestgestank zu vermeiden;/ Oder kosteten sie, so sanken sie bald in den Tod hin./ Ja es erschien nicht leicht in denselben Tagen ein Vogel;/ Auch kam nicht aus den Wäldern hervor ein schädliches Raubthier;/ Denn es befiel die meisten dieselbe tödtliche Seuche,/ Und sie starben daran: die treuen Hunde, vor allen,/ Hauchten, liegend umher in den Straſsen, peinlich die Seel' aus;/ Denn es entriſs das heftige Gift mit Qualen das Leben./ Eilig und ohne Geleit' enttrug man die Schaaren der Todten;/ Auch kein Mittel bestand durchaus gleich wirksam für alle:/ Denn was dem einen gab die Lüfte des Lebens zu schöpfen,/ Und mit erheitertem Aug' empor zum Himmel zu schauen,/ War für den anderen Gift, den Tod zu beschleunigen fähig./ Aber das gröſseste Uebel, das jammervollste von allen,/ War, daſs jeder von ihnen, sobald er mit Spuren der Krankheit/ Irgend behaftet sich sah, zum Tode sich gleichsam verdammt hielt;/ Ohne Hoffnug und Trost mit trauerndem Herzen sich hinwarf,* *Hin mach den Leichen schauend daselbst aushauchte die Seele/ Auch griff weiter umher dadurch die fressende Seuche,/ Daſs von dem einen das Gift ein anderer immer sich einsog;/* *Wie bei dem Wollenvieh um den hörnertragenden Heerden:/ Und es häufeten dadurch am meinsten sich Leichen auf Leichen.* **[Bocejo]** *Scheute sich nämlich einer den krankenden Freund zu besuchen,/ Aus zu heftiger Lieb zum Leben und Furcht vor dem Tode;/ Bald Ward dieser bestraft nachher durch ähnlichen*
00:29:22	**Trovão.**		
00:29:32	**Trovão.**		
00:29:37			

00:29:47	**Trovão.**		*Kaltsinn,/ Ohne Hülfe noch Trost dem hälſslichen Tode geopfert./ Aber wer hülfreich war den riſs antsteckendes Gift fort,/ Und das Bemühn um den leidenen Freund, wozu ihn die Pflicht zwang,/ Und die flehende Stimme, mit Klagen der Armen vermischet./ So war immer der Tod das Loos des redlichsten Mannes./*
00:30:08	**Piano – Dom Bouffard.**		**[Voz fica cada vez mais falha]** *Immer beschäftig ein Volk der ihrigen unter die andern/ Einzugraben, erschöpften sie sich durch Thränen und Kummer;/ Kehrten nach Haus', und es warf der Gram die meisten danieder./ Ja, zur selbigen Zeit war keiner zu finden, den Krankheit,/ Tod, oder Schmerz um den Freund, hätt' unverschonet gelassen./ Allbereits war der Hirt und jeglicher Führer der Heerde,/ Und der rüstige Lenken des krummen Plufes, von Uebel/ Angegriffen…"*
00:30:32			**Angela Winkler. Em alemão. Ao vivo.** ***Leitura suave.*** *"Aber wer hülfreich war den riſs antsteckendes Gift fort,/ Und das Bemühn um den leidenen Freund, wozu ihn die Pflicht zwang,/ Und die flehende Stimme, mit Klagen der Armen vermischet./ So war immer der Tod das Loos des redlichsten Mannes./ Immer beschäftig ein Volk der ihrigen unter die andern/ Einzugraben, erschöpften sie sich durch Thränen und Kummer;/ Kehrten nach Haus', und es warf der Gram die meisten danieder./ Ja, zur selbigen Zeit war keiner zu finden, den Krankheit,/ Tod, oder Schmerz um den Freund, hätt' unverschonet gelassen./ Allbereits war der Hirt und jeglicher Führer der Heerde,/ Und der rüstige Lenken des krummen Plufes, von Uebel/ Angegriffen. Geträngt in die engen Hütten zusammen/*

00:31:40		**Anna Graenzer. Em alemão. Gravado.** ***Leitura rápida, jornalística. Começa baixo, chega a ficar mais alta do que a leitura ao vivo, depois desaparece.*** *So war immer der Tod das Loos des redlichsten Mannes./ Immer beschäftig ein Volk der ihrigen unter die andern/ Einzugraben, erschöpften sie sich durch Thränen und Kummer;/ Kehrten nach Haus', und es warf der Gram die meisten danieder./ Ja, zur selbigen Zeit war keiner zu finden, den Krankheit/ Tod, oder Schmerz um den Freund, hätt' unverschonet gelassen./ Allbereits war der Hirt und jeglicher Führer der Heerde,/ Und der rüstige Lenken des krummen Plufes, von Uebel/ Angegriffen. Geträngt in die engen Hütten zusammen/ Lagen die Körper, die Noth und Krankheit weihte dem Tode….*	***Sua voz fica mais fraca.*** *Lagen die Körper, die Noth und Krankheit weihte dem Tode./ Ueber entseeleten Leibern der Kinder konntest du Eltern/ Liegen sehen, und wieder auf Leichen von Vater und Mutter/ Kinder den Geist aufgeben. Des Uebels beträchlichter Theil floſs/ Von dem Lande zur Stadt, durch Haufen dess krankenden Landvolks,/ Welche von allen Seiten der seuchebehafteten Gegend/ Kamen, die Häuser füllten und jeglichen Winkel: so mehr nur/ Häuft' ansteckender Tod in Schaaren sie über einander./ Viele lagen am Wege, vom Durste daniedersgestrecket;/ Oder sie hatten sich hin na laufende Brunnen gewälzet,/ Und unmäſsige Lust zu trinken erstickte das Leben./ An den Versammlungsplätzen des Volks, and Straſsen und Wegen,/ Sahe man halb entseelt die Körper mit*
00:32:40			***[Sua voz recupera a energia]*** *schmachtenden Gliedern,/ Scheuſslich von Schmutz, mit Lumpen bedeck, im eigenen Unflat,/ Langsam sterben: es hing die Haut nur über die Knochen,/ Unter häſslichem Eiter und Unrath fast schon begraben./ Alle die heiligen Tempel der Götter hatte der Tod schon/ Angfüllt mit Leichen; auch blieben zum Theil die Kadaver/ Liegen, der Himmlischen Stätte belastend: die Hüter der Tempel…*
00:33:13	**Claquete.**		
00:33:14			*Hatten solche geräumt…"*
00:33:18		**Grito (3s).**	
ACTE III			
00:33:25	**Dominic**	**Lady Gaga. Em inglês. Gravado.**	

