



**Rodrigo Borges Carrijo**

**A Coisa e o (im)próprio: em torno  
de *Stifters Dinge* (2007), de Heiner Goebbels**

**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.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer

Rio de Janeiro  
Setembro de 2019



**Rodrigo Borges Carrijo**

**A Coisa e o (im)próprio: em torno  
de *Stifters Dinge* (2007), de Heiner Goebbels**

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

**Prof. Karl Erik Schøllhammer**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Helena Franco Martins**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Luiza Ferreira de Souza Leite**

UFRJ

Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2019

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

## Rodrigo Borges Carrijo

Graduou-se em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 2015. É idealizador e editor geral da Ensaia – revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas – publicação online, independente e de livre acesso lançada em 2015 (revistaensaia.com). Além da pesquisa e da editoração, seu trabalho envolve também a tradução e a crítica. Seus interesses articulam-se sobretudo nas interações e tensões entre a literatura, o teatro, as artes visuais e os modos de legibilidade e valoração no universo ampliado da cultura e dos territórios disciplinares.

### Fica Catalográfica

Carrijo, Rodrigo Borges

A Coisa e o (im)próprio: em torno de Stifters Dinge (2007), de Heiner Goebbels / Rodrigo Borges Carrijo; orientador: Karl Erik Schøllhammer. – 2019.

190 f; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Arte Contemporânea. 3. Dramaturgia Contemporânea. 4. Artes Performativas. 5. Heiner Goebbels. 6. Stifters Dinge. I. Schøllhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para todas e todos que, na ternura da partilha de  
uma vida, me animam a continuar *desejando*.

## Agradecimentos

Diante do cenário de desmonte da educação e da pesquisa brasileiras levado a cabo pelo atual governo, não posso de deixar de agradecer inicialmente à universidade pública e às agências de fomento que me permitiram chegar até aqui – o que é agradecer às políticas públicas que, gradualmente, e no esforço de sujeitos múltiplos, fizeram da educação não um privilégio de poucos, mas um direito de todos. Agradeço, então, à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde me graduei e dei os primeiros passos no caminho da pesquisa; agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que foi determinante à minha incursão em projetos de Iniciação Científica desenvolvidos por três anos enquanto graduando; agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem a qual esta dissertação não teria sido possível<sup>1</sup>. Agradeço também à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e em especial ao Departamento de Letras, pelo ambiente de excelência que me proporcionou uma experiência singular de aprendizado ao longo dos últimos dois anos e meio.

Agradeço também à minha família, pelo amor, apoio e força que me deram nas mais adversas condições. Obrigado, mãe, por me acolher de volta em nossa casa, na cidade onde nasci, e de onde estava longe já havia tanto tempo, com tanto afeto e dedicação. Seu acolhimento, em particular nos últimos meses, foi fundamental à conclusão dessa etapa. Seu esforço para prover sempre a melhor educação possível, em todos os sentidos – a mim e aos meus irmãos –, será objeto de um eterno agradecimento. Obrigado, pai, pelo apoio e confiança que expressou das mais diversas maneiras: com a fala, com o abraço, com o olhar, com a presença apenas, e também com o suporte financeiro. Obrigado, Ana, minha irmã,

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

por tudo – faltam-me palavras. Você sabe o quanto serei sempre grato pelo seu afeto, pela força nos momentos difíceis, pela pulsão de vida que te habita e que se multiplica, via contágio, entre aqueles com quem partilha a vida. Você foi essencial para a conclusão desse processo e para a minha ressignificação da alegria e dos recomeços – você sabe do que estou falando. Obrigado, Fá, meu irmão, pelo amor e interlocução constantes; pelo amparo sempre amoroso, pela inspiração, pela coragem que me entrega e sem a qual esta dissertação teria se tornado algo muito mais complicado. Obrigado, Gu, meu cunhado, pelo afeto e por todas as trocas, tão enriquecedoras, que travamos desde aquela época no Leme; você também é parte desse meu percurso. Obrigado, Kasia, minha cunhada, pelos gestos constantes de estímulo e afeto, e por ensinar-me a amar na diferença – não seria assim toda forma de amor?

Agradeço ao Fê, minha alegria e meu amor, a expansão de minha família. Que felicidade, quindim, tê-lo por perto, presente em minha vida, mesmo quando estamos longe. Obrigado pelo apoio, pelo suporte nos momentos de dificuldade, e por essa força mágica que você faz que nasça em mim – é também em função dela, de você, que concluo essa etapa. Obrigado.

É preciso ainda agradecer aos amigos, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, fazem-me ver a vida – e, igualmente, o trabalho – com muito mais beleza, ternura e leveza, ainda que sob tempos obscuros. “Os amigos”, como escreve Giorgio Agamben, “não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida”.

Agradeço, então, a José Juan P. Melendez e Christopher Lesser, pela delicadeza de nossas amizades e de nossos encontros; pelas experiências tão enriquecedoras nos instantes de “condivisão”, por assim dizer, que atravessamos juntos e que atravessam, também, as minhas práticas de pesquisa e a minha parcela de vida que está fora delas. Agradeço a Antoine d’Artemare, amigo querido, por partilhar comigo de tantas coisas lindas, de tantos encontros; pelo afeto e pelas trocas, muito obrigado. Agradeço aos queridos Ian Schuler, Duda

Kuhnert, Milena Manfredini, Bárbara Bergamaschi, Maria Bogado, Diego Franco e Juliana Fasuolo, que, junto a Antoine, tornaram as minhas sextas-feiras (mas não só) dias muito mais felizes; nossos encontros, mediados pelo prazer das partilhas e pelo encanto com o cinema e outras artes, me apresentaram novas configurações da amizade e da troca intelectual. Agradeço a Vinicius Santiago, Gabriel Gama e Anna De Ruijter, com quem dividi o mesmo teto durante boa parte dessa experiência na pós-graduação; obrigado, queridos, pela generosidade, pelo afeto, pelas trocas nos mais diversos níveis. Esse processo foi certamente muito mais encantador ao lado de vocês. Agradeço a Elizabete S. Rocha pelo encorajamento e pela arte dos encontros. Agradeço a Maykson Cardoso e Rob Packer pelas tantas correspondências que tivemos e pelos estímulos advindos dessas trocas. Agradeço a Schneider Carpeggiani por essa espécie de “conversa infinita” que, me parece, constitui a nossa relação. Obrigado, querido, pelos instantes de alegria que nossas trocas me proporcionam. Agradeço a Natália Quinderé pelas interlocuções, intelectuais e afetivas, que me animam a continuar (continuar em tantas coisas). Agradeço a Sebastián Henao, pelos momentos de amparo afetivo no âmbito das dificuldades da vida acadêmica e da vida em geral. Agradeço a Flora Thomson-DeVeaux, Madiano Marchetti e Luis Cotinguiba pela amizade e por serem, para mim, em vários sentidos, e cada um à sua maneira, algo como uma inspiração. Agradeço a Marcella Moraes, que esteve presente desde o início dessa minha aventura na pós-graduação, nos corredores ansiosos pré-entrevistas, e com relação a quem eu tenho uma enorme admiração. Agradeço a Marília Chaves, que com a amizade e os momentos imprevistos de celebração e de encontros contribuiu para que às travessias duras do mestrado se alternassem a leveza e os pequenos prazeres. Agradeço a João Cícero pelos vários cafés repletos de generosidade. Agradeço a Bianca Dias – você sabe como foram importantes as nossas trocas, em particular aquela sua indicação, para a conclusão deste trabalho. Agradeço aos meus amigos contrerrâneos – Joyce Costa, Pedro Spanic, Jacqueline Gonzaga, Ana Paula Nascimento, Amir Najm, Ricardo Henrique, Vinicius Macedo – que tornaram o meu regresso à Franca algo da ordem de um reencantamento; e, assim, esses meus últimos meses de escrita algo menos tenso do que prazeroso. Agradeço

aos meus amigos da Unirio, em particular a Diego Reis, Bernardo Marinho, Clarice Lissofsky, Laura Samy, Candida Sastre, Fernanda Avellar, Ana Cecília Reis, Mayara Yamada, Raquel Tamaio, Nathan Braga, Renata Azzi, Socorro Bezerra, Stephany Simões, Pedro H. Müller, Tracy Segal, Marília Misailidis (e tantos outros). Que alegria ter tido a chance de encontrá-los nos acasos da vida e de nossas escolhas; cada um de vocês me inspira e me fortalece por ângulos novos a cada vez que nos encontramos e que nos falamos. E mesmo quando o tempo se impõe entre nós. Obrigado. Agradeço aos amigos discentes do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, em especial a Caroline Façanha, Daniele Rodrigues, Vanessa Augusta, Vanessa Marques, Julia Klien, Júlia Vilhena, Tereza Seiblit, Samantha Ribeiro, Thiago Brito, Chacal, Renata Di Carmo, Francisco Camêlo, Marcelo Esteves e Antonia de Thuin. Com vocês, em sala de aula, na biblioteca, na rua ou na mesa de bar, a pesquisa e a dimensão estética da vida ganharam, para mim, outras nuances.

Não poderia deixar de agradecer aos meus professores, a quem devo uma parte significativa (e incalculável) do que sou hoje. Do Departamento de Teoria do Teatro da Unirio, agradeço em especial à Flora Sússekkind, Laura Erber, Inês Cardoso, Ana Bernstein, Vanessa Teixeira, Angela Materno e Leonardo Munk. Todos vocês, seja em sala de aula ou em processos de pesquisa que conduzimos juntos, foram essenciais à minha trajetória acadêmica. Obrigado por me estimularem e descobrir as coisas com autonomia, por me apoiarem quando o apoio era preciso, por me mostrarem a importância de *saber perder-se*, assim como por explorarem e reconstituírem, de formas diversas, os sentidos de *ensinar* e *aprender*. Agradeço também aos professores do Departamento de Letras da PUC-Rio, em especial a Eneida Cunha, Helena Martins, Rosana Kohl Bines, Frederico Coelho e Danusa Depes Portas. Além, é claro, dos funcionários do departamento, em particular ao Rodrigo. Obrigado ampliarem a minha dimensão da pesquisa, da universidade, de temas e autores, da vida. Agradeço ainda ao Ítalo Moriconi pelas contribuições tão pertinentes na minha banca de qualificação e à Luiza Leite por aceitar a interlocução participando de minha banca de defesa.



Agradeço aos profissionais que me ajudaram a atravessar essa etapa com saúde e entusiasmo, amparando-me quando precisei.

Agradeço ao meu orientador, Karl Erik Schøllhammer, pela extrema confiança que deu margens para que eu descobrisse, talvez, forças que desconhecia.

Agradeço, por fim, a Heiner Goebbels, pela força imaginativa de seu trabalho e pela interlocução generosa durante o processo de pesquisa.

## Resumo

Carrijo, Rodrigo Borges; Schøllhammer, Karl Erik. **A Coisa e o (im)próprio: em torno de *Stifters Dinge* (2007), de Heiner Goebbels**. Rio de Janeiro, 2019. 190p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ao tomar como ponto de partida a instalação performativa *Stifters Dinge* (2007), do compositor e encenador alemão Heiner Goebbels, esta dissertação propõe experimentar e discutir, desde uma perspectiva ensaística, fragmentária e “indisciplinar” – isto é, resistente a uma adesão rígida a disciplinas e vertentes teórico-críticas bem demarcadas –, impasses de atos de leitura e de escrita no presente. Trata-se, por um lado, de buscar responder aos embaraços da interpretação e da representação mobilizados pela experiência inquietante de *Stifters Dinge*, também designada por Goebbels como um concerto para cinco pianos sem pianistas, uma peça sem atores e uma performance sem performers; e, por outro lado, de interrogar, pela escritura, movimentando-se por caminhos exploratórios e inconclusivos, modos de legibilidade e valoração no campo ampliado das artes hoje. No trânsito entre a estética e a política, as formas e os efeitos, a teoria crítica e a epistemologia, a dissertação realiza um exame minucioso de *Stifters Dinge* levando-se em consideração tanto o caráter performativo do gesto teórico-crítico como algumas tensões fundamentais na relação entre a linguagem e a constituição do saber.

## Palavras-chave

Arte Contemporânea; Dramaturgia Contemporânea; Artes Performativas; Performatividade; Crítica; *Stifters Dinge*; Heiner Goebbels.

## Abstract

Carrijo, Rodrigo Borges; Schøllhammer, Karl Erik (Advisor). **The Thing and the (Im)proper: regarding Heiner Goebbels's *Stifters Dinge* (2007)**. Rio de Janeiro, 2019. 190p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation takes as its starting point the German composer and director Heiner Goebbels's performative installation *Stifters Dinge* (2007), seeking to experiment and bring into discussion some impasses related to acts of reading and writing in the present. The research is carried out through an essayistic, fragmentary and “indisciplinary” perspective – that is, one that is resistant to rigid adherences to disciplines and well-demarcated theoretical critical approaches. On the one hand, the aim of this study is to try to react to the problems of interpretation and representation shaped by the disturbing experience of *Stifters Dinge*, which is also described by its director as a composition for five pianos with no pianists, a play with nobody acting, and a performance with no performers. On the other hand, it intends to interrogate forms of legibility and valuation in the expanded field of arts today, moving through exploratory and inconclusive paths in a writing supported by the barthesian notion of *écriture*. In the transit between aesthetics and politics, forms and effects, critical theory and epistemology, the dissertation performs a thorough examination of *Stifters Dinge* taking into consideration both the performative condition of the theoretical critical activity and some fundamental tensions on the relation between language and constitution of knowledge.

## Keywords

Contemporary Art; Contemporary Dramaturgy; Performative Arts; Performativity; Criticism; *Stifters Dinge*; Heiner Goebbels.

## Sumário

1. Introdução	16
2. Primeiro movimento	24
2.1. Ao sair da sala	25
2.2. Folhear, gesto antecipatório	29
2.3. Dentro da sala	33
2.4. Lembrar escrever esquecer	47
3. Segundo movimento	49
3.1. Reagir a um mutismo	50
3.2. Uma intimidade enganosa	53
3.3. Revérberos das coisas	88
4. Conclusão	125
5. Fontes: apropriações e citações	128
6. Referências bibliográficas	138
7. Anexos	148
7.1. Programa de Stiffters Ding (versão em inglês)	149
7.2. Histórico de apresentações	161
7.3. Outras imagens	176

## Lista de figuras

Figura 1 - Detalhe de Stifters Ding (névoa). Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Mario del Curto	48
Figura 2 - Capa do álbum Stifters Ding, de Heiner Goebbels (2012)	51
Figura 3 - Contra-capa do álbum Stifters Ding, de Heiner Goebbels (2012)	51
Figura 4 - Conversa após Stifters Ding no SESC Ipiranga, São Paulo (2015). Foto: Marcia Marques	58
Figura 5 - Montagem de Stifters Ding. Local e fotógrafo desconhecidos.	59
Figura 6 - Visão da arquibancada de Stifters Ding. Local e fotógrafo desconhecidos.	59
Figura 7 - Público e cenografia de Stifters Ding em Santiago, no Chile (2014). Foto: Ellalabella.	59
Figura 8 - Bastidores de Stifters Ding. Local e fotógrafo desconhecidos.	76
Figura 9 - Montagem com fragmentos ampliados da Figura 8	76
Figura 10 - Cena de Stifters Ding na ocasião Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Mario del Curto	76
Figura 11 - Público diante da cenografia de Stifters Ding na ocasião Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Paul	77

Leclaire

Figura 12 - Pântano, Jacob van Ruisdael. 1660, óleo sobre tela, 72.5 x 99cm. 105

Figura 13 - Caça, Paolo Uccello, circa 1460, 65x165cm, Têmpera sobre madeira. 109

Figura 14 - Cena de Stiflers Ding - Paolo Uccello. Foto: Mario del Curto 109

*Vou prestar atenção, o que embeleza a vida, porque, quando  
não se precisa prestar atenção em nada, então não há vida nenhuma*

Robert Walser

# 1

## Introdução

Entre os dias 10 e 12 de março de 2015, a instalação performativa *Stifters Dinge*, do compositor e encenador alemão Heiner Goebbels, esteve pela primeira vez (e, por ora, única) no Brasil. Foram cinco apresentações ao todo, realizadas no âmbito da 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Naquele mesmo ano, em uma realização do Tempo Festival em parceria com a MITsp, o Instituto Goethe, o Oi Futuro e a Pequena Central, Goebbels esteve no Rio de Janeiro, onde fez uma palestra audiovisual seguida de debate. Foi nessa ocasião, precisamente no noite do dia 5 de março – antes, portanto, das apresentações de *Stifters Dinge* em São Paulo –, que travei meu primeiro contato com Goebbels e seu trabalho. O evento, realizado nas instalações do hoje extinto Oi Futuro Ipanema, estava lotado. Assim que entrei na sala, já não havia assentos livres e, então, ancorei-me sobre uma das paredes laterais à plateia. A proposta do encontro foi resumida pelo encenador da seguinte maneira:

O conceito clássico de “drama” é focado em conflitos psicológicos entre figuras representativas no palco. No encontro desenvolverei – com exemplos da minha obra para o teatro através de vídeos, composições próprias e relatos – uma reflexão sobre como esse conceito está sendo substituído por uma “dramaturgia da percepção” para o espectador. Uma polifonia dos elementos e contrapontos entre música e literatura, corpo e voz, ouvir e ver – que representam um desenvolvimento artístico para uma experiência teatral – que transcende a narrativa linear e ressignifica o conceito convencional de presença e intensidade. (Oi Futuro, 2015, n.p.)