	Bouffard – "120 days of GaGa"	**Marquis de Sade – *120 days of Sodom*** *"Next day another turn came/ his Gritoes, curse and ejaculation always the same/ Next day another turn came and it continued always the same…"*	
00:33:45		***[Voz começa a desaparecer]***	**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** **Marquis de Sade – *120 journées de Sodome*** ***Lê de modo entediado.*** **Mesmo texto:** *"Toujours pareil"/ "La même chose"/ "Ejaculation"* ***O mesmo texto, mais baixo*:** *"Toujours pareil"/ "La même chose"/ "Ejaculation"*
00:34:02			
00:34:32		**Lady Gaga. Em inglês. Gravado.** **Marquis de Sade – *120 days of Sodom*** Novo trecho do texto: *"… augmented… the machine he then was informed… war master in front of her vagina swearing and cursing and began fucking from the moment of ejaculation began to… like a … he walked out not even looking at the woman and repeating… the same"*	
00:34:46			**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** ***Leitura cada vez mais entediada.*** **Mesmo texto:** *"Le jour suivant" "Toujours pareil"/ "La même chose"/ "Ejaculation"*
00:35:10	**Claquete.**		
Partie B			
00:35:14	**Música:**		

00:35:21	**Dom Bouffard – "Recorder 1"**		**Anna Graenzer. Em alemão. Ao vivo.** ***Hälfte des Lebens*, Friedrich Hölderlin** ***Leitura lenta. Ela hesita muito, parece temer algo.*** *"Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen* *Das Land in den See,/ Ihr holden …* *Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen* *Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.* *Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen…* *Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen* *Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen*
00:36:05		**Christopher Knowles. Em inglês. Gravado.** *"One".*	
00:36:06			*Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken …* *Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen* *Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.* *Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen und…*
00:36:50		*"Two".*	
00:37:13		*"Three".*	
00:37:15			*Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken/* *Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.* *Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen und*

00:37:34			
00:37:42		**Inge Keller (?). Em alemão. Gravado.** **Soneto XLIII, William Shakespeare** Ich seh viel mehr, mach ich die Augen zu. Profanes nur sehen sie zur Tageszeit. Doch wenn ich schlaf, erscheinst im Traum mir Du, Traums Dunkel hell erhellt die Dunkelheit. Du, dessen Schatten Schattenlicht macht, Sag, was zeigt Dein Schattenbild für Bilderwelt, Da Du mehr Licht bist als der Tag bei Tag. Wenn schon Dein Schatten so den Blick erhellt, Sag ich, wie müsst mein Blick erleuchtet sein, Könnt ich sehen im Tages wachen Licht. Wenn schon bei Nacht Dein schöner Schatten scheint, Durch Schlaf zum blinden Auge Bahn sich bricht. Tag ist wie Nacht mir, kann ich Dich nicht sehen, Doch Nacht wird Tag, lässt Traum Dein Bild Erstehen	

00:38:38			**Anna Graenzer. Em alemão. Ao vivo.** ***Com mais tranquilidade. Hesita apenas uma vez.*** *"Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen* *Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.* *Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein…* *Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser. Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/*
00:39:17		**Angela Winkler. Em alemão. Ao vivo.** ***Começa hesitante, depois recupera a fluência.***	
00:39:18		*"Hänget… hänget…* *Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.*	*Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen*
00:39:33		*Weh mir,*	
			Weh mir…
00:39:34		*wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen.*	*wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn…*

00:39:50	**Música.** **Adam Lenz – "Contemplation 3"**	***Lê o poema três vezes de forma dramática e fluente.*** *"Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser. Weh mir, wo nehm ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?/ Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen…"*	
00:40:45			
00:41:01	**Claquete.**		
00:41:10	**Silence.**		
Partie C			
00:41:10		**Gertrude Stein. Em inglês. Gravado.** **"If I Told Him, A Completed Portrait of Picasso"** *"If I told him would he like it. Would he like it if I told him./ Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it./ If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him./ Now./ Not now./ And now./ Now./ Exactly as as kings./ Feeling full for it./ Exactitude as kings./ So to beseech you as full as for it./ Exactly or as kings./ Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and shutters and so and so shutters and so shutters shut and so shutters shut and shutters and so. And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also./ Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance as exact resemblance, exactly as resembling, exactly resembling, exactly in resemblance exactly and resemblance. For this is so. Because./ Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat at all./ Have hold and hear, actively repeat at all./ I judge judge./ As a resemblance to him./ Who comes first. Napoleon the first./ Who comes too coming coming too, who goes there, as they go they share, who shares all, all is as all as as yet or as yet./ Now to date now to date. Now and now and date and the date./ Who came first Napoleon at first. Who came first Napoleon the first. Who came first, Napoleon first./ Presently./ Exactly do they do./ First exactly./ Exactly do they do./ First exactly./ And first exactly./ Exactly do they do./ And first exactly and exactly./ And do they do to./ At first exactly and first exactly and do they do./ The first exactly. And do they do./ The first exactly./ At…"*	

00:43:11	**Sinetas.**		
00:43:13	**Música:**		
00:43:32	**Dom Bouffard – “Poppy Love”**	**Robert Wilson. Em inglês. Ao vivo.** **This is Chris his.** *“This is…”*	
00:43:33			**Christopher Knowles. Em inglês. Ao vivo.** **This is Chris his** *“This is Chris his”*
00:43:35		*“This is…”*	
00:43:36			*“This is Chris his”*
00:43:38		*“This is…”*	
00:43:39			*“This is Chris his”*
00:43:42		*“This…”*	
00:43:43			*“This is Chris his”*
00:43:45		*“This is his!”*	
00:43:46			*“Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris?”*
00:43:53		*“This is this and this is this, This is this and this is Chris”*	
00:43:56			*“This is, is this, is this is Chris?* *This is Chris* *Chris is this*
00:43:58		*“This is this is this is Chris?* *Ah! Chris is that.”* *And this is this.”*	*“This is, is this, is this is Chris?* *This is Chris* *Chris is this* *“Is this Chris? Is this Chris?”*

00:44:02			*“This is, is this, is this is Chris?* *This is Chris* *Chris is this* *“Is this Chris? Is this Chris?”*
00:44:06		*“Chris is”*	*“This is, is this, is this is Chris?* *This is Chris* *Chris is this* *“Is this Chris? Is this Chris?”* *“Is this is Chris? Is this Chris? Is?”*
00:44:07			*“This is, is this, is this is Chris?*
00:44:10		*“Chris is his.* *And Chris is. And Chris is, Chris is… Chris is… And Chris is, Chris is…This is… This is… And this is? And this is… And this is? And this is Chris, Chris is this. And this is this, and this is this. That is Chris and this is this. And this is, this is…”*	*This is Chris* *Chris is this* *“Is this Chris? Is this Chris?”* *“Is this is Chris? Is this Chris? Is?”*
00:44:12		*“Chris is his.* *And Chris is. And Chris is, Chris is… Chris is… And Chris is, Chris is…This is… This is… And this is? And this is… And this is? And this is Chris, Chris is this. And this is this, and this is this. That is Chris and this is this. And this is, this is…”*	*“This is Chris his. This is Chris his. Is this Chris his? Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris? Is this Chris?”*
00:44:34		*“Chris is his.* *And Chris is. And Chris is, Chris is… Chris is… And Chris is, Chris is…This is… This is… And this is? And this is… And this is? And this is Chris, Chris is this. And this is this, and this is this. That is Chris and this is this. And this is, this is…”*	
00:44:35		*“Chris is his.* *And Chris is. And Chris is, Chris is… Chris is… And Chris is, Chris*	*“Is this Chris?”*

		is…This is… This is… And this is? And this is… And this is? And this is Chris, Chris is this. And this is this, and this is this. That is Chris and this is this. And this is, this is…" *"This is Chris".*	
00:44:36		*"Chris is his.*	
00:44:37		*And Chris is. And Chris is, Chris is… Chris is… And Chris is, Chris is…This is… This is… And this is? And this is… And this is? And this is Chris, Chris is this. And this is this, and this is this. That is Chris and this is this. And this is, this is…"* *"This is Chris".*	*"Is this Chris?"*
00:44:39	**Sino.**		
00:44:42	**Música.** **Dom Bouffard – "Bell jar"**	**Christopher Knowles. Em inglês. Gravado.** **Beeeescope.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope beeeescope/ Beeeeeeeeescope beeeeeeescope beeeeeescope beeeescope beeeescope. Beeeeeeeeeescope beeeeeeeeesx ax axe like a beeeescope bescope beeeescope. Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope beeeescope/ Beescope beescope beescope beescope…"*	**Ao vivo:** **Robert Wilson. Em inglês. Ao vivo.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"* **Chris Knowles. Em inglês. Ao vivo.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"* **Isabelle Huppert. Em inglês. Ao vivo.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"* **Anna Graenzer. Em inglês. Ao vivo.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"*

			Angela Winkler. Em inglês. Ao vivo. *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"* **Jürgen Holtz. Em inglês. Ao vivo.** *"Beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beeeescope beescope bescope…"*
00:46:00	**Sino.**		
00:46:03	**Música.** **Dom Bouffard – "Burning flag"**	**Christopher Knowles. Em inglês. Gravado.** **Get Dancing** *"This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to./ He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g./ Oh thank you very much I love you I am tired./ Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing./ This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to./ Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good./ He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g./ Oh thank you very much I love you I am tired./ Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing./ This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to./ Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good./ He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g./ Oh thank you very much I love you I am tired./ Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing./ Oh thank you very much I love you I am tired./ Get dancing get dancing get dancing get dancing get dancing./ Get dancing get*	**Ao vivo.** ***Cada um repete várias vezes:*** **Robert Wilson. Em inglês.** *"Oh thank you very much I love you I am tired. Oh thank you very much I love you I am tired."* **Chris Knowles. Em inglês.** *"Get dancing! Get dancing!"* **Isabelle Huppert. Em inglês.** *"Get dancing! Get dancing!"* **Anna Graenzer. Em inglês.** *"Get dancing! Get dancing!"* **Angela Winkler. Em inglês.** *"Get dancing! Get dancing!"* **Jürgen Holtz. Em inglês.** *"Get dancing! Get dancing!"*

		dancing get dancing get dancing get dancing./ et dancing get dancing get dan…	
00:47:23	**Sino.**		
00:47:26	**Música** **Dom Bouffard – "Electric shocks"**	**Robert Wilson. Em inglês. Gravado.** **Christopher Knowles – Loof and let dime** ***Cantando:*** *"If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid./ If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky./ In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get./ In an italian restaurant could be./ Loof and let dime. Loof and let dime. Loof and let dime." (X6) "In the red bed to get finish./ Loof and letloofcv"*	**Ao vivo.** **Chris Knowles. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Loof and let dime."* **Isabelle Huppert. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Loof and let dime."* **Anna Graenzer. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Loof and let dime."* **Angela Winkler. Em inglês.** *"11. 33. 1. 40. 50. 60. 70. 24. 30. 31. 38. 40. 49. 48. 66. 70. 78."* **Jürgen Holtz. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Loof and let dime."*
00:48:47	**Sino.**		
00:48:50	**Música.** **Dom Bouffard – "Dirty Muffin"**	**Robert Wilson. Em inglês. Gravado.** **Christopher Knowles – These are the days** *"These are the days my friends./ It could get some wind for the sailboat. And it could get for it is./ It could get the railroad for these workers. It could get for it is were./ It could be a balloon. It could be Franky. It could be very fresh and clean./ All these are the days my friends and these are the days my friends./ It*	**Ao vivo.** **Robert Wilson. Em inglês.** ***Repete o texto original – cada frase com uma entonação diferente.*** **Chris Knowles. Em inglês.** ***Repete várias vezes:****"These are the days"* **Anna Graenzer. Em alemão.**

		could be those ways./ Will it get some wind for the sailboat and it could get for it is it./ It could get the railroad for these workers workers. It could get for it is./ All these are the days my friends and these are the days my friends"	***Diz números.*** **Angela Winkler. Em inglês et allemand.** ***Diz números. Ri. Repete:*** *"Fresh? Fresh?"* **Jürgen Holtz. En allmand.** ***Diz números.***
00:50:30	**Claquete.**		
00:50:32		**Grito (3s).**	
ACT IV			
00:50:36	**Dominic Bouffard – "120 days of GaGa"**	**Lady Gaga. Em inglês. Gravado.** **Marquis de Sade –** ***120 days of Sodom.*** *"Next day another turn came/ his Gritoes, curse and ejaculation always the same/ Next day another turn came and it continued always the same…"*	
00:51:04			**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** **Marquis de Sade –** ***120 journées de Sodome.*** Le même texte, plus bas: *« Toujours pareil »/ « La même chose »/ « Ejaculation »*
00:51:13	**Claquete.**		
Parte A			
00:51:15		**Anna Graenzer. Em alemão. Ao vivo.** **Lê com um pouco de dificuldade o mesmo trecho de Lucrécio do Ato 1.** *"Dieſs entstehende Gift und dieser verpestende Lufthauch/ Senkt sich plötzlich herab aufs Wasser, haftet an Saaten,/ Oder an anderer Nahrung der Menschen und Futter der Thierre:/ Oder er bleibt vielleicht im Luftkreis hangen, und wann wir/ Dorther athmend die Luft einziehn, die mit ihm vermischt ist,/ Dorther athmend die Luft einziehn, die mit ihm vermischt ist,/ Saugt nothwendig mit ihr der Körper auch giftige Theil' ein./ Auf*	
00:52:30	**Piano+ Som do mar.**		