Lembro-me de sentir um misto de excitação e desconforto enquanto eu o escutava. Uma excitação como aquela que sentimos quando lemos algo e, numa interrupção abrupta, grifamos forte com o lápis ou caneta e dizemos, silenciosos, para nós mesmos: “é isso!”. Mas a essa espécie de encontro com a coisa que, na linguagem, dá nome a alguma intuição anterior (daí o regozijo ao descobrir a forma e, em uma espécie de reconhecimento, dizermos “é isso”), opõe-se um



estranho desconforto: ao mesmo tempo em que nos excitamos, as palavras nos tiram do lugar, movimentam-nos, traem toda tentativa de posse. Ao sentimento de realização, opõe-se um espanto que nos cinde. E, naquela noite de março, essa separação – esse desconforto risonho –, expressava-se em mim tanto no olhar e na escuta atentos, como no corpo que ora derramava o seu peso sobre a superfície áspera da parede, ora afastava-se dela de súbito, enrijecendo-se e inclinando-se em direção ao palco como se quisesse puxar aquela fala para mais perto dos ouvidos. Essa sensação arredia deixou-me particularmente intrigado quando, em sua exposição, Goebbels falou de *Stifters Dinge* e das ideias que orientam todo o seu projeto em torno de uma “dramaturgia da percepção” e de uma “estética da ausência”.

Embora Goebbels já fosse uma figura amplamente conhecida nos campos da música, da performance e do teatro, tratava-se de um nome novo para mim. Àquela época, estava em meu último ano de graduação em Teoria do Teatro, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e o seu trabalho ainda não havia atravessado o meu percurso. Encerrando os meus últimos meses enquanto pesquisador de Iniciação Científica e redigindo o projeto de minha monografia de final de curso, vinha me interessando cada vez mais por determinadas práticas artísticas que, no trânsito entre diferentes meios e linguagens, são muitas vezes designadas como “híbridas”, “experimentais”, “pós-dramáticas” (Lehmann, 2007), “pós-autônomas” (Ludmer, 2010), “inespecíficas” (Garramuño, 2010), “expandidas” (Krauss, 1984). Simultaneamente, interessava-me pensar os lugares e as condições dos exercícios teórico e crítico diante dessas práticas, que pareciam requerer deslocamentos operatórios contínuos se o projeto se pautava na busca por outras formas de valoração e legibilidade; formas orientadas, sobretudo, por seus gestos potenciais de intervenção (como propõe, em vários de seus textos, a crítica, professora e ensaísta Flora Süssekind). Assim, diante da descoberta do trabalho de Goebbels e cercado pelas questões que me atraíam no momento, ocupei-me de investigar, no âmbito de meu trabalho monográfico de graduação, e desde uma perspectiva historiográfica, teórico-crítica e panorâmica, a genealogia das ideias de *paralelo* e de *fronteira* das artes (cuja origem remonta à Antiguidade) e as

implicações contemporâneas desses debates. O “estatuto”, por assim dizer, das práticas que me interessavam, pareciam apontar a uma discussão historicamente muito anterior no âmbito daquilo que Jean-Luc Nancy (2008) denominou como fenômeno *singular-plural* das artes – “uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá” (p. 45), lembra-nos o crítico Clement Greenberg (1997) já em texto de 1940. Nesse empenho, então, busquei algum entendimento da rivalidade clássica entre as artes na retomada do *paragone* com Leonardo da Vinci (cuja ênfase reside na ideia de “paralelo” das artes e na fundamentação da rivalidade entre a pintura e o poema a partir do *ut pictura poesis* horaciano) e do *Laocoonte* com Gotthold E. Lessing (cujo enfoque reside sobretudo na ideia de “fronteira” e na refutação radical da expressão horaciana). Em seguida, aproximei-me da teorização modernista das artes de matriz greenbergiana, que recoloca (e redefine) o jogo das questões clássicas em torno da relação entre os meios e as linguagens artísticas. Nesse sentido, foi importante discutir não apenas a ênfase moderna e de viés purista levada a cabo por Greenberg, mas também as suas reformulações no trabalho de Rosalind Krauss, comumente considerada uma “herdeira” do crítico estadunidense. Foi a partir da leitura de alguns conceitos kraussianos como *condição pós-meio* e *campo expandido*, que buscam reavaliar os pressupostos modernistas, que cheguei a alguns autores mais contemporâneos, como Florência Garramuño (cuja aposta no *inespecífico* parte da apropriação e recondução da ideia de “expansão” proposta por Krauss no âmbito da escultura), Jacques Rancière (desde a postura “a-disciplinar” ou “in-disciplinar”<sup>2</sup> que o autor exerce e propõe à atividade teórica), Hans-Thies Lehmann (e sua abordagem do “teatro pós-dramático”), entre outros. Após todas essas incursões, realizei, enfim, dois estudos de caso – o primeiro buscava refletir, com base na contextualização histórico-teórico-crítica anterior, os sentidos de uma “literatura em expansão”; no segundo, por sua vez, conduzi uma

<sup>2</sup> “Eu descreveria minha postura como *a-disciplinar* ou *in-disciplinar* em vez de interdisciplinar. Trata-se de uma postura claramente política. Uma disciplina é muito mais do que o estudo de um campo de objetos e questões. É a delimitação de um território, o que significa uma dupla operação de exclusão (...)” (p. 71), pontua Rancière em entrevista conduzida por Andrew McNamara e Toni Ross em 2007 (2015).

análise em torno do espetáculo *Stifters Dinge*, de Goebbels. E é aí que começamos a tratar da presente dissertação.

Depois de graduado, o trabalho do encenador alemão parecia ainda reverberar em mim. Cheguei a traduzir e publicar uma de suas conferências, *Estética da ausência*<sup>3</sup>. Mas, de certa forma, era como se precisasse ir um pouco mais além – a tradução e o estudo de caso que compõe a monografia soavam como uma imersão incompleta e limitada. O que se impunha era uma aspiração a repensar o meu contato com a peça; a colocar em questão a minha forma de percebê-la e, na escritura, por assim dizer, reescrevê-la. No trabalho de conclusão de curso, construí, acima de tudo, sustentações teóricas; faltava, na colocação do objeto em movimento, explorar outros modos de dizê-lo, de testá-lo e de pensá-lo. Foi sob tal pulsão que dei prosseguimento, em 2017, à minha pesquisa em nível de mestrado, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). A mudança de universidade e de campo de partida ocorreu no desejo de travar outros registros de interlocução, assim como de pensar o meu objeto sob óticas e pontos de vista distintos daqueles a que estava habituado. E, de todo modo, isso parecia fazer algum sentido: *Stifters Dinge* era, ele mesmo, um trabalho “insubordinado”, resistente à definição categórica; um trabalho cuja força reside, entre outras coisas, no deslizamento disciplinar que ele estimula. Os espaços foram redefinidos e, assim, a pesquisa recomeçou. Mas havia ainda um problema a ser resolvido.

De volta a 2015, resgato o meu primeiro contato com a peça na palestra de Goebbels. O meu aprazimento, o meu desconforto, o início de uma força que, depois, me mobilizaria em direções insuspeitas. E resgato também, puxo da memória, os dias 10 e 12 de março de 2015 – em casa, nas noites desses dias, pensava em *Stifters Dinge* e lamentava a impossibilidade de, naquela semana, viajar a São Paulo. Portanto não assisti à montagem. Mas, ainda assim, recorrendo não apenas à fala do diretor mas também a entrevistas, vídeos, fotografias e textos

---

<sup>3</sup> GOEBBELS, Heiner. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Tradução de Rodrigo Carrijo, com a colaboração de Rob Packer. In: **Questão de Crítica**, Vol. VIII, nº 66, dezembro de 2015, pp. 314-328.

críticos, ela me oferecia elementos suficientes para pensá-la. Na monografia, não admito esse fato – minha análise é conduzida como se estivesse estado lá. Para a dissertação, no entanto, foi necessário encontrar formas de confrontar o fato (a minha ausência enquanto espectador da instalação performativa) e de transformá-lo também em uma espécie de objeto. Seria possível continuar pensando *Stifters Dinge* mesmo sem tê-la assistido? Seria possível reencená-la, de algum modo, por meio da escritura, e assim fazer nascer, em mim, uma condição espectral particular? Descobri que sim.

Ao longo dos dois anos e meio em que permaneci no mestrado, continuei a recolher documentos, textos, impressões alheias, imagens e traços os mais diversos de *Stifters Dinge*. Entrei em contato com Goebbels e, além de fornecer algumas importantes informações à pesquisa, ele também me providenciou um registro em vídeo completo da encenação. Acumulei, nesse processo, uma série de arquivos, e foi a partir deles – e do contato ao mesmo tempo frágil, enigmático e potente com os vestígios de *Stifters Dinge* que emergiam dali – que a minha escrita começou encontrar contornos. Foi preciso traduzir a “falta em questão” (p. 58) de que fala Arlette Farge (2009) a respeito dos arquivos; foi preciso fabricar, na ausência, o seu presente e a sua realidade; foi preciso apropriar-me dos rastros e das marcas indiciais como se tivesse eu mesmo as produzido. Foi preciso, enfim, repensar a mim mesmo nesse trajeto, na tensão entre quem diz *eu* e quem diz *ele*. Foi assim que a investigação passou a tomar como objeto (para além do trabalho de Goebbels e do fato de eu não tê-lo assistido) uma questão de método. Seja pelo que descobria a respeito de *Stifters Dinge* em um movimento quase escavatório ou pelo que essa relação arquivística com a peça demandava, o planejamento escritural e investigativo desta dissertação não pôde definir-se ou fixar-se inteiramente a priori, movendo-se antes por um questionamento contínuo de si próprio. O que resultou em um procedimento de leitura – e em uma proposta de ato crítico pela reescritura – fortemente ancorado nas *coisas* e no gesto performativo: diante dos arquivos que circundam e compõe a instalação, assim como da dimensão sensorial de seus estímulos, o texto é ator e testemunha. Colado às coisas, aos objetos e à matéria, quer experimentar conhecer e

coimaginar, tão melhor quanto mais distante do impulso interpretativo e da violência das conclusões definitivas mediadas por relações de causa e efeito. A confiança nas coisas e no saber das coisas, somada à busca por versões alternativas do que venha a ser a realidade, foi o que permitiu com que eu dissesse “sim” à possibilidade de pensar *com*, *sobre* e *a partir* de *Stifters Dinge*. Se, para Susan Sontag (2016), a “Ideia” é algo como um “método de transporte instantâneo *para longe* da experiência direta, levando uma malinha pequena”, e o “intelectual é um refugiado da experiência” (pp. 456-457), o que se propõe aqui segue em direção oposta – levando uma mala a ser paulatinamente feita e desfeita, o texto quer se aproximar da experiência e interrogá-la, interrogando a si mesmo e aos sujeitos múltiplos que o colocam em jogo. São nessas condições que emergem, como alguns recursos operativos desta dissertação, as oscilações pronominais, a atenção descritiva, a citação, a forma fragmentária, o princípio ideogramático, o registro da montagem, o funcionamento da parábola e a organização constelativa.

Com relação aos arquivos a partir dos quais a escrita acontece, foram incluídas entre eles, para além dos documentos e registros visuais e audiovisuais, tanto uma parcela da fortuna crítica de *Stifters Dinge* como uma seleção das escritas não ficcionais do encenador alemão. Com isso, o que se pretendeu, por um lado, foi atribuir à própria criação artística o valor de uma produção crítica singular a ser considerada; e, ao artista, por outro lado, uma zona de indecidibilidade entre o criador e o crítico de si mesmo. Algo como investigar, tal como afirma Silviano Santiago (2011), e no contato com a retórica de Goebbels e o que ela diz a respeito de seus procedimentos e posturas estético-políticas, o que pode estar em jogo nessas “forças paralelas – criativas e críticas – que se tocam, influem umas sobre as outras, se chocam, se misturam, criando um sistema de trocas, de rodízio, que atíça decisões, reformula metas, inaugura caminhos” (p. 78). Foram consideradas como escritas não ficcionais desde entrevistas a artigos, editoriais e falas públicas (registradas em vídeo ou texto; vinculadas em jornais ou programas de rádio). O texto realiza uma série de apropriações a partir dos arquivos encontrados – ao final, na parte “Fontes: apropriações e citações”,

encontram-se as indicações das fontes que não forem mencionadas no corpo do texto ou em notas de rodapé.

Como efeito de meu recurso metodológico, optei, no tratamento de *Stifters Dinge* e da experiência que se descreve e instaura a partir da instalação performativa, por não especificar a data ou o local onde o evento acontece. Recorrendo a registros, comentários e textos críticos referentes a contextos distantes geográfica e temporalmente (até o momento, o espetáculo foi apresentado mais de 220 vezes e em mais de 20 países<sup>4</sup>), pareceu-me o mais apropriado a ser feito. Além disso, o texto indica, em mais de um momento, a presença de uma brochura com o programa da montagem, material que reverbera na reconstituição de *Stifters Dinge* e na leitura crítica que se leva cabo na dissertação. Trata-se de um documento disponível no site de Goebbels que, no entanto, e de acordo com o que informou o encenador por e-mail, foi “publicado basicamente apenas na Suíça”, onde somente uma parcela do público adquiriu, pois se tratava de um “programa um pouco caro”. “Eu gosto que as coisas não sejam explicadas – isso é mais criativo para a imaginação”, disse Goebbels na mensagem. O documento encontra-se como anexo (Anexo 7.1), assim como o histórico de apresentações do espetáculo (Anexo 7.2), com as devidas datas e locais onde se realizaram, e uma seleção de imagens extras (Anexo 7.3).

Seja enquanto ato de leitura ou ato crítico pela reescritura, talvez algo que se coloque de modo central neste trabalho seja uma certa tensão entre o real e o imaginário; entre um desejo e uma retração; entre a concretude das coisas e um silêncio pensante que se pronuncia nelas. Em todo caso, que as coisas correspondam aos “fatos”, interessaria? O texto está aqui, e não é tanto *o que foi* quanto *isto que é* da linguagem e da experiência o que está – o que se colocará – em marcha. Minha escrita está apenas em parte subordinada a um “real concreto” – à virtual nudez da verossimilhança e da verdade –, e movê-la performativamente é também, talvez, pensar a possibilidade mesma de reinvenção desse real. Como já disse Georges Didi-Huberman (2012), “não há forma sem formação, não há

---

<sup>4</sup> C.f. Anexo 7.2.

imagem sem imaginação” (p. 208). A pergunta que se faz, então, é como saber, por fim, “de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo” (ibid., p. 214)?

## **2**

### **Primeiro movimento**



## 2.1

### Ao sair da sala

*Ele queria me falar, mas não encontrava nada para dizer*

Maurice Blanchot

*Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar*

Walter Benjamin

A sensação que ele tem, ao sair da sala, ainda envolto pelo burburinho do público e pela névoa da máquina, é de que o mais apropriado seria permanecer em silêncio. Algo havia acabado de se consumir, mas o quê? Os nomes não se pronunciam; somente o seu silêncio pensa. Seus olhos fixos percorrem os seus pés tocando o piso em marcha lenta, a cabeça inclinada não sabe o prumo. Ele atravessa a primeira porta: afastando-se da penumbra, segue à luz branca e asséptica do saguão de entrada, sua pele agora muito bem iluminada, suas rugas aparentes – tudo é excessivamente claro. Atravessa, então, a segunda porta: de entrada ou de saída?, e para onde?, pergunta-se enquanto o vento noturno lhe toca a face, e às vozes humanas se sobrepõem os sons dos carros, dos ônibus, e, ainda mais à distância, o som de um copo de vidro que se estilhaça na calçada do bar da esquina. As coisas da cidade lhe ressoam e respiram como um eco às coisas do interior da sala. E, no entanto, quando foi que aquilo aconteceu?

\* \* \*

O tempo escorre como uma lembrança de infância, ele pensa. Impreciso, cintilante, exilado. No corpo, conflito e fantasia.