		die nämliche Art kömmt oft antsteckende Seuche/ Unter gehörnetes Vieh und die matten blökenden Heerden./ Auch liegt wenig daran, ob hin wir gelangen an Orte,/ Widrig für uns, und ob das Gewand des Himmels wir ändern;/ Oder ob uns die Natur von selbst den verderblichen Dunkstreis/ Zuführt; irgend ein Ding, das fremd ist unserm Gebrauche;/ Das durch den neuen Gebrauch den Unfall über uns herbringt./ Solch ein verderblicher Stoff und solch ein mördrischer Hauch hat/ Einst das Cekropische Land in Leichengefilde verwandelt;/ Oede die Straſsen gemacht, entschöpft die Stadt von Bewohnern./ Tief entsprungen im Land, von den äuſsersten Grenzen Aegyptus/ Kommend, Strecken der Luft un der Wassergefilde durchmessend, Lieſs er sich schwer herab auf das Volk Pandions: es fielen / Schaarenweise die Meschen, ein Opfer der Pest un des Todes./ Anfangs spürten im Haupt die Kranken brennende Hitze;/ Beide die Augen waren mit Feuerröthe durchgossen;/ Innen der Schlund war Schwarz, und schwitzete Blut, und der Stimme/ Durchgang war mit Gerschwüren besetzt, und zog sich zusammen:/ Auch des Geist's Dollmetscherin ffoſs, die Zunge, von Eiter/ Und von Blut; war rauh und schwer zu bewegen, und kraftlos./ Wann das Uebel hierauf durch den Schlund hinab in die Brust sank,/ Und ins beklemmete Herz des bangen Kranken nun eintrat,/ Fingen zu wanken and die Riegek alle des Lebens./ Aus dem Munde hervor quoll häſslich stinkender Athem,/ Gleich dem faulen Geruch, den stinkende Aeser verbreiten:/ Jegliche Kraft des Geistes entschwand, undjede des Körpers/ Löſste sich auf; wie bereits schon selbst an	

		der Schwelle des Todes. Unerträglichem Schmerz war immer ängliches Bangen/ Beigesellt; Wehklagen vermischt mit tiefem Geächze./ Tag und Nacht hindurch zwang häufiges Schluchzen die Nerven/ Und die Glieder im zuckenden Krampf, und löſste beständig/ Die schon ermatteten auf, un regt sie wieder aufs neue./ Keine zu heftige Glut war indeſs am äuſseren Körper/ Merkbar, noch an der Haut; vielmehr nur mäſsige Wärme,/ Lau das Gefühl der Hand: zugleich war über und über/ Roth der Korper, so wie von brandigen Eitergeschwüren,/ Oder als hätt' über ihn sich das heilige Feuer ergossen./ Innen hingegen verzehrt der Brand sie bis auf die Knochen;/ Und wie die Esse glüht, so glüht' inwendig der Magen:/ So, daſs keine Bedeckung, so dünne sie immer und leicht war,/ Ihnen behüflich. Sie sucheten Luft und suchten die Kühle,/ Tauchten in kalte Flüſse die fieberbrennenden Glieder,/ Warfen entblöſst in die Fluten den Leib: noch andere stürzten/ Sich in die Wellen hinab mit offenen lechzenden Lippen."	
00:53:32			**Isabelle Huppert. Em francês. Ao vivo.** ***De Rerum Natura*, Lucrèce.** *"C'est une maladie de ce caractère, c'est un souffle mortel qui jadis sur la terre de Cécrops répandit la mort dans les campagnes, fit les chemins déserts, vida la ville de ses citoyens. Venu du fond de l'Égypte où il était né, après une longue course à travers les airs et les plaines flottantes, le fléau s'abattit sur le peuple de Pandion tout entier."*
00:53:36			

00:54:02		**Jürgen Holtz. Em alemão. Ao vivo.** *"Aber wer annoch entkam dem scharfen und häſslichen Blutfluſs,/ Diesem warf sich das Gift auf Nerven und Glieder, ja selber/ Hin auf die Theile der Zeugung; so, daſs sich auch einige selber/ Ihres männlichen Theiles, und fortzuleben, beraubten;/ Andere sich mit Verlust von Händen und Füſsen das Leben/ Noch zu erhalten suchten, zum Theil mit Verluste der Augen:/ So sehr hatte die Furcht des Todes dieselben befangen./ Einige hatte so sehr die Erinnerung voriger Dinge/ Aller verlassen daſs selbst sie nicht mehr erkennen sich konnten."*	
00:54:54	**Vidro quebrando.**		
Parte B			
00:54:58	**Acordeão.**		
00:55:05		**Isabela Rossellini. Em italiano. Gravado.** ***Manifesto Futurista*, Marinetti** *« Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgòre di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture… »*	
00:55:25			**Jürgen Holtz. Em alemão. Gravado.** ***Manifesto Futurista*, Marinetti** *"1. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.* *2. Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein.* *3. Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschritt, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.*
00:55:35			
00:55:39	**Alarme de entreato.**		

00:55:46	**Alarme de entreato.**		
00:55:52	**Apenas música.**	*"… occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città. Sussultammo ad"*	
00:55:57			
00:56:06	**Alarme de entreato.**		
00:56:08	**Alarme de entreato.**		
00:56:15	**Alarme de entreato.**		
00:56:19	**Música continua + Dom Bouffard – "Drones & Bells"**		*" … aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.* *5. Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.* *6. Der Dichter muß sich glühend, glanzvoll und freigebig verschwenden, um die leidenschaftliche Inbrunst der Urelemente zu vermehren.* *7. Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefaßt werden als ein heftiger Angriff auf die unbekannten Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.*
00:56:42		*"… scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici… fame fame fame fame fame fame fame. 'Andiamo', diss'io,' andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi*	

00:57:11	**Alarme de entreato.**	*stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!… Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!… Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora!'* *Non c'è cosa che Non c'è cosa che Non c'è cosa che Non c'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie! … Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. lo mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai… »*	*8. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! … Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.* *9. Wir wollen den Krieg verherrlichen — diese einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.* *10. Wir…"*
00:57:22	**Caruso**		
00:57:54	**Vidro quebrado.**		
Parte C			

00:57:57	**Música.**	**Robert Wilson. Em inglês. Gravado.** **Christopher Knowles – Radios for fun** *"In the town in which radios in this to know. Be sure to do this./ In the red van of all of those stuff,/ masks of those could it self. In viting the whole friends./ On to the table…"*	**Ao vivo** **Robert Wilson. Em inglês.** ***Repete o texto original. Cada vez com uma entonação diferente.*** **Chris Knowles. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Radio is for fun!"* ***Isabelle Huppert. Em francês.*** ***Repete várias vezes:*** *"Radio. Radio."* **Anna Graenzer. Em inglês.** ***Repete trecho do texto original.*** **Angela Winkler. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Radio. Radio."* **Jürgen Holtz. Em inglês.** ***Repete várias vezes:*** *"Radio. Radio."*
00:59:05	**Vidro quebrado.**		
00:59:07	**Silêncio.**		
00:59:15	**Música:**		
00:59:52	**Composição de Michael Galasso para "The Lady from the sea"**	**Robert Wilson. Em inglês. Ao vivo.** **Medley de composições de Christopher Knowles: Loof and let dime, Get Dancing, Beescope.** *"Loof and let dime. If you like to get some apples on a trip. And it*	

		would be a little let lid./ If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky./ In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get./ In an Italian restaurant could be./ Loof and let dime."	
01:00:31			**Christopher Knowles. Em inglês. Ao vivo.** *"Loof and let dime."*
01:00:33		*"Loof and let dime."*	
00:00:35			*"Loof and let dime."*
00:00:37		*"If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid./ If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky./ In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get./ In an italian restaurant could be. Loof and let dime."*	
01:01:02			*"Loof and let dime."*
01:01:03		*"Loof and let dime."*	
01:01:05			*"Loof and let dime."*
01:01:08		*"If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid./ If you know that if you have to make it. Like a satchel in the sky./ In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get./ In an italian restaurant could be.*	
01:01:21		*Loof and let dime. Loof and let dime.*	*"Loof and let dime. Loof and let dime."*
01:01:27		*If you like to get some apples on a trip. And it would be a little let lid./ In the red bed, on the red bed, it would be true to have a clock will get./ In an italian restaurant could be.*	
01:01:47		*"Get dancing. This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to. Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good./ He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some g./ Oh thank you very much I love you I am tired./ Get dancing*	

01:02:29			*“Get dancing.”*
01:02:30		*“Get dancing. Get dancing. Get dancing get dancing.*	*“Get dancing. Get dancing. Get dancing.”*
01:02:36		*This box uses gases for pressse for the presw of press. It could be real fun to./ Oh this is a tree for life and death. It could be the one was fine good./ He was flat like a hammer, it could be some of that, it could be some of that, it could be some that too./ Oh thank you very much I love you I am tired./* *Get dancing.*	
01:03:05			*“Get dancing.”*
01:03:05		*“Get dancing. Get dancing. Get dancing. Get dancing. Get dancing.”*	*“Get dancing. Get dancing. Get dancing.”*
01:03:15		*“Get to laugh out.”*	
01:03:18		*“Beeeeeeee.”*	
01:03:23		*“Beeeeee Beeeeeee Bee.”*	*“Beescope. Beescope.”*
01:03:28			*“Beeeeeeeeeescope.”*
01:03:32		*“Beeeeeeeeeeeeeeeeeeeee.* *Beeeeeeeeeeee.* *Beeeeeeescope.”*	*“Beeeeeeeeeeeeee.* *Beeeeeeescope.”*
01:03:37			*“Beescope.”*
01:03:39		*“Beeeeescope.”*	
01:03:40			*“Beescope.”*
01:03:41		*“Bee Beeee Beee Beeee Beeeescope.”*	*“Beeee Beeeescope.”*
01:03:47		*Ax.*	
01:03:48			*Ax.*
01:03:50		*Ax!*	
01:03:52			*Okay. Beeeescope.*

01:03:53		*Beeeeeeeescope. Beeeeeescope. Beeeeeescope. Beeeeeescope.*	*Beeeeeescope. Beeeeeescope. Beeeeeescope.*
01:04:11		*Beeeee…*	
01:04:15	**Fim.**		

7.3
Fragmentos de textos utilizados em *Monsters of Grace II*, traduzidos para o português

I. Trecho do sexto livro de *De rerum natura* [Da natureza das coisas], escrito por Lucrécio, século I a.C.[1]

Versos 1115-1215

A moléstia, em Atenas, é nos pés. Na Grécia
remota, ataca os olhos. Há locais hostis
também a outros membros, pois são outros ares.
Quando um céu forasteiro se impõe sobre nós,
deslizando a serpente de seu ar funesto,
inflando como nuvem ou névoa, perturba
o caminho onde passa, obriga a mudar tudo.
Então o ar corrupto alcança nosso céu,
que se torna um estranho semelhante a si.
Logo um mal novo, uma doença, um novo estrago:
pousa nas águas ou se alastra nos pomares,
no alimento dos homens, no pasto do boi –
seu poder permanece suspenso no ar,
e quando respiramos ares corrompidos,
do mesmo modo o corpo os sorve, num instante.
Pela mesma razão, a moléstia se infiltra
entre os bois, entre lentas ovelhas balantes.
Não importa qual desses lugares adversos
atinjamos, trocando de manto celeste,
nem que espontânea nos envie a natureza
um céu deteriorado, ou outra coisa estranha
a nós, que nos ataque com sua chegada.

Esta moléstia, esta maldita emanação
que os campos da Cecrópia tornou salobros,
derruiu ruas, evacuando toda a urbe.
Pois vinda do profundo íntimo do Egito,
cruzou grandes estâncias de ar flutuante,
por fim caiu sobre os cidadãos de Pandíon.
Aos bandos, decaíram por doença e morte.
Primeiro, a peste fez ferverem as cabeças,
olhos se avermelharam com brilhos molhados.
Então, gargantas negras também vomitavam
sangue, as cordas vocais ulceradas calaram;
goteja fel a língua, emissária da mente,