\* \* \*

Parece que acabo de acordar de um sonho violento do qual só me restam algumas imagens parcas, diz a amiga, cigarro à mão, se aproximando na calçada cimentada. Eu não sei, não sei dizer, estou cansado. Ele aceita um trago e,

fechando os olhos, sente o trajeto íntimo da fumaça invadindo o corpo; ao reabri-los, observa em câmera lenta a fumaça esbranquiçada escapando da boca e se dissolvendo morosamente no ar. De certa forma, ele diz em voz baixa, é como fumar: algo de irreparável se instala dentro de mim, de meus pulmões, de minha respiração, tornando-se parte de meu corpo; desse ato resulta um prazer imediato e lúdico, um medo obscuro e bruto, e também essa matéria que sopro e que inelutavelmente se perde, só depois de atravessar-me.

\* \* \*

Seu pensamento trabalha nesse momento por comparações, aproximações, correspondências gerais. Não pode explicar ou compreender inteiramente aquela coisa, mas pode dizer: é como isto ou como aquilo. E não: é *isto*. As palavras o apanham com uma enorme frustração.

\* \* \*

Ele se despede da amiga sem dizer muito, sem saber como se despedir, sem saber se deveria mesmo dizer alguma coisa. Caminha sozinho por cerca de vinte minutos até a estação de metrô mais próxima. Dentro do vagão – são quase vinte e duas horas –, um homem grisalho, em pé, de terno, usando fones de ouvido, cambaleia a cabeça: os olhos semicerrados e a boca entreaberta, a maleta de couro quase a escapar da mão. Uma mulher na faixa dos oitenta anos, sentada bem rente à porta e coberta por um casaco rosa e grosso, lê um livro compenetrada: a capa está um pouco gasta, e antes de virar a página ela leva o dedo à boca. Um jovem de bermuda azul, camiseta preta e mochila nas costas parece olhar agarrado para o nada, ou para dentro, repousando a visão ora sobre um ponto imaginário do outro lado da janela, ora sobre a curva fria de metal do banco à sua frente. Ele segue pelas oito estações que separam o teatro de seu bairro reparando os gestos dessas pessoas, elaborando mentalmente as suas ocupações, as suas tarefas diárias, as suas estações de destino. Simultaneamente,

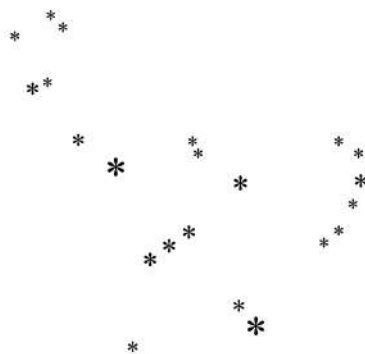
observa a si próprio observando: o peso de seu corpo sobre o vagão do trem, o movimento da cabeça entre um olhar e outro, o pensamento vagueando entre aquilo que vê, imagina, e o faz imaginar. Não o faz como que por distração, mas porque sente sua atenção aguçada. Tudo fala e o interpela.

\* \* \*

Quando gira a chave e a porta de casa se abre, ele adentra o espaço de um estranho reconhecimento. Acende as luzes da sala, assiste devagar os livros na estante, fecha a revista aberta sobre a mesa e devolve a xícara de café para a cozinha, antes de encaminhar-se para o quarto. Minha casa é um abismo, ele anota; me divide e constitui. Esta luz, esta arquitetura, estes móveis: é nessa relação que meu pensamento se ergue – relação opaca e frágil com o mundo exterior. Como se precisasse ruminar a própria língua e a intimidade com a casa para poder enfim falar, dizer ou ver alguma coisa, ele apaga as luzes do quarto e retorna àquela sala, ao burburinho, aos ruídos e às imagens – à penumbra do acontecimento. Faz o caminho nas dobras do tempo e da memória. Fita o lume de uma aporia. Repõe as *coisas* à circulação.

\* \* \*

Só me falta agora ouvir vozes.





## 2.2

### Folhear, gesto antecipatório

*Não se deve compreender muito rápido*

Jacques Lacan

Tão logo retiro o meu ingresso na bilheteria, oferecem-me uma brochura. Trata-se de uma espécie de programa detalhado do espetáculo, disponível a quem se interessasse. Fico hesitante, não sei se desejo esses detalhes, mas decido comprar<sup>5</sup>. Na capa, lê-se o título: *Stifters Dinge*. Acima do título e em fonte de igual tamanho, este nome: Heiner Goebbels. Logo abaixo, ainda na folha de capa, consta uma breve citação de *O caderno de meu bisavô* (1864)<sup>6</sup>, do escritor austríaco Adalbert Stifter. Leio esse trecho e me atendo por alguns instantes às linhas finais: “Nós ouvimos e reparamos; não sei se era assombro ou medo de ir mais profundamente naquela coisa.”

Um título, dois nomes, uma citação: não apenas paratextos, mas o início mesmo daquela coisa. Com a brochura em mãos, sigo para um banco vazio. O relógio analógico do saguão de entrada indica dezenove horas e quarenta e três minutos: precisamente dezessete minutos até que, de acordo com o previsto, as portas se abram e o público possa enfim entrar.

Na primeira página do programa, o diretor e encenador alemão Heiner Goebbels assina um texto de três parágrafos onde apresenta o seu trabalho. “*Stifters Dinge* é um concerto para cinco pianos sem pianistas, uma peça sem atores, uma performance sem performers – pode-se dizer um *no-man show*”, inicia seu texto. E, ali, resume suas premissas: envolver o espectador em um estado de “consciência das coisas”, jogando o protagonismo para tudo aquilo que, no teatro, de um modo geral, ocupa apenas um papel ilustrativo ou meramente

<sup>5</sup> O documento completo referente ao programa se encontra como anexo ao final da dissertação (C.f. Anexo 7.1) em sua versão em inglês. As citações a seguir são traduções minhas, exceto quando indicado.

<sup>6</sup> As datas que se seguirão aos títulos citados neste subcapítulo se referem ao ano de sua primeira publicação.

cenográfico: luz, imagens, murmúrios, sons, vozes, vento e névoa, água e gelo. Aponta, também, que os textos de Adalbert Stifter ocupam um lugar central nesse trabalho – pelo aspecto formal de sua escrita, onde há forte presença do procedimento descritivo e uma ênfase constante nos detalhes; por seu respeito às “Coisas”, com cê maiúsculo, “coisas e matérias que contam a sua própria história”. *Stifters Dinge*, encerra Goebbels, inspira-se nos procedimentos escriturais de Stifter sem a intenção de “encenar suas histórias ou os objetos que descreve, lida com o seu texto como um confronto com o desconhecido e com as forças que o homem não domina, como um apelo à disponibilidade para adotar outros critérios e julgamentos que não os nossos próprios, e, até, como uma oportunidade para chegar a um acordo com referências culturais desconhecidas, particularmente no domínio de desastres ecológicos, que Stifter já apontava com o seu olho habitual para o detalhe”.

Continuo a folhear. Nas páginas seguintes leio informações técnicas – anunciam a duração da peça (70 minutos) e os nomes, e as funções, de seus múltiplos colaboradores. Leio, em seguida, um conjunto de citações que, já agora, a poucos minutos da abertura da sala, somam-se aos elementos anteriores e reagem entre si como que a criar uma atmosfera – uma reação mais ou menos coesa, mas não menos intrigante, entre temas, questões filosóficas e curtas narrativas. De Adalbert Stifter são citados trechos de *Granito* (1853), *Moscovita* (1853), *As consequências* (1857) e outras partes de *O caderno de meu bisavô*. Entremeada a esses trechos, uma rápida citação do pesquisador Heinrich Mettler comenta certos aspectos dos textos de Stifter. Somam-se ainda ao compósito citacional um excerto de *As palavras e as coisas* (1966), de Michel Foucault, e outro de *O ser e o nada* (1943), de Jean-Paul Sartre. Tenho pouco tempo e a leitura que faço é ligeira. Ressaltam-se, contudo, como impressões fugazes em minha cabeça, algumas palavras e frases isoladas:

Coisas	...	nomear as coisas	...	o inumano	...	a floresta
o desaparecimento do homem	...	a verdade das coisas	...	o assombro		
o escuro	...	a natureza	...	a floresta	...	o enfrentamento

Além desses textos e informações, também encontro no programa uma lista detalhada de fontes que, aparentemente, comparecem na montagem. São fontes que variam de registros etnográficos a pinturas, entrevistas gravadas, livros e composições musicais. Aqui, impressas, elas aparecem para mim da seguinte maneira:

*Encantamentos para os ventos do sudoeste, tão vitais para os marinheiros ("Karuabu") em Papua-Nova Guiné, gravados em 26 de dezembro de 1905 pelo etnógrafo austriaco Rudolf Pöch, célebre pioneiro de filmes documentários e gravações sonoras. Usando o seu chamado "arquivofonógrafo", ele pôde realizar gravações singulares de sons e relatos indígenas executados na língua local por habitantes nativos.*

**Jacob Isaacksz van Ruisdael**  
Pântano, 1660  
72.5x99cm, óleo sobre tela  
Museu Hermitage, São Petersburgo



**Adalbert Stifter**  
O conto do gelo, de O caderno de meu bisavô, terceira edição

**J.S. Bach**  
O Concerto Italiano em F maior. BWV 971, 2º movimento.

**Claude Lévi-Strauss**  
Trecho de uma entrevista com Jacques Chancel. Radioscopie France Inter (1988)

**William S. Burroughs**

*Lê um trecho do texto Expresso Nova – Torres abram fogo.*

*“Listen to my last words any world, listen all you boards, governments, syndicates, nations of the world. And you powers behind what filth deals consummated in what lavatory. To take what is not yours. To sell out your sons for ever. To sell the ground from unborn feet for ever. So you on the board could use bodies and minds and souls that were not yours, are not yours and never will be yours. You have the wrong name and the wrong number Mr. Luce-Getty Lee-Rockefeller.”*

**Malcom X**

*Trecho de uma entrevista para a televisão do começo dos anos 1960.*

**Paolo Uccello**

*A caça, circa 1460*

*65x165cm, Têmpera sobre madeira. Painel lateral de um baú.  
Museu Ashmolean, Oxford*



*Canto antifonal de índios colombianos, trecho de uma gravação em cassete de um programa de rádio, adicionada ao arquivo de HB durante uma jornada na África do Sul em 1985.*

***Kalimérisma**, tradicional canção grega em escala cromática – cantada por Ekaterini Mangoúlia, gravada em 1930 por Samuel Baud-Bovy, pioneiro da musicologia. A canção pertence ao repertório das mulheres da Ilha Kalymnos; elas cantam essa melodia, que lembra um lamento, enquanto trabalham em seus moinhos de mão. No lugar de lamentos de luto, elas saúdam os imigrantes e desejam boa sorte aos pescadores que chegam da Costa Barbaresca (Magrebe).*

**Adalbert Stifter**

*De O caderno de meu bisavô. Fac-símile manuscrito da terceira edição.*

Um título, textos, citações, fontes, dados técnicos, nomes próprios, reprodução de imagens: encena-se aqui o princípio de uma montagem. Olho ao redor e, vendo que poucos compram a brochura, pergunto-me se deveria mesmo ter me antecipado à coisa. Mas o caminho é sem volta.

São vinte horas, informa a o relógio, e as portas se abrem sem atraso.



## 2.3

### Dentro da sala

*em cada palavra ou objeto começava um itinerário misterioso  
que às vezes me esclarecia e às vezes chegava a me estilhaçar*

Julio Cortázar

Ao primeiro passo para dentro da sala – um espaço amplo e alto, como um galpão industrial –, mergulho numa escuridão quase completa. Ouço aos meus próprios passos, que se misturam aos passos cautelosos do público à minha frente em direção à estrutura metálica, que se ergue como uma espécie de arquibancada, com não muito mais do que cento e sessenta lugares. No centro desse espaço amplo, alto e vagamente visível em sua totalidade, encontra-se a arquibancada e, diante dela, um palco sutilmente iluminado. Não se trata de um teatro propriamente dito – embora a configuração me lembre a de um teatro italiano sem coxias ou rotunda –, mas de uma estrutura claramente adaptada para este evento em particular (dos bancos do público às barras elevadas de onde se pendem os refletores, tudo aqui é provisório). Ao mesmo tempo em que escuto alguns últimos passos, já acomodado em meu banco, ressoam melodias distantes e em ritmo lento; tons metálicos ecoam toda a amplitude da sala. Tenho a sensação de que minha respiração se une de algum modo a essa atmosfera, variando ambas em um mesmo compasso. Depois de alguns minutos nesse estado, ouço um *clac* – as portas se fecharam – e, ao meu redor, apenas a presença inequívoca de outros corpos se aclimatando e silenciando.

Vejo sobre o palco três tanques baixos e retangulares, centralizados e alinhados um após o outro em direção ao fundo; cada um medindo, aproximadamente, quatro metros de comprimento, um metro e meio de largura e quinze centímetros de altura. Sobre cada um dos tanques projeta-se uma imagem pouco nítida de uma paisagem arborizada – com efeito azulado e luz negativa, parece tratar-se da pintura de Jacob van Ruisdael indicada no programa. A

projeção se dá como se houvesse uma rede de fios sobre o feixe de luz do projetor, resultando em uma imagem entrecortada por traços retilíneos quadriculares. Ao lado direito de cada um dos tanques há um cubo branco a cerca de quarenta centímetros do solo, perfazendo um trio disso que se assemelha a caixas d'água. Em cada um dos cubos está acoplada uma torneira, localizada na parte inferior da face que se dirige aos tanques. Ao lado esquerdo dos tanques, por sua vez, há três caixas de som erguidas cada uma por um alto tripé, emitindo vez em quando faixas sonoras de curtíssima duração (talvez por um ou dois segundos, elas emitem algo como um sopro ruidoso sobre um microfone; nessa duração, cada caixa é iluminada por um foco de luz). Há também caixas de som menos visíveis espalhadas por ambos os lados da arquibancada.

Ainda vejo mal a estrutura ao fundo do palco, mas escuto ruídos e sons enigmáticos vindos de lá, assim como de dois longos tubos metálicos deitados sobre o chão entre os tanques e os cubos brancos. Os tubos produzem um som abafado e intermitente, enquanto do fundo sobressaem sons de teclas de piano, engrenagens, cordas e roldanas, assim como de madeira, de partes sólidas e de partes ocas – um esquema percussivo que lembra mais um maquinário de funcionamento irregular do que instrumentos reconhecíveis em atividade. Em um tom mais abaixo ao desses sons e ruídos, escuto, sem muito protagonismo e apenas por alguns segundos, uma voz masculina: “Listen to my last words any world”, ela diz, “listen all you boards, governments, syndicates, nations of the world”. Se não me falha a memória, este é o início do fragmento de William S. Burroughs citado no programa – assim mesmo, sem tradução.

Num rompante, toda a arquitetura sonora que vai se se construindo à minha frente, e ao meu redor, e em todo mínimo espaço que separa o meu corpo da cena, se transforma. O que se escuta agora são pulsos sonoros de duração regular, como os que produziram um metrônomo. Com a mudança de atmosfera, projetam-se manchas brancas e disformes sobre os tanques, enquanto dois homens vestindo preto adentram o espaço da cena. Eles caminham lenta e

coreograficamente até o tanque mais próximo do público; seus movimentos são sóbrios e objetivos, e até os passos emulam uma simultaneidade ensaiada. Os dois técnicos – se não há atores nem performers, a lógica por ora me adverte que são técnicos destinados a fazer *a coisa* trabalhar – carregam uma grande peneira preta e retangular, que dispõem sobre o lado direito do tanque. Com seus corpos levemente inclinados, derramam sobre a superfície da peneira um montante de pó branco; levantam-se em seguida, segurando-a nas mãos pelas extremidades, e atravessam o tanque de um canto a outro, peneirando sobre ele aquele pó. A ação gera uma textura sonora granulada e sutil. Eles repetem a operação sobre os outros dois tanques restantes.

Passado esse movimento, são três tanques inteiramente brancos o que vejo, cobertos por uma fina camada de pó como um pedaço de calçada recém-nevada. Os efeitos acústicos abandonam a regularidade dos pulsos e sons de origens diversas passam a reocupar o espaço: sons graves, sons abafados e sons agudos. Sinto um clima de suspense se aproximar enquanto faixas de luz em movimento são projetadas sobre os tanques claros e granulados, modelando em sua superfície os caminhos de uma espécie de mapa de tubulação hidráulica. Ao passo em que esses labirintos luminosos se formam, retornam à cena aqueles técnicos – única presença humana em cena –, que se dedicam a conectar tubos flexíveis e transparentes às torneiras dos cubos brancos e, posteriormente, repousar as pontas desses tubos sobre cada um dos tanques. Antes de desaparecerem sob a penumbra da sala, abrem cada uma das três torneiras; vejo um fluxo aquoso e contínuo atravessando os tubos em direção aos tanques, e o que antes eram poços retangulares, claros e secos, se transformam em piscinas rasas.