[1] Domingues, 2012.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

débil de males, balbucios, asperezas.
Pela goela o peito se encheu, desde então:
chegou ao coração o poder da doença,
desabou toda a fortaleza da existência.
Exalavam da boca um hálito terrível,
odores de cadáveres podres no chão.
Enfraquecem de todo os vigores do espírito,
o corpo desfalece ao limiar da morte:
a perplexa aflição, os gemidos, as queixas
são companheiros desta peste insuportável.
São incessantes os soluços, dia e noite
os nervos se incendeiam, por todos os membros,
esgotando-os, nervos já tão fatigados.
Não se viam bem claros os sinais externos
de que o corpo fervia em duradouro ardor,
mas, à palma da mão, o corpo expunha febre,
fazia sentir quente a carne, feito rubras
chagas queimando, como fogo sacro, os membros.
Os mais íntimos ossos do homem queimavam,
o estômago inflamava, como se fosse um forno.
Nada havia de tão leve que lhes cobrisse
braços e pernas, a não ser o vento frio.
Alguns banhavam os membros quentes nos rios
frios – corpos morrendo em meio a corredeiras.
Uns logo submergiam as cabeças nas águas
dos poços fundos, vindos já de boca aberta:
a sede irrefreável, mergulhando os corpos,
era constante, fosse muita ou nula a água.
A peste era sem pausa: jaziam cansados
os corpos. Médicos calavam, temerosos,
as febres da doença mudavam no enfermo
a luz dos olhos, tanto privados de sono.
Além desses, surgiram mais sinais da morte:
há tristeza no espírito, a mente se turva;
o rosto triste e logo irado, violento;
os zunidos contínuos alarmando o ouvido,
respiração ora ofegante, ora profunda;
o pescoço umedece em fluidos de suor;
cuspes e escarros salgados, cor de açafrão,
da garganta arrancados pelas tosses roucas.
De fato, a peste retesa nervos, palpita
os membros, e não tarda o frio em ascender
dos pés às mãos. Nas horas finais, estrangula
as narinas, afina narizes, afunda
os olhos, congelando, enrijecendo os lábios,
a boca em riste, o rosto todo tensionado.
As juntas endurecem depressa com a morte.
Desistiam da vida à luz do oitavo dia,
ou mesmo durante o nono giro solar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Mesmo quando um doente evitava os velórios,
logo esperavam-no fraqueza, diarreias
negras, cruas feridas, morte por contágio.
Ou ainda, bastante sangue podre escorre
pelo nariz, com fortes dores de cabeça:
fluem do corpo todas as forças do homem.
Mesmo que não menstruem sangue repugnante
e escuro, o mal invade músculos, tendões,
alcança os sexos das mulheres e dos homens.
Alguns sobreviviam, castrados no fio
do ferro, temerosos entre a vida e a morte,
manetas e pernetas também resistiam
vivos; outros, perdiam o brilho dos olhos,
tanto os tomava o negro receio da morte.
Alguns se esqueciam de tudo, dos eventos,
das coisas, estranhavam até mesmo a si próprios.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

II. Monólogo de *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1808)
Trecho do capítulo "Noite" do primeiro volume[2]

Surge, pois, taça de facetas cristalinas,
Do estojo velho e gasto em que reclinas,
Por mim tão longos anos esquecida! Outrora
Brilhavas nos festins patriarcais,
Recreando austeros comensais,
Quando um brinde após o outro ecoava sala em fora,
A praxe de explicar em poética sonora
De tua imaginária o fausto,
A de esvaziar-te o fundo de um só hausto,
Cem noites juvenis me rememora;
Hoje, a vizinho algum hei de passar-te,
Não me há de estimular o espírito tua arte;
É um líquido, este, que embriaga sem demora.
O vácuo te encha com seu fluido amaro,
De minha escolha, meu preparo,
Seja o último hausto, pois, num brinde alto e preclaro,
Do fundo de minha alma oferecido à aurora!

(*Leva a taça aos lábios*)

(*Tanger de sinos e canto em coro*)

[…]

Que fundos sons, que toques argentinos,
À força me subtraem dos lábios o cristal?
Já me anunciais, sonoros, graves sinos,
A suma festa, o santo alvor pascoal?
Cantais, já, coros, vós, a confortante nova
Que de anjos soou, outrora, à beira de uma cova,
De um novo pacto a alva eternal?

[…]

Buscais-me a mim, com brando e poderoso soído,
No pó, tons de celeste encanto?
Soai onde gente meiga presta ouvido.
Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto;
É da fé o milagre o filho preferido.
Não ouso alar-me a essa órbita subida,
Donde vibra a alma ressonância;
Contudo, aquele som afeito desde a infância,
Hoje também me traz de volta à vida.

[2] Goethe, 2004, pp. 87-93.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Antigamente a aura do amor divino
Vinha envolver-me no sabático repouso;
Tão pressagioso, então, soava o tanger do sino,
E era uma prece encanto fervoroso;
A andar por vales e vertentes,
Saudade estranha e suave me impelia
E entre mil lágrimas ferventes
Um mundo novo me surgia.
Trazia esse cantar gentil
Folgas da adolescência, a primavera suave;
Põem-me as recordações, com ânimo infantil,
Hoje, ao supremo passo, entrave.
Ressoai, ó doces saudações do Além!
Jorra meu pranto, a terra me retém!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

III. Entradas do diário íntimo de Marie Curie logo após a morte do marido Pierre Curie, conhecido como "Diário do luto" (1906)[3], e trecho de seu discurso de aceitação do prêmio Nobel (1911)[4]

Diário do luto, 19 de abril de 1906

Pierre, meu Pierre, você está aqui, calmo como pobre ferido que se repousa dormindo, a cabeça enfaixada. […] Teus lábios, que eu costumava chamar de gulosos, estão pálidos e sem cor. Tua pouca barba está grisalha. Quase não se podem ver os teus cabelos, porque o ferimento começa ali, e acima da testa, à direita, aparece o osso que saltou. Oh! Como você sofreu, como você sangrou; tuas roupas estão inundadas de sangue. Que choque terrível sofreu a tua pobre cabeça que eu acariciava constantemente, pegando-a entre minhas duas mãos. Eu beijei as tuas pálpebras, que você fechava para que eu as beijasse, me oferecendo a cabeça em um movimento familiar… Nós te colocamos no caixão no sábado de manhã, e eu segurei a tua cabeça para este transporte. Nós demos os últimos beijos na tua figura fria. Em seguida, colocamos algumas mirtas do jardim no caixão e o pequeno retrato meu que você chamava de "a pequena estudante bem sagaz" e que você amava. […] O caixão foi fechado e eu não te vejo mais. Eu não aceito que o cubram com um pano preto medonho.

Eu o cubro de flores e me sento perto dele… Eles vêm buscá-lo; assistência triste, eu não olho para eles, eu não falo com eles.

Nós te reconduzimos a Sceaux e te vemos descer no grande buraco profundo. Depois, desfile medonho de pessoas.

[…]

Eles querem nos levar. Nós resistimos, Jacques e eu, nós queremos ver até o fim; eles cobrem o buraco, nós colocamos as coroas de flores; acabou tudo. Pierre dorme seu último sono sobre a terra; é o fim de tudo, de tudo, de tudo…

Discurso no prêmio Nobel (1911)

E os corpos nomeados por mim radioativos, eu empreguei, eu efetuei, eu determinei, eu obtive. […] Este trabalho se encontra intimamente ligado a uma obra comum. Eu creio então interpretar exatamente o pensamento da Academia de Ciências, ao admitir que a alta distinção de que eu sou objeto é motivada por esta obra comum e constitui portanto uma homenagem à memória de Pierre Curie.

Diário do luto, 7 de maio de 1906

[…] eu penso em você sem parar; minha cabeça explode e minha razão se perturba. Eu não entendo que eu tenha que viver agora sem te ver, sem sorrir para o doce companheiro da minha vida.

11 de maio de 1906

Meu Pierre, eu me levanto depois de ter dormido bem, relativamente calma. Menos de quinze minutos depois disso e eu já tenho vontade de urrar como um animal selvagem.

[3] Curie, 1996. Tradução minha.
[4] Idem, 1911. Tradução minha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

14 de maio 1906

[…] e eu vejo Pierre, Pierre no seu leito de morte. […] Meu pequeno Pierre, eu queria te dizer que os falsos ébanos estão em flor; as glicínias, os espinheiros brancos, as íris começam; você amaria tudo isso. Eu queria te dizer que me nomearam para a tua cátedra e que apareceram uns imbecis para me parabenizar.

Maio de 1906

Eu passo todos os meus dias no laboratório. Eu não concebo nada mais que possa me dar alguma alegria pessoal, à exceção talvez do trabalho científico, mas não, porque, se eu tiver êxito, eu não vou conseguir suportar que você não saiba disso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

IV. Artigos selecionados do *Tratado lógico-filosófico*[5], de Wittgenstein

2.013 – Cada coisa está como que num espaço de possíveis estados de coisas. Posso pensar neste espaço como vazio, mas não posso pensar a coisa sem o espaço.

2.014 – Os objetos contêm a possibilidade de todas as situações.

2.02 – O objeto é simples.

2.141 – A imagem é um fato.

2.15 – Que os elementos da imagem se relacionam entre si de um modo e uma maneira determinados representa que as coisas se relacionam assim entre si. Chame-se a esta conexão dos elementos da imagem, a sua estrutura e à sua possibilidade, a forma da sua representação pictorial.

2.16 – O fato tem que ter, para ser imagem, alguma coisa em comum com o que é representado pictorialmente.

2.161 – Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado pictorialmente, para uma poder de todo ser a imagem do outro.

3.001 – "Um estado de coisas é pensável", quer dizer: podemo-nos fazer dele uma imagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[5] Wittgenstein, 2008.

V. “Metade da vida”, de Friedrich Hölderlin[6]

Peras amarelas
E rosas silvestres
Da paisagem sobre a
Lagoa.

Ó cisnes graciosos,
Bêbedos de beijos,
Enfiando a cabeça
Na água santa e sóbria!

Ai de mim, aonde, se
É inverno agora, achar as
Flores? e aonde

O calor do sol
E a sombra da terra?
Os muros avultam
Mudos e frios; à fria nortada
Rangem os cata-ventos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[6] In Bandeira, 1993, p. 401.

VI. Soneto XLIII, de William Shakespeare[7]

Meus olhos veem melhor se os vou fechando.
Viram coisas de dia e foi em vão,
mas quando durmo, em sonhos te fitando,
são escura luz que luz na escuridão.
Tu cuja sombra faz a sombra clara,
como em forma de sombras assombravas
ledo o claro dia em luz mais rara,
se em sombra a olhos sem visão brilhavas!
Que bênção a meus olhos fora feita
vendo-te à viva luz do dia bem,
se tua sombra em trevas imperfeita
a olhos sem visão no sono vem!
Vejo os dias quais noites não te vendo,
e as noites dias claros sonhos tendo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

[7] Shakespeare, 2005.

VII. “Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso”, de Gertrude Stein[8]

Se eu lhe contasse ele gostaria. Ele gostaria se eu lhe contasse.
Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria.
Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria se eu lhe contasse.
Já.
Não já.
E já.
Já.
Exatamente como como reis.
Tão totalmente tanto.
Exatidão como reis.
Para te suplicar tanto quanto.
Exatamente ou como reis.
Fechaduras fecham e abrem e assim rainhas. Fechaduras fecham e fechaduras e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim e assim fechaduras e assim fechaduras fecham e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim. E assim fechaduras fecham e assim e assado.
Exata semelhança e exata semelhança e exata semelhança como exata como uma semelhança, exatamente como assemelhar-se, exatamente assemelhar-se, exatamente em semelhança exatamente uma semelhança, exatamente a semelhança. Pois é assim a ação. Porque.
Repita prontamente afinal, repita prontamente afinal, repita prontamente afinal.
Pulse forte e ouça, repita prontamente afinal.
Juízo o juiz.
Como uma semelhança a ele.
Quem vem primeiro. Napoleão primeiro.
Quem vem também vindo vindo também, quem vem lá, quem vier virá, quem toma lá dá cá, cá e como lá tal qual tal ou tal qual.
Agora para dar data para dar data. Agora e agora e data e a data.
Quem veio primeiro Napoleão de primeiro. Quem veio primeiro. Napoleão primeiro. Quem veio primeiro, Napoleão primeiro.
Presentemente.
Exatamente eles vão bem.
Primeiro exatamente.
Exatamente eles vão bem também.
Primeiro exatamente.
E primeiro exatamente.
Exatamente eles vão bem.
E primeiro exatamente e exatamente.
E eles vão bem.
E primeiro exatamente e primeiro exatamente e eles vão bem.
O primeiro exatamente.