A água ainda termina de ser derramada quando a luz ambiente fica baixa, quase nula, e ouço vozes em uma língua que não compreendo: são vozes de povos nativos de Papua-Nova Guiné. Uma luz em flash vinda do fundo pisca algumas vezes ao mesmo tempo em que três painéis móveis e translúcidos descem lentamente sobre o palco, movidos por dispositivos mecânicos ocultos; sobre os

painéis verticais vejo o reflexo oscilante da água. Os painéis se movem – sobem e descem assimetricamente, numa oscilação coreográfica – e, assim, movem-se também os reflexos da água – linhas paralelas curvas e horizontais que me remetem tanto à cinesia natural da água do mar quanto à representação plástica de ondas sonoras. A luz em flash vinda detrás desses painéis torna-se um ponto de luz fixa e fosca, de contornos pouco delineáveis, como um sol posto no horizonte.

O coro acusmático continua e me instiga; não entendo o que dizem as vozes, mas dão-me a impressão de que compartilhamos um momento ritual. Elas seguem pelo ar e só terminam quando os painéis já estão todos elevados, a água dos tanques em completa imobilidade, e, no fundo, iluminadas por uma luz contra, aparecem, por enquanto, apenas as silhuetas de galhos, de um ventilador e de objetos ainda indiscerníveis.

Sons de teclas, sons de cordas, sons metálicos. Uma aparente e breve calmaria ante a força vertiginosa de vozes estrangeiras. Fecho os olhos por alguns segundos buscando uma respiração profunda, ou um certo senso de orientação. Ao reabri-los, a paisagem já é outra: logo atrás dos tanques, no fundo do palco – mas sobrepondo-se à estrutura de galhos e outros objetos –, surge um painel sobre o qual é projetada a pintura da paisagem pantanosa de Jacob van Ruisdael, que parece de algum modo suspensa no tempo. A água à sua frente é tão imóvel que enxergo refletidas nela partes nítidas da pintura. A imagem, contudo, é inconstante: as cores do quadro se alteram vagarosamente, matizando sua pigmentação da versão original ao filtro azulado, do monocromático hipersaturado à inversão de luz e sombra, num efeito negativo. A paisagem impõe-se como força viva. Não apenas porque tenho tempo para reparar em seus detalhes – que, à medida em que as cores se alteram, tornam-se mais ou menos visíveis –, mas também, e sobretudo, porque enquanto a vejo em seu movimento inerte ouço em paralelo uma voz acusmática. Esta voz – masculina, pouco oscilante em seu tom – ocupa-se de narrar. Narra um episódio não como um contador de histórias,

imbuído de marcas e lapsos da oralidade, mas numa sintaxe e ritmo por assim dizer literários. Penso que chegamos ao *Conto do gelo* de Adalbert Stifter<sup>7</sup>.

“Eu nunca havia visto aquela coisa antes desse modo”, começa a voz do narrador. E, apenas sob a luz da projeção do quadro, todo o espaço circundante na penumbra, ele continua:

*Quando eu estava no caminho de volta, e quase no hotel, que ficava na praça principal cercada e delimitada por casas, eu vi a fonte do vilarejo. Ela estava coberta por tábuas de madeira, protegida por tecidos isolantes que se erguiam como um iceberg solitário. Não havia sequer degraus cortando o gelo, uma vez que da fonte já não saía água há várias semanas. Eu observei que, pela manhã, pessoas haviam jogado areia, terra e serragem sobre o gelo liso em frente às suas casas para evitar escorregões, mas a chuva os recobriu com uma nova camada de gelo. Na pousada, nas ruelas de Dubs, eu pude me livrar do gelo que havia se incrustado em meu casaco e minhas botas. O dono da pousada apontou com satisfação para os meus grampos e disse que eles eram uma excelente precaução para quem quisesse caminhar com segurança sobre o gelo, que era tão vítreo e fino que não se podia colocar um pé sobre ele sem o risco de se quebrar um braço ou uma perna, e que não havia muita solução para isso já que sempre estava se formando uma nova camada de gelo.*

*Quando saímos ao ar livre, escutamos um som excepcionalmente abafado, mas não estávamos certos do que poderia ser. No aterro vimos um salgueiro brilhante, seus robustos ramos de prata pendiam como se alguém os tivesse penteado.*

*Quando chegamos ao prado, atravessando a planície elevada, escutamos o mesmo som abafado que havíamos escutado antes; mas, novamente, não sabíamos o que era, e tampouco tínhamos certeza de que direção ele vinha.*

*No momento em que finalmente nos aproximávamos do vale, onde a floresta cruzava o nosso rumo, no seio da Floresta Negra à nossa direita, sobre algumas pedras, escutamos de repente um estranho ruído que nenhum de nós já havia escutado antes. Era como se milhares, se não milhões de cacos de vidro estivessem farfalhando e tilintando um contra o outro, e como se, nesse caos, os sons estivessem viajando na distância. A Floresta Negra ainda estava, no entanto, longe demais para que pudéssemos reconhecer o som.*

Neste exato momento, enquanto vejo a imagem à minha frente e a voz do narrador se impõe os meus ouvidos, coleteo e repito mentalmente algumas de suas palavras: som abafado ... estranho ruído ... cacos de vidro. Sem que eu me

<sup>7</sup> De acordo com Heiner Goebbels (2019), a gravação do trecho de *O conto do gelo*, de Adalbert Stifter, é realizada sempre com uma voz masculina (a voz do narrador, um médico) e na língua do país em que o trabalho é apresentado. Já há provavelmente 20 versões ou mais da gravação, em idiomas como o português, o japonês, o mandarim, o polonês, o espanhol, o dinamarquês, o russo, o croata, o italiano, o holandês, o flamengo, o lituano e o norueguês.

aperceba de imediato, produziu vagas associações entre o sentido das palavras que ouço e os sons que me alcançam desde que entrei na sala. Às vezes me confundo, deixo-me levar, pensando que por vezes escutei não sons mecânicos e artificialmente produzidos mas o tilintar de cacos de vidro, sons abafados e estranhos ruídos oriundos da paisagem pantanosa; um pântano aqui, presente, diante de mim. O narrador prossegue:

*No silêncio que reinava sobre a terra e o céu, o ruído nos parecia muito estranho. Thomas queria parar o cavalo mas não conseguiu enquanto o trenó passava pelo caminho congelado, deslizando depois do animal. Quando ele finalmente parou, o ruído havia sumido. Agora escutamos um suave murmúrio no ar; que não havíamos escutado antes por conta do chocalhar das patas dos nossos cavalos. Era um som indeterminado, completamente distinto daquele que nos havia induzido a parar os cavalos. Era quase contínuo, fraco e algumas vezes ainda mais fraco. Nós retomamos o caminho.*

Era um um som indeterminado – eu digo, penso, em eco. Um som quase contínuo, fraco e algumas vezes ainda mais fraco ressoando pela sala.

*Aproximamo-nos do vale e, por fim, avistamos a abertura escura por onde o caminho se adentrava pela floresta. Embora ainda fosse começo de tarde e o céu cinzento brilhasse como se se pudesse ver o sol espiando, era uma tarde de inverno, e tão lúgubre que o campo branco à nossa frente já estava começando a perder a sua cor; e na floresta era difícil distinguir qualquer coisa à distância.*

A floresta, uma penumbra – meus lábios se movem tacitamente. Alguém tosse no banco atrás de mim. Corpos vivos, cadáveres, objetos animados, penso rapidamente. Além do quadro, vejo apenas o seu reflexo brando sobre os tanques aquosos e, mais além, nada mais.

*Quando chegamos ao local em que deveríamos ter entrado sob a cobertura das copas das árvores, Thomas parou. Vimos à nossa frente um delicado pinheiro curvado em forma de arco sobre o nosso caminho, como um arco triunfal do tipo oferecido aos imperadores que retornam. O peso e o esplendor do gelo que se pendia das árvores era indescritível. Os pinheiros se assemelhavam ao candelabro de inumeráveis e enormes velas invertidas.*

*Agora reconhecemos o ruído que havíamos escutado antes no ar; ele não estava no ar; agora ele estava perto de nós. Nas profundezas da floresta ele ressoava perto de nós e vinha dos galhos e ramos que se despedaçavam e caíam no chão. Era ainda mais pavoroso porque todo o resto permanecia imóvel. Nem um galho, nem uma ponta de pinheiro se movimentava em toda a luminosidade brilhante, até que depois de uma queda de gelo um galho cairia. E então tudo se silenciou outra vez. Nós ouvimos e reparamos; não sei se era assombro ou medo de ir mais profundamente naquela coisa.*

Nós ouvimos e reparamos; não sei se era assombro ou medo de ir mais profundamente naquela coisa: retorno à minha própria imagem no saguão de entrada, como que observando-me de fora, fora de mim, folheando o programa e me atendo às mesmas palavras que agora vocaliza o narrador. Espio mentalmente essa memória entrelaçada pelo rumor da voz que agora me atinge por via distinta, ganhando corpo e imagens, ênfases e desvios.

*Nosso cavalo parecia compartilhar do mesmo sentimento; arrastando as patas levemente, o pobre animal empurrou o trenó para trás.*

*Enquanto ficamos ali olhando – nenhum de nós disse uma só palavra – escutamos a mesma queda que já havíamos escutado duas vezes naquele dia. Por ora nós o reconhecemos. Primeiro um estrondo alto, como um grito, depois um curto rangido ou farfalho, depois o baque retumbante e abafado com o qual um poderoso tronco de árvore atingiu o solo.*

*O baque ressoou pela floresta e por entre o entorpecedor matagal de galhos, acompanhado por um tinido e um brilho, como se incontáveis cacos de vidro estivessem sendo empurrados e chacoalhados. Então tudo estava como antes, os galhos permaneceram imponentemente entrelaçados, nada se movia e o murmúrio suavemente imóvel ecoava. Foi estranho quando um galho, um ramo ou um pedaço de gelo caiu perto de nós; não se podia vê-lo, nem de onde veio, mal se percebia sua rápida queda no solo, muitas vezes não se percebia nada, mas se escutava apenas o baque, e então se olhava como antes na distância.*

*Se algo entre as árvores ganhava um pouco de peso, poderia cair; as pontas das pinhas caíam como lascas cuneiformes no chão e faziam buracos ao nosso redor; e, espalhados no caminho à nossa frente, vimos muitos cones quebrados e espalhados, e conforme ficávamos ali, podíamos ouvir mais golpes abafados à distância. Quando olhamos para o prado por onde havíamos passado, não havia, como foi o caso durante todo o dia, nem uma única pessoa, nem uma alma viva para ser vista, apenas Thomas e eu e o cavalo sozinhos no meio da Natureza infinita. Eu disse a Thomas que deveríamos retornar. Ele teve a mesma ideia. Eu saí, e com o cavalo ele virou o trenó. Em seguida, ele também saiu. Agora parecia que o gelo estava derretendo muito mais rápido do que pela manhã. Talvez estivéssemos menos conscientes de sua aparência mais cedo e, ao observá-lo, seu crescimento nos pareceu mais lento, e agora à tarde, como tínhamos outras coisas a fazer, notamos só um tempo depois como o gelo havia se acumulado. Ou ficou mais frio e a chuva mais pesada? Nós não sabíamos.<sup>8</sup>*

O painel sobre o qual projeta-se a pintura de Ruisdael começa a se erguer à medida em que a voz dá forma às suas últimas palavras, revelando uma complexa instalação às suas costas antes apenas parcialmente visível. Esta revelação tem o clima de uma chegada, ou de uma descoberta, como se enfim me tivesse sido

<sup>8</sup> Tradução minha a partir da versão para o inglês de Miriam Heard (C.f. Anexo 7.1). Alguns trechos foram cotejados com a versão original em alemão, em colaboração com Karl Erik Schøllhammer e Rob Packer, a partir da versão disponibilizada em: <<https://www.heinergoebels.com/download.php?itemID=6>>. Acesso em: 11 set. 2018.

exposta aquela máquina, estranha e insólita, de onde parte boa cota dos sons e ruídos que escuto nesta sala. O painel está erguido mas a floresta continua projetada sobre o que parecem ser cinco pianos parcialmente destripados, troncos de árvores e galhos secos, placas e barras metálicas, um prato de cobre e inúmeros circuitos elétricos. A projeção apaga-se lentamente, substituindo-se por uma luz branca e branda que ilumina o complexo escultórico em plena atividade. Não há uma única pessoa sobre o palco, nem uma alma viva para ser vista, apenas os pianos sendo tocados remotamente e uma série de movimentos percussivos igualmente controlados à distância.

Uma nuvem de fumaça espessa e branca atravessa toda a escultura vinda desde o interior de um dos pianos mais baixos, percorrendo primeiro os galhos e os demais pianos, e depois vagando acima deles como um nevoeiro. A luz diminui em intensidade, a fumaça se dissipa, e uma chuva tranquila cai sobre os tanques quando, dos pianos, ouço ressoar uma melodia consonante: trata-se de uma interpretação de Bach, um fragmento de seu *Concerto Italiano*. Os sons das teclas e da chuva me conduzem por alguns instantes a uma respiração mais moderada – tudo é um pouco estrangeiro e um pouco íntimo ao mesmo tempo.

À calmaria do piano e da chuva sobrepõe-se, agora, o som de duas vozes acusmáticas: em francês e legendadas para o público<sup>9</sup>, conversam entre si como em uma entrevista. A faixa onde se projetam as legendas, ao fundo e no alto, indica este nome: Claude Lévi-Strauss. Se se trata do mesmo trecho indicado na brochura de apresentação da peça, o que ouço e leio é a entrevista radiofônica conduzida, na década de 1980, por Jacques Chancel:

JACQUES CHANCEL: Então a aventura, hoje, neste século XX, não é mais possível? Eu acho que...

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Não, eu não quero exagerar. Ainda é possível, em alguns lugares, mas em muitos menos. Mas enfim, ainda há chances, só que você precisa ser jovem.

<sup>9</sup> De acordo com Heiner Goebbels (2019), o áudio com a entrevista de Lévi-Strauss é sempre acompanhado de legenda quando o espetáculo é apresentado em países cuja língua oficial não é o francês.



JACQUES CHANCEL: Você acha, Claude Lévi-Strauss, que existe algum território hoje que ainda não tenha sido explorado por alguém?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Não.

JACQUES CHANCEL: Bem, isso não é possível? Não se pode sonhar com uma ilha, um lugar no meio da selva, realmente muito longe, em algum lugar? Bem, eu tenho certeza que sim, é o que me faz sonhar ainda.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Podem existir lugares, ainda devem existir com certeza, que ainda não foram muito explorados pelo homem e onde, conseqüentemente, encontramos um frescor original. Mas que esses lugares sejam totalmente virgens, totalmente desconhecidos, não. Eu acho que esses espaços não existem mais e que aqueles que os imaginam estão enganados.

JACQUES CHANCEL: Mas o que você teria gostado de conhecer para além do que já vivenciou? Hoje, ainda assim, não poderia haver outros encantos em sua vida?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Olha, eu teria gostado de conhecer as pessoas que conheci, na época em que as conheci, [mas também] no século XIX, no século XVIII, no século XVII, no XVI, quando os primeiros viajantes foram para as Américas!

JACQUES CHANCEL: Mas você os frequentou?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Eram apenas os vestígios.

JACQUES CHANCEL: Podemos passar uma noite com Mozart, com Bach, com Baudelaire.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Claro, eu passo muitas ...

JACQUES CHANCEL: Então, com quem você gostaria de passar uma noite, amanhã?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Com o homem ou com a obra?

JACQUES CHANCEL: Com a obra... Não, com o homem? Um homem de qualquer época.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Com o homem, nenhum.

JACQUES CHANCEL: Nenhum?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Nenhum.

JACQUES CHANCEL: Mas é triste.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Ah, não, eu escolheria passar essa noite com um cachorro, com um gato...

JACQUES CHANCEL: Nesse nível?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Sim.

JACQUES CHANCEL: Então você não tem a menor confiança no homem?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Eu não acho que existam muitas razões atualmente para se confiar no homem.<sup>10</sup>

Assim que o áudio da conversa se encerra, a chuva se interrompe e o som sofre uma mudança brusca – não mais uma melodia cadenciada mas sons mecânicos e repetitivos que se assemelham aos de engrenagens e motores em contínuo movimento. Além de uma placa metálica vertical entre os pianos, apenas os tanques ao centro do palco estão iluminados – faixas de luz projetadas de cima

<sup>10</sup> A tradução e transcrição da entrevista com Claude Lévi-Strauss foram realizadas com a colaboração de Antoine d'Artemare a partir do registro em vídeo de *Stifters Dinge* disponibilizado por Heiner Goebbels para esta pesquisa. A transcrição da fala de Malcolm X a seguir foi realizada por mim a partir do mesmo registro.

os atravessam sucessivamente de um lado a outro. Nesse ínterim, entra em cena uma outra voz, em inglês, sem legendas<sup>11</sup>:

Listen to my last words any world, listen all you boards, governments, syndicates, nations of the world. And you powers behind what filth deals consummated in what lavatory. To take what is not yours. To sell out your sons for ever. To sell the ground from unborn feet for ever. So you on the board could use bodies and minds and souls that were not yours, are not yours and never will be yours. You have the wrong name and the wrong number Mr. Luce-Getty Lee-Rockefeller.

Diferentemente do momento inicial da peça, ouço agora o fragmento completo de William S. Burroughs, do livro *Expresso Nova* (1964). A voz que lê é grave e masculina. Sons do piano entram novamente em cena, mesclados aos sons da máquina e em ritmo acelerado, quando, ao trecho de Burroughs, se sucede o registro de uma entrevista televisiva com Malcom X, reproduzida por caixas de som à direita da arquibancada:

The European, being in the position of power, has one yardstick. He didn't use anybody as his yardstick; his yardstick was *the* yardstick. *His* definition was *the* definition. What he says, all the words to be said. The non-europeans weren't in the position to say anything. They weren't in a position to use their own brain and come up with their own definition. They weren't in a position even to bring their yards to take out of the closet. But what has happened that most Europeans don't realize? Time has changed. And time has changed, the power has changed. Wherein all the power used to be centered in Europe, it is not centered in Europe anymore.

A reprodução do áudio acontece outra vez sem legendas. It is not centered in Europe anymore, eu escuto, e um ponto luminoso localizado entre os pianos se acende, brilha como um farol alto em direção oposta numa estrada, e se apaga em seguida. Durante alguns segundos, o excesso de luminosidade me oculta ligeiramente a visão do palco. Escuto apenas um ruído baixo e contínuo – o som amplificado de uma roldana se movimentando, me parece –, e o complexo escultórico passa então a ser inteiramente iluminado por uma projeção. De início, vejo pouco da imagem projetada, que num relance quase some sobre uma placa escura de metal e, noutro, se distorce, sobre o relevo disforme dos pianos, galhos e

<sup>11</sup> De acordo com Goebbels (2019), tanto a gravação do texto de William S. Burroughs como o áudio da entrevista com Malcolm X são reproduzidos sempre sem legendas, independentemente do país em que o espetáculo é apresentado.

outros objetos arranjados na estrutura vertical. A imagem só é lisa e parcialmente nítida quando, do alto, desce uma placa cinética retangular sustentada por duas cordas e roldanas, que atravessa lentamente a face da estrutura e revela, em partes, projetados sobre ela, pedaços da imagem. A placa, medindo talvez um metro de altura por dois de comprimento, desce até quase o limite do solo; em seguida, movimenta-se ora à direita, ora para o alto, ora à esquerda, e assim sucessivamente, escaneando devagar – e de modo fragmentário – toda a superfície virtual que faz frente à escultura. E revelando, dessa forma, sem pressa alguma, *A caça* de Paolo Uccello.

Ao som daquele ruído, vejo projetado sobre a placa em movimento um céu lunar azul-escuro. Conforme a placa se desloca mais abaixo, vejo copas de árvores em perspectiva e, depois, troncos altos à frente e troncos finos e pequenos à distância, ao fundo de um bosque ou floresta. A placa desce um pouco mais, caminha por todos os cantos da imagem, e também vejo animais, talvez cães, homens segurando lanças e homens sobre cavalos, além de pedaços de troncos sobre o solo esverdeado. A placa guia o meu olhar, forçando-me a ver o quadro em detalhes mas nunca inteiro e de uma só vez. Olho para o quadro, para os pedaços de quadro projetados a cada instante sobre a placa, como se observasse uma paisagem vasta entrecortada e ampliada pelas lentes de um binóculo. A imagem se compõe por um processo de montagem.

Quando a placa interrompe o seu curso e permanece imóvel por alguns segundos no centro, a projeção do quadro se dilui e dá lugar à projeção de um texto – palavras de Adalbert Stifter cobrem toda a superfície de pianos, barras e galhos enquanto a placa sobe e desaparece. A matéria sonora passa aí por uma nova transição, e o espaço volta a se ocupar de sons de teclas, sons de cordas e de metais: sons de máquinas em movimento.

Este é um evento de transições, eu penso, lembro, enquanto a coisa continua se modificando. Um evento de montagens, cortes, citações,

sobreposições, apropriações, consonâncias e dissonâncias. Sobre a superfície do complexo escultórico já não há palavras mas uma iluminação branca, e os sons não são mais de máquinas e movimentos percussivos mas, outra vez, de vozes acusmáticas. Escuto o canto antifonal de índios colombianos e, um tempo depois, sobreposto a ele, uma voz masculina, que diz:

El sonido. La vida. El hombre fue llanto. Risa, grito. Se hundió en el silencio de la reflexión del aprendizaje para emerger de ello con la palabra. Con la música.

A sensação que tenho é que a voz desempenha aqui uma espécie de comentário ao canto indígena. Não há legendas, mas traduzo mentalmente enquanto ouço: *O som. A vida. O homem foi pranto. Riso, grito. Mergulhou no silêncio meditativo da aprendizagem para emergir dele com a palavra. Com a música.* A voz cessa e o canto ainda continua por cerca de trinta segundos quando sons de pianos voltam a ocupar ao espaço, primeiro lentos e em seguida com velocidade, depois agregados a sons de origens diversas oriundos daquela máquina, daquela escultura, daquela coisa que ainda me é um pouco enigmática.

Ouçó tudo num ritmo cada vez mais rápido; minha respiração se altera. Aquela coisa começa a se aproximar?, eu me pergunto, quando observo aquela coisa, aquela máquina, deslizar em minha direção sobre um caminho de trilhos laterais, passando sobre os tanques aquosos até chegar à parte frontal do palco, bem próximo do público. A estrutura se move separando-se em duas diferentes plataformas, criando um intervalo entre elas. Sinto um misto de assombro e encantamento nessa aproximação – o funcionamento da máquina progressivamente mais visível e próximo de mim; a coisa alcançando-me, inquiridora, como se tivesse vida própria. Até que ela para, já no limite do palco, e vejo teclas se moverem enfurecidamente, antes de silenciarem.

A estrutura, então, começa a se afastar, retornando em direção ao fundo. Conforme atravessa cada um dos tanques em marcha ré, expõe a textura nebulenta e borbulhante que se forma dentro deles: pequenas bolhas gasosas explodem à

superfície da água espalhando sobre os tanques uma névoa baixa e oscilante. O efeito provém, observo, de pedras de gelo seco lançadas desde a parte inferior da máquina enquanto esta se afastava. À paisagem do nevoeiro vem somar-se, agora, um outro canto, numa língua que desconheço. Uma voz feminina ecoa por toda a sala cantando algo que, imagino, pertenceria a alguma espécie de ritual. Pego o programa que me fora entregue há cerca de uma hora e, ali, leio a possível origem desse som: *Kalimérisma*, canção grega em escala cromática cantada por Ekaterini Mangoúlia e gravada, em 1930, por Samuel Baud-Bovy. A voz de Mangoúlia, semelhante a um lamento, mescla-se a sons de teclas e ruídos múltiplos vindos da máquina. Um painel desce ao palco, encobrindo a visão do complexo escultórico e, posicionado verticalmente em frente a dois dos tanques, reflete as últimas bolhas de fumaça explodindo sobre a água.

Tão logo a canção termina, o painel volta a subir. Ouço apenas os ruídos, os movimentos percussivos e alguma melodia ressoando dos pianos. Sobre a água já calma e límpida dos tanques, vejo projetadas imagens de páginas manuscritas. A cadência sonora relenta progressivamente; movimentos cada vez mais lentos, mais curtos, até que se encerram. Chegamos ao fim?

Ajeito-me no banco, olho para as pessoas ao meu redor, tudo está ainda um pouco em suspenso. Sem *ação*, por assim dizer. Sou tomado pelo impulso do aplauso, e minhas mãos chegam a se abraçar, segurando firme uma à outra e assim permanecendo, bem rente ao meu colo. Retenho a força do hábito; rio de mim mesmo. Não há atores que retornam à cena, desvestidos de seus personagens, mas há coisas bastante concretas que permanecem ali – iluminadas, quase estáticas, postas à observação minuciosa.

O maquinário retorna à sua ação sonora e os manuscritos continuam projetados. Mas a coisa, o que quer que isso seja, já se deu por concluída. Somos convidados por contrarregras a descer as escadas e a percorrer, caso assim o desejássemos, todo o espaço onde ela se transcorreu. Levanto-me, um pouco

aturdido, caminho lateralmente por minha fileira e desço as escadas em direção ao palco. É estranho ver agora tantas faces e expressões humanas na amplitude da sala: é como se não fizessem falta. E, no entanto, sou acometido por uma espécie de alívio. Caminho pelos tanques e os observo detidamente – não consigo ler o que está escrito. Tratam-se, eu presumo com base no programa, de projeções do fac-símile da terceira edição de *O caderno de meu bisavô*, de Adalbert Stifter. Dou alguns passos e observo os trilhos, as caixas de som, os fios aparentes, os cubos brancos, e depois a escultura de pianos, galhos de árvores e formas metálicas. Tudo é excepcionalmente distante nesta aproximação; vejo as coisas tão de perto que as coisas já são outras – são apenas galhos, uma montagem de galhos, metais e pianos destripados que perfazem esta ampla estrutura vertical; são apenas trilhos e roldanas, e fios e placas eletrônicas; é uma cenografia, um maquinário tangível, tão fascinante quanto ordinário.

À minha direita, um casal fotografa; à minha esquerda, um senhor de aparência meio circunspecta, meio grave, parece imerso na tensão entre o encantamento e o desencantamento. Às minhas costas, uma família decide para qual restaurante seguirão. Mais à distância, na sala, apenas o burburinho. Ainda vejo uma névoa se desfazendo no ar quando decido caminhar até a porta.

## 2.4

### Lembrar escrever esquecer<sup>12</sup>

*reparar nas coisas pode ser  
reparar no mundo onde estilhaçam as coisas*  
(Miguel-Manso)

Ele saiu da sala sem que houvesse muito o que dizer. Atravessou duas portas, parou sobre a calçada cimentada, tragou um cigarro, caminhou até o transporte, abriu a porta de casa. Em seu quarto, apagou as luzes, redigiu uma nota e mergulhou nos abismos da memória. O que ele viu é o que ele lembra e mostra, e o sujeito que aqui fala apropria-se de sua recordação. Se o que ele mostra obedece a uma espécie de impulso narrativo, conjugando de modo mais ou menos linear a experiência rememorada – e lembrar é também imaginar(-se) –, o sujeito que aqui fala reconhece nesse movimento a chance de um desvio. Não se trata, porém, de aderir ao sequenciamento progressivo dos fatos e das coisas, mas de co-imaginá-los para então percorrê-los por outras vias: fundar itinerários; constituir a visão e aquilo que é olhado. É nos estilhaços do tempo, no jogo das contaminações e “na displicência controlada das digressões” (Starobinski, 2018, p. 22), que se começa a fabricar um vocabulário para as formas.

\* \* \*

<sup>12</sup> “Lembrar Escrever Esquecer” faz referência ao título homônimo do livro da professora e filósofa Jean-Marie Gagnebin, composto por uma série de ensaios que atravessam temas como os da oralidade e da escrita, das relações entre o presente e a elaboração do passado. Segundo a autora, “o apelo do presente, da vida no presente, também exige que o pensamento saiba esquecer. Sobre tudo, saiba esquecer de sua complacência erudita para consigo mesmo, saiba desistir de seus rituais de auto-reprodução institucional e ouse se aventurar em territórios incógnitos, sem definição nem inscrição prévia”. (Gagnebin, 2006, p. 11)

Encontrei uma pedra pedra

, escreveu Herberto Helder.

Mario del Curto fotografou:



Figura 1 - Detalhe de Stifters Dinge (névoa). Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Mario del Curto



### **3**

## **Segundo movimento**

### 3.1

#### Reagir a um mutismo

*Quando nada vem, vem sempre o tempo*

Henri Michaux

Em 2012, cinco anos após a estreia de *Stifters Dinge* no Théâtre Vidy-Lausanne, na Suíça, foi lançado um álbum – hoje disponível em múltiplas plataformas de streaming musical – com o mesmo nome da instalação performativa. Embora em sua imagem de capa se leia apenas o nome de Heiner Goebbels, ele é, assim como a peça, resultado da colaboração com o cenógrafo Klaus Grünberg, com o programador Hubert Machnik e com Willi Bopp, responsável pelo design de som. A gravação se deu em outubro de 2007 no âmbito do Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, um dos locais de apresentação de *Stifters Dinge*. À parte a presença do material de arquivo – da entrevista radiofônica com Claude Levi-Strauss à voz de Ekateríni Mangoúlia –, o que se escuta ali é resultado do que se executa ao vivo na performance.

O álbum é composto por um total de doze faixas, nomeadas, respectivamente, “A névoa”, “O sal”, “A água”, “O vento”, “As árvores”, “A coisa”, “A chuva”, “O trovão”, “El soñido”, “A tempestade”, “A costa” e, por fim, “Exposição dos objetos”. Se, por um lado, ao ser convertida em álbum o que se observa é uma versão derivativa da peça voltada apenas aos ouvidos, há, por outro lado, nesse mesmo gesto, o surgimento de um elemento estruturante que visa organizar a duração contínua de *Stifters Dinge* em faixas sonoras separadas. Essa divisão em faixas acaba por se revelar como um índice narrativo mínimo, cada faixa se configurando como o recorte de uma cena que, ao ser nomeada, tanto abre certas brechas de sentido como determina uma duração. O que se construíam ao público como eventos em série na montagem, muitas vezes sobrepostos e de duração irregular (e onde dificilmente se reconheceria o limite onde uma coisa termina e a outra começa), se transformam ao ouvinte em episódios bem demarcados, cujos nomes, se não esclarecem de todo, criam o gatilho para a produção de nexos. Nexos entre as imagens que produziu quando



Figura 2 (à esquerda) e Figura 3 (à direita) - Capa e contra-capa do álbum *Stifters Dinge* (2012), de Heiner Goebbels.

leio “O sal” e me lembro do pó branco polvilhado em cena. Nexos entre as imagens que produzo quando leio “A costa” e ouço a voz de Ekaterini Mangoúlia. Para o espectador que segue de uma experiência à outra, no entanto – a de *Stifters Dinge* enquanto evento performativo e a de *Stifters Dinge* enquanto evento sonoro, materializado na forma do álbum –, o que se nota não são apenas dois materiais derivados um do outro. É o ato de dar nome ao aparente inominável; é o ato de classificar, por meio de recortes temporais, um contínuo resistente à classificação. Nesses atos habita, contudo, uma tensão fundamental: pois o nome só alarga a distância entre a palavra e a coisa, e “O sal” pouco esclarece o som ou a imagem do pó branco polvilhado; antes, arrasta o seu sentido à presença bruta, inexplicável exceto por si mesma.

E o que é que isso quer dizer? Talvez, que a tarefa aqui seja precisamente a de um confronto com esse “inexplicável”; com o embaraço entre um *indizível*, que, “na linguagem, apenas pode ser nomeado”, e um *dizível*, que “se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio” (Agamben, 2012, p. 102). Tarefa que coloca em campo um duelo entre dois conjuntos de presenças brutas: de um lado, os efeitos acústicos e visuais que se erguem entre os objetos animados (os pianos, os equipamentos metálicos percussivos); e, de outro, a densidade humana que se impõe diante deles (há um público que rumoreja ao meu redor). Ao me incluir no seio do confronto, busco reagir a um mutismo: àquela sensação de que, passada a experiência, já não

restaria qualquer coisa a ser dita, ou mesmo um domínio específico (uma disciplina, uma linguagem) a partir do qual forjar o meu olhar com segurança (uma segurança epistemológica). Nesse ponto, é como escreve Heiner Goebbels (2014): “Quando as nossas tentativas de classificar o que vimos não funcionam mais é quando as coisas começam a ficar interessantes”<sup>13</sup> (n.p., tradução minha).

---

<sup>13</sup> No original: “When our attempts to classify what we have seen no longer apply is when things start to get interesting.”