[8] Stein, 1989.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

E eles vão bem.
O primeiro exatamente.
De primeiro exatamente.
Primeiro como exatamente.
De primeiro como exatamente.
Presentemente.
Como presentemente.
Como como presentemente.
Se se se se e se e se e e se e se e se e e como e como se e como se e se. Se é e como se é, e como se é e se é, se é e como se e se e como se é e se e se e e se e se.
Cachos roubam anéis cachos fiam, fiéis.
Como presentemente.
Como exatidão.
Como trens.
Tomo trens.
Tomo trens.
Como trens.
Como trens.
Presentemente.
Proporções.
Presentemente.
Como proporções como presentemente.
Pais e pois.
Era rei ou rês.
Pois e vez.
Uma vez uma vez uma vez era uma vez o que era uma vez uma vez uma vez era uma vez vez uma vez.
Vez e em vez.
E assim se fez.
Um.
Eu aterro.
Dois.
Aterro.
Três.
A terra.
Três.
A terra.
Três.
A terra.
Dois.
Aterro.
Um.
Eu aterro.
Dois.
Eu te erro.
Como um tão.
Eles não vão.
Uma nota.
Eles não notam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Uma bota.
Eles não anotam.
Eles dotam.
Eles não dão.
Eles como denotam.
Milagres dão-se.
Dão-se bem.
Dão-se muito bem.
Um bem.
Tão bem.
Como ou como presentemente.
Vou recitar o que a história ensina. A história ensina.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

VIII. *Typings*, de Christopher Knowles[9]

Este é Chris dele
Este é…
Este é Chris dele.
Este é…
Este é Chris dele.
Este…
Este é Chris dele.
Este é este e este é este, este é este e este é Chris.
Este é, é este, é este Chris?
Este é Chris
Chris é isto
Este é, é este, é este Chris?
Este é Chris
Chris é isto
Este é Chris? Este é Chris?
Chris.

Abeeeelhoscópio
Abeeeelhoscópio abeeeelhoscópio abeeeelhoscópio abeeeelhoscópio abeeeelhoscópio abeelhoscópio abelhoscópio abeeeelhoscópio
Abeeeeeeeelhoscópio abeeeeeeelhoscópio abeeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeelhoscópio abeeeelhoscópio.
Abeeeeeeeeelhoscópio abeeeeeeelhasch machado machado como um abeeeelhoscópio abelhoscópio abeeeeeelhoscópio.
Abeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeelhoscópio abelhoscópio abeeeelhoscópio
Abeeeeeeeelhoscópio abeeeeeeelhoscópio abeeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeeelhoscópio abeeeelhoscópio.
Abeelhoscópio abeelhoscópio abeelhoscópio abeelhoscópio.. .

Vai dançar
Essa caixa utiliza gases para prensssão para a prensw da prensa. Podia ser realmente divertido se.
Oh esta é uma árvore para vida e morte. Podia ser ela era bem bom.
Ele era plano como um martelo, podia ser algo daquilo, podia ser algo b.
Oh muito obrigado eu te amo eu estou cansado.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar.
Essa caixa utiliza gases para prensssão para a prensw da prensa. Podia ser realmente divertido se.
Oh esta é uma árvore para vida e morte. Podia ser ela era bem bom.
Ele era plano como um martelo, podia ser algo daquilo, podia ser algo b.
Oh muito obrigado eu te amo eu estou cansado.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar.
Essa caixa utiliza gases para prensssão para a prensw da prensa. Podia ser realmente divertido se.

[9] Knowles, 2013. Tradução minha e de Flora Thomson-DeVeaux.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Oh esta é uma árvore para vida e morte. Podia ser ela era bem bom.
Ele era plano como um martelo, podia ser algo daquilo, podia ser algo b.
Oh muito obrigado eu te amo eu estou cansado.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar.
Oh muito obrigado eu te amo eu estou cansado.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai.
Oh muito obrigado eu te amo eu estou cansado.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar vai dançar.
Vai dançar vai dançar vai dançar vai dan

Vev e deixe moeda
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.
Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Num restaurante italiano podia ser.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

Se você gosta de pegar umas maçãs numa viagem. E isso seria um pouquinho deixe a tampa.
Se você sabe que você tem que fazer isso. Como uma mochila no céu.
Na cama vermelha, sobre a cama vermelha, seria verdadeiro ter um relógio vai conseguir.
Na cama vermelha para conseguir fim.
Vev e deixvevc.

Estes são os dias
Estes são os dias meus amigos e estes são os dias meus amigos.
Podia pegar um vento para o veleiro. E podia pegar para o que é.
Podia pegar uma ferrovia para estes trabalhadores. E podia pegar para o que é foram.
Podia ser um balão. Podia ser Franky. Podia ser muito fresco e limpo. Todos esses são os dias meus amigos e estes são os dias meus amigos. Podias ser essas maneiras.
Será que vai um vento para o veleiro e podia pegar para o que é ele. Podia pegar uma ferrovia para estes trabalhadores trabalhadores.
Todos esses são os dias meus amigos e todos esses são os dias meus amigos.

Rádios para diversão
Na cidade na qual rádios nisto para saber. Assegure-se de fazer isto.
Na van vermelha de todos esses negócios
Máscaras desses podia ele mesmo.
Con vidando os amigos inteiros. À mesa…
Rádios para diversão!
Rádio. Rádio.
Na cidade na qual rádios nisto para saber. Assegure-se de fazer isto.
Na van vermelha de todos esses negócios
Máscaras desses podia ele mesmo.
Con vidando os amigos inteiros. À mesa…
Rádio. Rádio.
Rádios para diversão!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

IX. Trecho do *Manifesto do Futurismo*, de Filippo Tommaso Marinetti[10]

20 de fevereiro de 1909

Havíamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – sob lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Tínhamos conculcado opulentos tapetes orientais nossa acídia atávica, discutindo diante dos limites extremos da lógica e enegrecendo muito papel com escritos frenéticos.

Um orgulho imenso intumescia nossos peitos, pois nós nos sentíamos os únicos, naquela hora, despertos e eretos, como faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, diante do exército de estrelas inimigas, que olhavam furtivas de seus acampamentos celestes. Sós com os foguistas que se agitam diante dos fornos infernais dos grandes navios, sós com os negros fantasmas que remexem nas barrigas incandescentes das locomotivas atiradas a uma louca corrida, sós com os bêbados gesticulantes, com um certo bater de asas ao longo dos muros da cidade.

Sobressaltamo-nos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam chacoalhando, resplandecentes de luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó, transbordando, abala e arranca inesperadamente, para arrastá-las até o mar, sobre cascatas e entre redemoinhos de um dilúvio.

Depois o silêncio escureceu mais. Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estralar de ossos dos palácios moribundos sobre as barbas de úmida verdura nós escutamos, subitamente, rugir sob as janelas os automóveis famélicos.

– Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados. Nós estamos prestes a assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros Anjos! Será preciso sacudir as portas da vida para experimentar seus gonzos e ferrolhos!… Partamos! Eis, sobre a terra, a primeiríssima aurora! Não há nada que iguale o resplendor da espada vermelha do sol que esgrima pela primeira vez nas nossas trevas milenares!…

Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no leito, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago.

[…]

Manifesto do Futurismo

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.

[10] Marinetti, 1980.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade.
   Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo… um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito do que a *Vitória de Samotrácia.*
5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificiência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!… Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível?
   O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.
9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.
10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária
    […]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313589/CA