### 3.2

#### Uma intimidade enganosa

*Dar a ver é sempre inquietar o ver; em seu ato, em seu sujeito*

Georges Didi-Huberman

*Minha casa é um abismo: me divide e constitui. Esta luz, esta arquitetura, estes móveis: é nessa relação que meu pensamento se ergue – relação opaca e frágil com o mundo exterior. Minha casa é a minha linguagem. Meu silêncio é o meu espanto. Meu espanto é a linguagem ruindo, ruminando, rompendo edifícios. Minha voz é a poeira, veja bem como se movem as constelações no curso da noite. Cada grão me olha e me roça, posso escutá-los tilintando. Em algum lugar, no atrito oco da minha garganta, na massa cinzenta da minha cabeça, nos dutos acústicos dos meus ouvidos, nas luzes que falam à minha retina, uma criança brinca e se aventura, uma criança gagueja, uma luta se trava, uma alegria se instala, uma mão apalpa o zunido como a um peixe vivo.*

\* \* \*

Ele assiste devagar os livros na estante. Leva a xícara de café para a cozinha, entra no quarto e abro o seu caderno. Nossas mãos se confundem, ele pensa. É porque podemos imaginar. (“Todo imaginário aparece ‘sobre o fundo do mundo’”, escreveu Sartre [1996]; “mas, reciprocamente, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário.” [p.245])

\* \* \*

Certa vez, em uma entrevista (Goulart, 2017), o poeta e tradutor Eduardo Jorge se referiu à escrita em quatro mãos de seu livro *Como se fosse a Casa (uma correspondência)* (2017), realizado em coautoria com a também poeta Ana

Martins Marques, como um modo de sair da “intimidade enganosa” que a palavra *casa* promete. A casa é, pois, o lugar onde o senso comum frequentemente associa ao doméstico, ao familiar, ao leito protetor – lugar onde se pode estar a salvo. A casa é a mãe e a pátria. Mas há também nesse lugar da intimidade uma fenda para o estranhamento e para a relação distanciada. Transpor essa fenda é transpor a tal “intimidade enganosa” de que falava Jorge, contrapondo à certeza a possibilidade da dúvida e, ao hábito, uma rota inaudita.

\* \* \*

Pensar significa transpor

, escreveu Ernst Bloch.

\* \* \*

As paredes, as estantes, o piso amadeirado; as memórias impregnadas nas paredes, nos livros, nos riscos do taco: tudo transparecia instável, desconjuntado, *impróprio*. Olhando para a xícara, olhava para o borrão preto de café nas bordas de porcelana branca, e depois para a marca de uma boca, e depois para a lembrança que a marca me evocava. Era igualmente o meu olhar que se desconjuntava, se atendo às coisas numa nova duração. Inclinado sobre a escrivaninha, ocupei-me de lembrar do que testemunhei aquela noite. Comecei a anotar e, anotando, associei aquela sala escura a uma espécie de casa; e, nesse fluxo, enxerguei na sala o lugar de uma intimidade enganosa. O sujeito que aqui fala observa o que ele mostra e, na escrita a quatro mãos, abre-se uma fenda.

\* \* \*

A sala é um abismo: me divide e constitui. Sua arquitetura, sua cenografia, sua matéria sonora e sua matéria luminosa: meu corpo, dentro e fora, um rastro.

Olhar o rastro e sua opacidade: escutar como o olhar se trama: habitar uma outra linguagem? Linguagem descontínua, fragmentária, indomesticável: a força da ambiguidade, do tato, da contaminação: engendrar um outro corpo? A sala, aquela sala, é um texto. A sala, esta sala, eu a fabrico. O silêncio deixa de se opor à linguagem.

\* \* \*

Em seu texto de apresentação de *Stifters Dinge*, Heiner Goebbels descreve o seu trabalho como “um concerto para cinco pianos sem pianistas, uma peça sem atores, uma performance sem performers – pode-se dizer um *no-man show*”. De saída, o gesto descritivo do encenador descarrila certos pactos orientados pela familiaridade e pelo reconhecimento em direção a um enfrentamento menos evidente das formas: nega-se, por um lado, a premissa de subordinação da cena ao desempenho da função actorial e performática pela presença humana; nega-se, por outro lado, a adesão tanto a categorias objetivas de classificação como a concepções essencialistas das artes performativas. Uma peça sem atores é ainda uma peça, porque é concerto, porque é performance, porque é teatro. Ao lado de cada negativa concorre, assim, um desígnio afirmativo. É a partir desse lugar suspenso entre dois polos – zona preliminar da experiência – que *Stifters Dinge* se oferece à percepção.

\* \* \*

Quando assisto a um concerto, a uma peça ou a uma performance, o que é que se interpõe à minha experiência, fazendo com que eu me comporte de uma determinada maneira e não de outra? Diante do primeiro, verifico a existência de um acordo tácito que regula os momentos de aplauso e os momentos de silêncio; diante do segundo, identifico os sinais sonoros que, de um modo geral, anunciam o início do espetáculo, e me acomodo em meu assento à espera de um encontro vivo – isto é, de um encontro *na* presença de outros corpos (corpos humanos e

corpos não-humanos); diante do terceiro, apenas me entrego a algo que se dará no tempo, na presença do performer e no contato que ele estabelece com o público. À minha experiência, em todos os casos, se antepõe a minha história – as minhas formas de inscrição no mundo e nos sentidos a partir daquilo que já li, vi e ouvi, dos lugares onde estive e das posições que ocupei. Essa história, por sua vez, se constrói por meio do contato prévio com determinados códigos, em meu processo singular de traduzi-los e contratraduzi-los. São esses códigos o que põe o meu corpo em movimento, mediando a minha experiência a partir de um *a priori* que sussurra, continuamente, padrões de comportamento e os pressupostos formais de cada gênero. Ao descrever o seu trabalho como concerto e performance, performance e teatro, uma peça sem atores, são precisamente os códigos dos gêneros o que, retoricamente, Goebbels faz deslizar. Trata-se de uma operação que, ao público, tem como efeito uma espécie de retração: diante de um *a priori* indeterminado, perde-se o que assegurava o seu reconhecimento plácido das formas. Resta, então, avançar “por intermédio da medida do ‘desconhecido’”, “para a familiaridade das coisas mantendo sua estranheza” (Blanchot, 2010, p. 33), retirando da experiência o seu caráter inerte e, do objeto da percepção, a sua transparência.

\* \* \*

Em várias circunstâncias, Goebbels (2015; 2016) evita se referir à própria prática artística apenas nos termos do teatro, do concerto, da performance ou da instalação. Prefere, em vez disso, pensá-la sob o amplo espectro das *artes performativas*, que ainda englobariam, além desses nomes, gêneros e formas, a dança e a ópera. Em comum a todas essas práticas reunidas sob o signo das artes performativas haveria a pressuposição elementar da apresentação ao vivo de um fato (um fato performativo, um fato musical, um fato teatral) diante de um corpo espectral. Talvez com excessão apenas da performance, ou pelo menos não como regra em seu caso, esse fato teria lugar na emergência de uma teatralidade – noção que, segundo o senso barthesiano, consiste no ato de “produzir um signo e denunciá-lo” (Bident, 2006, p.48); que surge, de acordo com Josette Féral (2004),



quando o espectador toma conhecimento da natureza do que é visto como cena e não como acontecimento cotidiano ou casual. Habitualmente, e de acordo com códigos assimilados historicamente, esse fato teria o corpo humano como elemento central em sua realização<sup>14</sup>. Entre as funções desse corpo, encarnado pelo músico, ator ou performer, estaria o de assegurar um certo estatuto de presença, “de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência” (p. 239) – como aponta Eleonora Fabião (2008) ao discutir, em particular, a respeito da arte do performer. Em *Stifters Dinge*, no entanto, é essa evidência da presença o que, desde o princípio, se coloca em cheque. Se há ali uma experiência de confronto com o vivo, ele é de outra ordem: um confronto não do espectador com o ator, com o performer ou com o músico e seus instrumentos, mas do espectador com os demais espectadores, e destes com a exuberância artificial do maquinário que *trabalha* à sua frente. Trata-se, aí, de uma presença que não está mais necessariamente ligada ao corpo visível, como diria Patrice Pavis (2010, p. 176); ou, alternativamente, de um presente que se produz no ato mesmo de confronto com um corpo inabitual, na “erosão e escapada da presença” (Lehmann, 2007, p. 239) a que se estava habituado. Olhar para *Stifters Dinge*, nesse sentido, é também olhar para o gesto de omissão da figura antropomórfica do artista em cena e para a presença resultante desse gesto. É, mais além, olhar para o espaço onde ela se produz e indagar a medida em que esse espaço, enquanto elemento não evidente e do qual foi subtraída a chance de uma simpatia “natural”, condiciona e constitui o meu olhar.

\* \* \*

---

<sup>14</sup> Como atesta, por exemplo, no campo do teatro, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007), para quem “[e]m nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou ‘sagrada’” (p. 331). Para Patrice Pavis, nessa mesma direção, mas com um enfoque sobre o uso da voz, diz que esta, em cena, é “difícilmente analisável a não ser como presença física do ator”; para Roland Barthes, essa voz permanece uma “assinatura íntima do ator”, um “misto erótico do timbre e da linguagem” (apud Sarrazac, 2012, p. 186). Já Josette Féral (2004), desde o espectro mais alargado da teatralidade, diz que esta tem no corpo do ator um de seus elementos mais importantes, figurando-se alternativamente “como espaço, como ritmo, como ilusão, como opacidade, como transparência, como personagem, como atleta” (p. 95).

Após a sua estreia em 2007 no Théâtre Vidy-Lausanne, na Suíça, *Stifters Ding* foi apresentado mais de 220 vezes até o momento, circulando por cerca de 20 países<sup>15</sup>. Entre eles, o Brasil, quando integrou a programação da 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, em março de 2015. Naquela ocasião, o espetáculo ocorreu nas dependências do SESC Ipiranga, em um ginásio poliesportivo coberto e adaptado à montagem. De uma forma geral, contudo, independentemente do país em que é apresentado, a montagem técnica de *Stifters Ding* segue o mesmo padrão: ocorre sempre em espaços amplos e quase sempre *impróprios* – isto é, locais que não são originalmente destinados à recepção de trabalhos artísticos. Assim, é comum que o espetáculo aconteça em galpões industriais esvaziados, depósitos, armazéns, fábricas e espaços multiuso.



Figura 4 - Conversa após *Stifters Ding* no SESC Ipiranga, São Paulo (2015). Foto: Marcia Marques

---

<sup>15</sup> C.f. Anexo 7.2.

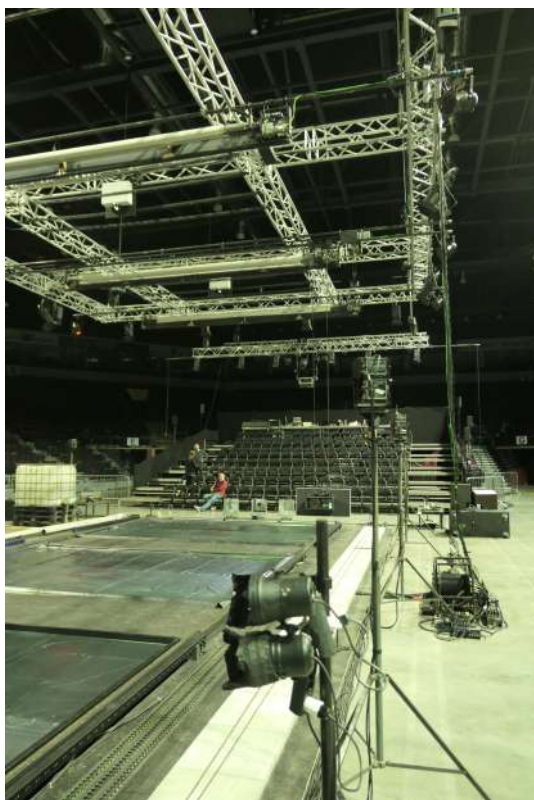


Figura 5 - Montagem de *Stifters Dinge*. Local e fotógrafo desconhecidos.



Figura 6 - Visão da arquibancada de *Stifters Dinge*. Local e fotógrafo desconhecidos.



Figura 7 - Público e cenografia de *Stifters Dinge* em Santiago, no Chile (2014). Foto: Ellalabella.

A decisão por se realizar a montagem em espaços dessa natureza não parece fortuita. Desde o momento em que entro na sala, a iluminação baixa e concentrada nos limiares da área onde o espetáculo acontece torna todo o espaço circundante uma massa escura e vazia, virtualmente infinito não fossem as pequenas frestas luminosas que escapam das altas janelas laterais cobertas por um tecido negro. Os passos do público se encaminhando para a arquibancada, assim como os sons produzidos pelos elementos cenográficos ao longo da apresentação, resultam em ecos sutis que expõem a amplitude da sala e sugerem a distância de seus limites físicos, apenas parcialmente visíveis a olho nu. Esse contraste entre um espaço amplo, escuro e vazio e um centro iluminado resulta ao público, por um lado, em uma atenção elevada sobre o que é tornado visível pela iluminação e, por outro, em uma espécie de estado interior de dispersão – como se o espaço periférico ao palco chamasse atenção às avessas, ocultando as marcas de sua fisionomia e, ao mesmo tempo, integrando-se ao evento performativo como mais um elemento cenográfico e dramaturgico. Nesse sentido, o palco, na encenação,

torna-se não apenas o lugar delimitado onde as ações acontecem, mas, igualmente, todo o espaço obscurecido da sala onde essas ações ecoam e ganham força própria.

\* \* \*

Talvez cerca de quinze ou vinte minutos após o início do espetáculo, ele viu projetada sobre uma tela branca, localizada ao fundo do palco, atrás dos três tanques aquosos, a imagem da pintura *Pântano* de Jacob van Ruisdael. Enquanto as cores do quadro matizavam, hipersaturando ou escurecendo a imagem, ele escutou uma voz acusmática que lia trechos de *O conto do gelo*, de Adalbert Stifter. Em um desses trechos, a voz narrava:

*No momento em que finalmente nos aproximávamos do vale, onde a floresta cruzava o nosso rumo, no seio da Floresta Negra à nossa direita, sobre algumas pedras, escutamos de repente um estranho ruído que nenhum de nós já havia escutado antes. Era como se milhares, se não milhões de cacos de vidro estivessem farfalhando e tilintando um contra o outro, e como se, nesse caos, os sons estivessem viajando na distância.*

Foi quando reparei que parte do que a voz enunciava parecia descrever não apenas a paisagem e os eventos presentes no texto de Stifter, mas também algo da minha experiência naquele espaço. Eu escutava *a floresta* e assistia, na imagem projetada, as distorções cromáticas de uma floresta pantanosa. Eu escutava *cacos de vidro*, *cacos farfalhando e tilintando*, e me lembrava dos sons produzidos, momentos antes, naquela sala – farfalhando e tilintando em eco no escuro imenso. Não que eu procedesse por associações fechadas, como se uma coisa dissesse ou ilustrasse a outra de forma cristalina. Não deixariam de ser belas ilustrações. Mas o que aconteceu foi diferente disso: cada elemento, tal como os percebia, reivindicava o seu lugar e duração próprios; ainda que, por vezes, operassem como comentários um do outro, fazendo cintilar suas correspondências e, simultaneamente, acentuar sua plena autonomia. Para ele, isso trazia liberdade e

confusão: era como se estivesse mergulhado num espaço de completa intimidade e completo estranhamento. Como se ler, ver e saber se confundissem. Como se tivesse me esquecido, plenamente são, do que eu procurava.

\* \* \*

A sensação de uma intimidade enganosa o perseguia como a um adversário a ser perseguido, eu reparei. Como a um inimigo que se quer manter por perto. Como no tato com os vestígios de um arquivo, distante e próximo no tempo. Como “um pedaço de saber que não se anexa, mas que perturba” (Farge, 2009, p. 73). Como um enunciado em fuga, que “circula, serve, se esquia”, que é ao mesmo tempo dócil e rebelde, que “entra na ordem das contestações e das lutas” (Foucault, 2008, p. 119). Como o objeto de uma escuta que se trava em assincronia. Como o ruído que ressoa fora da cognição. Como força intuitiva que se imprime e faz germinar a imagem de um outro corpo.

Na escritura, sua memória deslinda a minha.

\* \* \*

A força que impulsiona o trabalho artístico, que leva à sua realização, remete sempre, de alguma forma, a um sujeito, ainda que um sujeito coletivo ou indeterminado. Mas isso é apenas afastar um pouco a dificuldade: qual é o sujeito do produto dessa força, aquele que quer mostrar alguma coisa e que quer alguma coisa *em curso*, fora de si? Identificá-lo e examiná-lo, apurar a sua força – o seu modo de Eros –, traria alguma inflexão à leitura que faço de minha experiência com a coisa? Ou, avançando um pouco mais, se passo da leitura ao exercício crítico, que desejo é colocado em marcha? O que acontece nessa passagem, fundamental ao movimento exploratório que se constrói aqui diante de *Stifters Dinge*, é, de acordo com Roland Barthes (2007), uma mudança de desejo: passa-se a “desejar não mais a obra mas sua própria linguagem”, a “devolver a obra ao

desejo (...) do qual ela saíra” (pp. 229-230). E, no entanto, aflora desse movimento desejante uma curiosidade pelo que orbita entre o sujeito e a obra<sup>16</sup> a que ele se remete: separado dela, que forças subjazem ao trabalho colocado em curso por Heiner Goebbels? Que palavras e imagens descreveriam a sua busca?

\* \* \*

“Eu pergunto”, escreve o jornalista Ivan Hewett (2012), “em que medida o que Goebbels está querendo é uma *gesamtkunstwerk* [Obra de arte total] wagneriana, uma combinação entre todas as diferentes artes. ‘Não seria isso, absolutamente; diria que faço o oposto. Em Wagner, está tudo está misturado e voltado a um mesmo fim. O que se vê é o mesmo que se escuta. Em meu trabalho, a iluminação, as palavras, a música e o sons são todos formas em si mesmas. O que estou buscando é uma polifonia entre os elementos, onde cada coisa mantém a sua integridade, como uma voz em uma peça de música polifônica. Meu papel é compor essas vozes e criar assim alguma coisa nova.’”<sup>17</sup> (n.p., tradução minha)

\* \* \*

Em uma entrevista (Artangel, 2008) concedida por Goebbels a Michael Morris em 2008, gravada na galeria Ambika P3, em Londres, e disponibilizada online e em áudio, o diretor alemão afirma que, ao contrário do que geralmente se supõe, ele não partiu inicialmente da obra de Adalbert Stifter para a criação de

<sup>16</sup> O uso da palavra “obra” é decerto problemático quando associado a uma série de práticas artísticas do presente já fortemente marcadas por processos de desontologização. Pois, enquanto conceito, “obra” remete a uma ideia essencialista da arte que se contrapõe ao que Walter Benjamin (1987) chama, já em 1935, de “perda da aura da obra de arte” – isto é, a perda de unicidade e autenticidade, de algo como uma “essência” da arte, na era da reprodutibilidade técnica e da mercadoria. Ao longo da dissertação, no entanto, e a despeito de sua conotação histórico-conceitual, a palavra “obra”, assim como “espetáculo”, comparece apenas como inflexão vocabular à ideia de *resultado de uma ação*, alternando-se, desse modo, com palavras tais como “trabalho”, “prática”, “peça” e “criação”.

<sup>17</sup> No original: “I ask whether what Goebbels is aiming at is a Wagnerian *gesamtkunstwerk*, a combining of all the different arts. ‘Absolutely not, I would say I do the opposite. In Wagner everything is blended and works to the same end. What you see is the same as what you hear. In my work, lighting and words and music and sounds are all forms in themselves. What I am looking for is a polyphony of elements where everything keeps its integrity, like a ‘voice’ in a piece of polyphonic music. My role is to compose these voices into something new”.

*Stifters Dinge* – “As coisas de Stifter”, em tradução literal. O impulso inicial, segundo Goebbels, foi testar uma experiência na qual haveria algo de teatral, que convocasse a atenção do espectador por um longo período sem que houvesse qualquer pessoa em cena. Assim, ele informa na entrevista, primeiro surgiu a ideia de realizar uma peça sem atores; depois, vieram os pianos; depois, a água, “como sugestão de Klaus Grünberg [, o cenógrafo,] desde uma perspectiva visual”. Os textos de Stifter entraram relativamente tarde no processo, cerca de um ano depois de iniciado. Não houve um trabalho determinado por um roteiro pré-concebido; as cenas aconteciam e se alteravam “a partir de cada material que chegava ao processo”. Perguntado sobre a constituição sonora da montagem, o diretor diz que não compôs nada até que estivesse diante dos instrumentos – não apenas os pianos, mas também as pedras, os metais, as tubulações e todo os demais aparatos materiais produtores de som na instalação. A composição só se tornou possível, consequentemente, a partir de uma relação íntima com todo o aparato cenográfico – com o espaço arquitetural e os elementos acústicos, visuais e materiais tal como eles se desenvolviam e se constituíam mutuamente.

“Estava um pouco cansado de um certo tipo de teatro que funciona como um espelho para nós mesmos e que nos diz o que pensar”, disse Goebbels em um determinado momento de sua conversa com Morris. Ao pensar retrospectivamente os seus trabalhos, o diretor repara no modo como comparece, em todos eles, uma certa “força do vazio” – do espaço esvaziado daquilo a que estamos acostumados a focar nossa atenção. A exploração desse vazio teria como resultado um aumento da “atenção do espectador, o que também significa alívio para o espectador na medida em que ele pode descobrir por conta própria o que pensar”.

Foi com *Stifters Dinge* que Heiner Goebbels explorou, talvez de modo mais radical, o que ele chama de “força do vazio”. Não é à toa que, em sua conferência *Estética da ausência* (2015), originalmente proferida em março de 2010 na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, ele comece a sua fala da seguinte maneira:

Eu poderia facilmente mostrar a vocês um vídeo de cinquenta minutos de um de meus trabalhos recentes, uma instalação performativa sem performer algum

(*Stifters Dinge*), depois ir embora, e o tema da ausência estaria bem coberto. Mas talvez devêssemos refletir, em vez disso, sobre como esse tema se desenvolveu em meu trabalho ao longo dos anos, a fim de entender melhor o que acontece e o que quero dizer por “ausência”. (Goebbels, 2015, p. 314)

Por meio da leitura da conferência, ficamos sabendo que, em 1993, após os ensaios de uma cena de *Ou bien le débarquement désastreux* onde um ator desaparece completamente – primeiro atrás de uma parede de fios e, em seguida, envolvido por uma pirâmide suspensa, retornando à cena minutos depois –, a artista checa Magdalena Jetelova, responsável pela cenografia, foi até o ator, André Wilms, e lhe disse, entusiasmada: “É absolutamente fantástico quando você desaparece”. A despeito do embaraço com que o ator recebeu aquela informação, Goebbels percebeu, aí, “como ela pôde notar intuitivamente – e foi capaz de indagar, em um instante, do seu ponto de vista como artista visual – uma condição importantíssima das artes performativas” (ibid., p. 315). A condição a que o diretor se refere, não desvinculado de um tom explicitamente crítico, aponta a uma série de práticas, em particular o teatro e a ópera, que ainda hoje são

amplamente baseados no conceito clássico da experiência artística em termos de presença direta e de intensidade pessoal, com foco centralizado em protagonistas expressivos (atores, cantores, dançarinos e instrumentistas): solistas seguros – seguros em seus papéis, em suas figuras, em seus corpos. (Goebbels, 2015, p. 315)

Goebbels realiza o seu diagnóstico contextualizando-o em um arco histórico de práticas exemplares que incluem desde os experimentos radicais realizados por alguns artistas da vanguarda teatral do início do século vinte (como Gertrude Stein, Vsevolod Meyerhold e Adolphe Appia) e, ainda, notadamente entre as décadas de 1960 e 1970, com um teatro fortemente orientado pela performance, por artistas estadunidenses como Robert Wilson, Richard Schechner e Richard Foreman.

Seja na entrevista de Goebbels a Michael Morris ou na conferência de Cornell, é recorrente parte de suas assertivas: é preciso reagir à ideia do ator ou performer virtuoso, do ator ou performer como centro inequívoco da atenção; à ideia do teatro – ou, mais amplamente, das artes performativas – como veículo



para a transmissão de histórias, de um tema claro ou de uma mensagem (é “o teatro como ‘coisa em si, não como representação ou meio para fazer declarações sobre a realidade, [...] o que eu tento oferecer” [Goebbels, 2015, p. 318], ele afirma na conferência); é preciso reagir à “expressão dramática”; à realização condescendente das expectativas do público na experiência artística. Tal impulso reativo formula-se para o diretor como um projeto; um projeto ao redor do qual flutuam diferentes conceitos para o que denomina um “teatro da ausência”. É nesse sentido que, à virtuosidade do ator, ele responde com a sua desapareição; ao teatro “de mensagens”, por assim dizer, ele responde com a ausência de uma história e de “um foco visualmente centralizado”; à “expressão dramática”, ele responde com o drama desfigurado ou completamente inexistente; às expectativas do público, ele responde com formas *impróprias*, isto é, na zona-limite do que as tornaria *próprias* (um “teatro sem ator” é um teatro do qual não sabemos muito bem o que esperar). E, como um traço marcante que atravessa todo o seu projeto da ausência, ressalta-se o desejo de produzir separações (das vozes dos atores de seus corpos; dos sons dos músicos de seus instrumentos), divisões (da atenção do espectador para um protagonista coletivo; da presença de todos os elementos envolvidos, rumo a uma “polifonia dos elementos”) e dessincronizações (entre ver e escutar, entre o palco acústico e o visual).

Seria importante, no entanto, antes de continuar, fazer uma demarcação – e agora abro um parêntese. Embora, em geral, as manifestações escritas ou orais do encenador alemão demonstrem uma forte sustentação teórica para a sua prática, em um esforço louvável de organização de suas ideias e conceitos contra a tentação (bem-humorada, mas não infundada) de mostrar apenas “um vídeo de cinquenta minutos” de um de seus trabalhos, elas não qualificam necessariamente o trabalho de que se deriva, como em um impulso autoritário e embrutecedor<sup>18</sup> que visasse ao consenso pelo “monopólio das formas de descrição do perceptível,

<sup>18</sup> No sentido que dá à palavra o filósofo Jacques Rancière (2012): “(...) O dramaturgo ou o diretor de teatro queria que os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro” (p. 18).

do imaginável e do factível”<sup>19</sup> (Rancière, 2014, p. 214-215). Enquanto falas e textos que dão testemunho das forças que o mobilizam, de suas múltiplas referências e das estratégias de seus processos criativos, elas seriam melhor designadas como *suportes* de sua prática, se aproximando por ventura daquilo que é, hoje, muitas vezes declarado como um campo autônomo: o escrito de artista. Dado o manifesto desapego de Goebbels a qualquer adesão rígida a linguagens e gêneros específicos, somado a uma notável vizinhança de seus trabalhos com as artes visuais (*Stifters Dinge* é também designado como uma “instalação performativa”), tal aproximação parece ganhar algum amparo. De todo modo, desde um ponto de vista crítico, importa notar esses testemunhos, esses *suportes*, esses escritos, não só fora de um tratamento encomiástico e, portanto, redutor, mas também dentro de uma perspectiva que ao mesmo desconfia e se atenta. Que desconfia pois, se o discurso do artista torna a própria obra por demais clara e evidente, é preciso então, como escreve Angela Materno (2003) ao refletir sobre a tarefa da teoria e da crítica desde um viés benjaminiano,

produzir disjunções e espaçamentos na aparente inteireza e organicidade do objeto, abrir lacunas em sua espessura, estabelecer suas diferenças e antinomias internas, flagrar o espedaçamento e obscurecimento do visível implicados em tudo o que se mostra. (Materno, 2003, p. 32)

E isso “inclui construção e problematização incessantes destes dois horizontes: o que se estende diante de nossos olhos e o que forja o nosso olhar”. E dentro de uma perspectiva atenta, por outro lado, porque é preciso reconhecer ali, nesses materiais “extrínsecos” à obra, uma produção de pensamento que, ao fim e ao cabo, participam de sua constituição na medida em que orientam o nosso olhar – tão mais intensamente conforme nos aproximamos deles. Como os paratextos ou o prefácio de um livro; como a bibliografia de um artigo que se bisbilhota antes mesmo do próprio texto. No jogo duplo entre a desconfiança e a atenção, entre a obra e o discurso do artista, entre o que se mostra e o que se nos aparece, talvez se faça o ajuizamento – como sugeriu Luiz Camillo Osório (2005) em *Razões da*

<sup>19</sup> É de tal modo que Jacques Rancière descreve o “consenso”, em oposição ao “dissenso”: “Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência” (Rancière, 2012, p. 48).

*crítica*, “o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu”, de modo que “a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada por seu criador” (p. 56). Fecho aqui o parêntese.

Diante das ponderações escritas e orais de Heiner Goebbels, percebo convergências entre a descrição das forças que subjazem à sua prática artística (os enunciados que articulam o que ele pretende e deseja com ela) e o modo como leio, em princípio, minha própria experiência em *Stifters Dinge*: sinto minha atenção aguçada, reativa à ausência de protagonistas humanos em cena; noto as divisões, as dessincronizações e as separações dos elementos; reconheço a ausência de um grande tema ou de uma história clara, e, com isso, a ampliação da minha liberdade enquanto espectador para fabricar aquilo que vejo e escuto com alguma autonomia. Entrar em contato com os enunciados, depois perceber as convergências, é como olhar uma outra vez para o meu objeto e puxar um fio – não posso decifrá-lo, mas na medida em que o puxo me aproximo de sua substância e de sua extensão. Irrompem, contudo, desse manuseio, tranças que desarranjam o livre fluxo do carretel. Sou impelido a cortar o fio, a puxar outras pontas, a desfazer as amarras que obscurecem o visível em tudo o que se mostra. Quando seguro o fio com as pontas dos dedos, entre o polegar e o indicador, ele quase desliza – tenho de imobilizá-lo, duvidar de sua delicadeza, testar os limites de sua elasticidade. Com as duas mãos, eu o desenrolo um pouco mais e o posiciono, como uma linha de varal, na altura dos olhos. Então, volto a pensar sobre o que diz o encenador e sobre o que a sua peça mostra; sobre o que se mostra nas coincidências e não-coincidências; sobre o que resiste ainda a um vocabulário; sobre as palavras e as coisas como significantes nômades. Afasto lentamente as mãos uma da outra e o fio se tensiona e vibra. Olho fixamente para a vibração e, nessa vereda, penso sobre o “ato de evitar as coisas em relação às quais criamos expectativa, as coisas que vimos, que escutamos, que geralmente

são feitas no palco” (Goebbels, 2015, p. 323); penso sobre a importância do vazio e da ausência, naquela sala, para esse movimento de retenção das expectativas.

\* \* \*

Perto das três horas da manhã, ele abre aleatoriamente o primeiro livro à sua frente. Pende o olhar sobre um trecho sublinhado: “O que se fixa na memória não é o conteúdo da lembrança, mas sua forma. Não me interessa o que a imagem possa esconder, só me interessa a intensidade visual que persiste no tempo como uma cicatriz.” Então, viro a página: “Para mim, isso é construir uma lembrança, estar disponível e ser surpreendido pelo brilho fugaz de uma reminiscência.”

\* \* \*

Desde o momento em que me aproximo da bilheteria e recebo, ao retirar o meu ingresso, o programa do espetáculo, tramam-se alguns acenos à destituição das expectativas. Em seu texto de apresentação presente no programa, Goebbels nos oferece múltiplas definições de *Stifters Dinge*, contendo cada uma delas uma negativa comum indicando a ausência da figura antropomórfica em cena. No mesmo texto, também descreve o seu trabalho como um “confronto com o desconhecido e com as forças que o homem não domina, como um apelo à disponibilidade para adotar outros critérios e julgamentos que não os nossos próprios.” Dito de outro modo, o que se indica aí nos termos de uma “disponibilidade” é um chamado para uma experiência que busca embarçar a relação do espectador com os códigos, liberando-o dos vícios do olhar em direção ao engendramento de outras formas de legibilidade. Formas que, avizinhandose às que evoca Gertrude Stein (2015) em *Peças*<sup>20</sup>, não demandariam familiarização prévia ou mesmo a sua compreensão imediata, solicitando um enfrentamento

<sup>20</sup> Em um determinado momento de seu texto *Peças*, comumente referido como uma “conferência”, Gertrude Stein (2015) evoca a lembrança de sua experiência com o melodrama francês e narra o prazer que essa experiência lhe despertou: um “prazer muito simples direto e comovente (...), porque ali também tudo acontecia de modo tão calmo que não era preciso se familiarizar e como o que as pessoas sentiam não tinha a menor importância não era preciso compreender o que era dito” (p. 93).

menos pelas vias da inteligência do que pela livre ressonância, no corpo e nos sentidos, das coisas que se nos apresentam em cena. É portanto esse chamado – esse “apelo”, nas palavras de Goebbels – o que, como já foi dito antes, acaba por descarrilar discursivamente certos pactos orientados pela familiaridade e pelo reconhecimento sob a proposição de um encontro menos complacente com o que se mostra e faz em cena. Mas o que seriam esses pactos?

Para efeito de analogia, faço um breve desvio: o professor e ensaísta francês Philippe Lejeune se dedica há mais de 30 anos a investigações em torno das escritas de si, entre elas o gênero autobiográfico. É dele a expressão *pacto autobiográfico*<sup>21</sup>, que, grosso modo, e a despeito de inúmeras reformulações posteriores à sua primeira menção em 1975, consiste, em ótima síntese de Ana A. B. Coelho Pace, na

(...) manifestação do engajamento pessoal do autobiógrafo, por meio de uma construção textual (prefácio, nota introdutória, preâmbulo) ou paratextual (título e subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro), que permite ao leitor admitir o texto como expressão da personalidade daquele que escreve, em seu valor de verdade. (Coelho Pace, 2012, p. 8)

Assim, é a existência do pacto autobiográfico, segundo Lejeune, condição fundamental para que o leitor associe a identidade de determinado autor à verdade da matéria narrada, precavendo-o de quaisquer confusões relativas tanto à autoria como à autenticidade do conteúdo, a rigor correspondente à parcela de uma vida e, por conjectura, oposto à ficção. Pois bem: se o pacto autobiográfico se destina a assegurar um elo entre a identidade do autor e a verdade de seu texto, o pacto a que me referi se destinaria a assegurar um elo entre a identidade de uma forma artística – ou o que se entenderia, no senso comum, como o seu específico –, e a sua realização enquanto tal. Romper esse elo, então, é romper a suspeita de equivalência entre determinada forma e os discursos que pressupõem a sua

<sup>21</sup> C.f. LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

definição, visando torná-la não idêntica a si mesma<sup>22</sup>. É romper, idealmente, as expectativas do público com relação ao modo como ele constitui o seu olhar sobre o que se manifesta – temporal, espacial e plasticamente – diante de si. A esse rompimento se poderia equivaler o que o filósofo Giorgio Agamben dá o nome de *profanação*: ato político que, resultado de “um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder”, “restitui ao livre uso dos homens” (leia-se, aí, espectadores) algo que “havia sido separado na esfera da religião e do sagrado” (Agamben, 2005, n.p.), abrindo “a possibilidade de uma forma especial de negligência” (Id., 2007, p. 66). E, em *Stifters Dinge*, esse rompimento, descarrilamento, ou modo particular de profanação, se opera performativamente nos termos de um conjunto de *decisões* – um pouco à imagem de Marcel Duchamp, “que inventa que a arte não é uma questão de obras, nem de beleza, nem de formas: é um assunto de decisão, de tomar decisões e aplicá-las sobre objetos, corpos, espaços, instituições” (Pauls, 2012, p. 181<sup>23</sup>). Decisões à vista, inicialmente, nos “paratextos” da instalação performativa (o que se encontra no material do programa), localizados no plano retórico-discursivo, e, posteriormente, na duração mesma da montagem, que parece ampliar os sentidos do que Goebbels chamou de “desconhecido”.

Se, na montagem, o “desconhecido” pode referir-se ao com contato com registro etnológicos de vozes anônimas (de habitantes nativos da América do Sul, de Papua-Nova Guiné ou da Grécia), ao contato com objetos cenográficos inusitados (cinco pianos destripados e tocados remotamente), ou, contrastivamente, à impossibilidade relata por Claude Lévi-Strauss de encontrar na terra, hoje, lugares “totalmente desconhecidos” e inexplorados pelo homem, o desconhecido também toma forma na espessura de ausência e vazio criada pelo diretor e sua equipe técnica. Ausência e vazio que dominam todo o espaço da sala onde o espetáculo acontece, forçando-me a buscar outra coisa em cena que não o meu espelhamento; outra coisa em cena que não o *representável*; outra coisa em

<sup>22</sup> Em *Essa estranha instituição chamada*, Jacques Derrida (2014) afirma que a literatura – e talvez possamos pensar aqui na arte em geral – “é a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante do que o mundo, *se não é idêntica a si mesma*, o que se anuncia ou que se recusa com o nome de literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial” (p. 70, grifo meu).

<sup>23</sup> A tradução é de Ieda Magri.

cena que não o meu mundo próprio. Essa outra coisa é um enigma, Coisa-matéria-bruta, coisa em fuga do *nome*; coisa que faz-se “texto – em sua resistência – de floresta, animal selvagem, dispositivo mecânico – à plena apreensão e captura” (Süssekind, 2015, p. 113). Coisa que não é nunca a mesma para o espectador ao lado – cuja presença, aliás, só faz dilatar a força do vazio em cena, e o meu encontro com o que não posso dominar.

\* \* \*

Uma frustração produtiva das expectativas; a força do vazio e da ausência ante os corpos-espectadores em sua densidade. Em *Stifters Dinge*, o palco se estende não apenas para fora da delimitação material do lugar onde as ações acontecem em direção ao seu espaço circundante e obscurecido, mas também para a arquibancada. A cena se derrama sobre ela sem aviso prévio; os objetos do olhar e da percepção se invertem e se confundem. Não como no caso de um espetáculo interativo, no qual o espectador é tomado de assalto pelo ator a fim de, com frequência, gerar abalos dramatúrgicos insubstanciais via improviso, mas por meio de um envolvimento menos direto e mais constitutivo do público – a ausência é a presença do outro, como disse Heiner Goebbels (2015) em sua palestra de Cornell. Do outro que está ao lado e do Outro de mim mesmo, encenado como a uma sombra ou a um fantasma segundo a acepção aristotélica: como imagem; como representação imaginária do pensamento<sup>24</sup>. Mas, também, como alteridade, como condição de conhecimento do *mesmo* e substância para o autoengendramento. O que se produziria nesse espaço corpóreo, coletivo e vivo de *Stifters Dinge* poderia se aproximar, assim, daquilo que o filósofo Jacques Rancière vem a designar como *emancipação*.

\* \* \*

---

<sup>24</sup> Segundo Aristóteles, “a alma nunca pensa sem fantasmas, isto é, sem representação imaginária”. (apud Castoriadis, 2004, p. 127)

Em seu texto *O espectador emancipado* – originalmente concebido para a conferência de abertura da 5ª *Internationale Sommerakademie* de Frankfurt, em 2004, e posteriormente revisado e publicado em livro, junto a outros ensaios, sob título homônimo –, Jacques Rancière (2012) dedica-se a pensar “sobre a emancipação intelectual e a questão do espectador nos dias de hoje” partindo de uma reconstituição da “rede de pressupostos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política” (p. 8). E o faz com base nas ideias desenvolvidas por ele em *O mestre ignorante*<sup>25</sup>, onde

expunha a teoria excêntrica e o destino singular de Joseph Jacotot, que causara escândalo no início do século XIX ao afirmar que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública. (Rancière, 2012, p. 7).

Em sua análise, autor leva em conta o espectador de “todas as formas de espetáculo (...) que ponham corpos em ação diante de um público reunido” (ibid., p. 8), dando particular atenção ao teatro. Embora não aborde diretamente a questão do *corpo* em cena, deixando o leitor diante da pressuposição mais intuitiva de que se tratariam de corpos humanos vivos (atores, performers, bailarinos), não parece haver qualquer prejuízo às suas ponderações se considerarmos aí o corpo desde uma perspectiva mais alargada: o corpo como porção limitada de matéria; o corpo como objeto ou substância; o corpo como espessura ou densidade; o corpo como cadáver ou como sinônimo de um conjunto de elementos. É sob essa paridade que o espectador de *Stifters Dinge* pode afinar-se ao corpo de espectadores a que se refere Jacques Rancière.

Levando em consideração não apenas os argumentos de Joseph Jacotot no âmbito da lógica pedagógica, mas também movimentando o seu discurso pela ideia de teatro de Platão, pelas reflexões sobre o teatro desde o romantismo alemão, pelos sentidos do drama e pelas práticas da performance, pelo teatro épico de Bertolt Brecht e pelo teatro da crueldade de Antonin Artaud, pela crítica do espetáculo de Guy Debord e pela crítica feuerbachiana da religião, além de sua

<sup>25</sup> C.f. RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílían do Valle. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.



própria experiência política e intelectual de orientação marxista na relação com o movimento operário, Rancière empenha-se na descrição dos paradoxos do espectador contemporâneo pautados sobretudo em uma relação conflituosa entre lugares e poderes, entre modos de ver, fazer e falar. Ao se opor a práticas artísticas orientadas pela lógica do “embrutecimento” – encarnada por diretores ou performers que colocam-se na posição de ensinar algo determinado a alguém que não deteria o seu conhecimento e que estaria, portanto, sob a sua sujeição –, o autor reivindica a sua ideia de emancipação: trata-se, nesse ponto, de contrapor ao pressuposto da desigualdade das inteligências (o que Jacotot assinala como o embrutecimento) o da igualdade das inteligências, segundo o qual cabe ao espectador o poder de traduzir e contratraduzir, à sua maneira, e a partir de suas experiências singulares, o que ele viu e ouviu, e não a recepção inerte que apenas reproduziria o que se pretendeu que ele visse e ouvisse. Cabe a esse espectador, portanto, sob o signo da emancipação, aventurar-se na floresta das coisas e dos signos e fabricar ele mesmo os sentidos diante do que tem diante de si, uma vez que, como diz o autor, o sentido não provém “do sopro do artista ao espectador”, mas “se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (Rancière, 2012, p. 19). Nesse sentido, a emancipação começa

quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. (Rancière, 2012, p. 17)

Começa, igualmente, quando se reconhece o “saber em ação” e a “atividade própria ao espectador” (ibid., p. 21); quando se reconhece que o saber se qualifica não como um acúmulo de conhecimentos, mas como uma posição – uma posição de poder. Desse modo, da emancipação do espectador resultaria a abolição da fixidez e da hierarquia das posições, por meio do “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (ibid., p. 23). E é precisamente isso o que parece acontecer em *Stifters Dinge*, seja pelo modo como os elementos em cena se compõem a partir de um

processo de desierarquização – com sons, objetos e imagens coexistindo fora de uma concorrência por protagonismo e de um curso narrativo fechado –, seja pela atitude do encenador de retirar a centralidade antropomórfica da cena e suspender qualquer possibilidade de definição pragmática do que é apresentado aos sentidos. Mas a noção de emancipação, como oposta à de embrutecimento, parece pressupor igualmente um movimento fundamental na relação entre a crítica e a obra; entre o juízo e o objeto. Pois tal como se aponta, na perspectiva rancieriana, à supressão do lugar hierárquico do artista e sua obra em relação ao espectador, a crítica também se encontraria sob a força de um deslocamento: diante de critérios flutuantes e práticas muitas vezes designadas como “inespecíficas” (Garraújo, 2014), “pós-autônomas” (Ludmer, 2010) ou “expandidas” (Krauss, 1984), a saída para o crítico seria colocar-se em um “lugar de confrontação (...) consigo mesmo como coletividade” (Rancière, 2012, p.11), como a um espectador que observa e experimenta, que desconfia e indaga categorias e certezas epistemológicas, que se move entre elas e ao mesmo tempo se distancia da posição autoritária e soberana convencionalmente ocupada pelo crítico<sup>26</sup>.

Torna-se evidente que, ao tomar a questão do espectador como objeto de análise no trânsito entre a estética e a política, as formas e os efeitos, Rancière elabora o seu olhar não apenas em direção ao que constituiria esse espaço comum proporcionado pelas artes performativas – espaço da constituição sensível de uma coletividade –, mas também fundamentando-se sobre a presença de uma certa condição contemporânea nas artes no interior daquilo que ele denomina como

---

<sup>26</sup> A reflexão em torno do lugar da crítica (literária, em particular) sob o viés da emancipação de Jacques Rancière já é realizada por Wander Melo Miranda em *Os olhos de Diadorim* – livro de ensaios, ainda no prelo, a ser lançado pelo Selo Suplemento Pernambuco/ Cepe Editora –, conforme antecipa Victor da Rosa (2019).

regime estético<sup>27</sup>. Trata-se de uma condição marcada pela fissura no dispositivo do modelo representativo, já colocada em evidência por Jean-Jacques Rousseau em sua *Carta sobre os espetáculos*, no século XVIII, e que

põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (Rancière, 2012, p. 55)

Como desenvolverá em *Paradoxos da arte política*, um dos ensaios presentes em *O espectador emancipado*, tal condição associa-se a uma série de práticas e esferas artísticas e permite-nos pensar mais amplamente a questão do espaço e da ordem de enfrentamento que ele mobiliza. Pois se, para Rancière (2012), o museu, à guisa de exemplo, deve ser entendido “não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade” (p. 59), assim também devem ser consideradas todas as demais construções, físicas ou simbólicas, onde a prática artística pode encontrar alguma habitação. Como o edifício teatral e, em nosso caso em particular, o espaço de apresentação de *Stifters Dinge* – não um espaço marcado pela evidência da neutralidade, mas um espaço que confere modos específicos de articulação e circulação do sensível, do visível e do pensável; de designar os objetos e de perceber e conceber o tempo.

\* \* \*

<sup>27</sup> O regime estético das artes, tal como exposto por Jacques Rancière, caracteriza-se, em primeiro lugar, por sua oposição ao regime representativo. Nas palavras do autor, ele é aquele que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”. (Rancière, 2005, pp. 33-34) O que está em jogo no âmbito do regime estético é, ainda, a própria constituição da historicidade, percebida aí não como sequência linear de estilos e rupturas artísticas, mas como “co-presença de temporalidades heterogêneas” (ibid., p. 37). Rancière atribui a Michel Foucault tal atitude que “consiste em se perguntar não mais o que o fazia pensar, ou sobre o que repousava o pensamento, mas o que fazia que tal coisa fosse pensável, que tal enunciado fosse formulado”. (Rancière, 2012c, p. 90, tradução de Pedro Hussak van Velthen Ramos)

Retornemos a esta imagem:

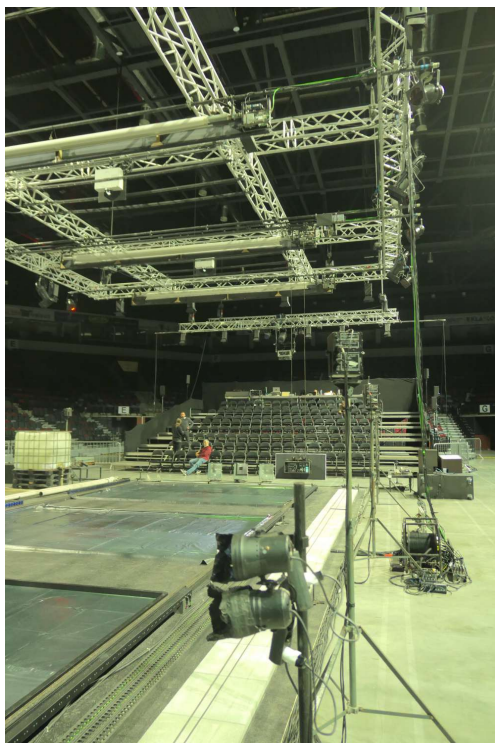


Figura 8 - Bastidores de *Stifters Dinge*. Local e fotógrafo desconhecidos.

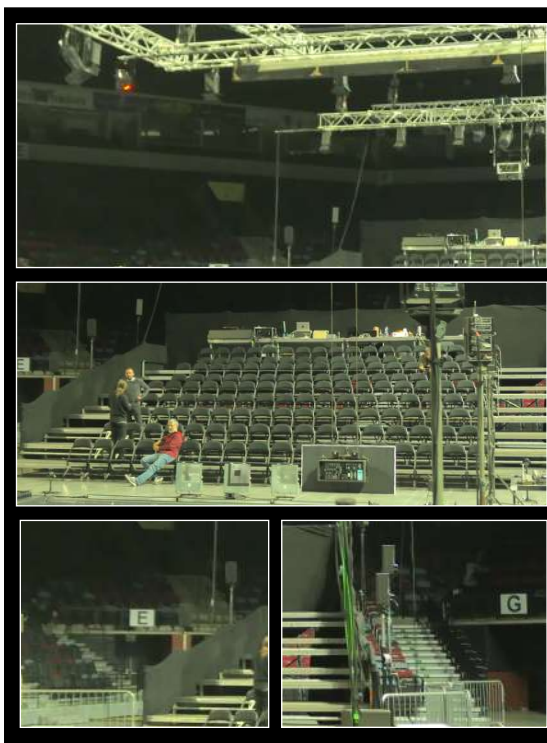


Figura 9 - Montagem com fragmentos ampliados da Figura 8.

Agora, reparemos nestas duas imagens:



Figura 10 - Cena de *Stifters Dinge* na ocasião Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Mario del Curto



Figura 11 - Público diante da cenografia de *Stifters Dinge* na ocasião Festival Ruhrtriennale, Alemanha (2013). Foto: Paul Leclaire

A primeira fotografia (figs. 8 e 9) registra um momento anterior ao início do espetáculo: três pessoas, possivelmente integrantes da equipe técnica de *Stifters Dinge*, ocupam parcialmente a arquibancada esvaziada; duas delas conversam entre si enquanto a outra, duas fileiras abaixo, tem o olhar fixo sobre algo que a imagem não nos permite precisar. À frente delas, vemos a montagem da instalação em processo: estruturas metálicas suspensas, fios, caixas de som, refletores, projetores e três tanques retangulares cobertos com uma camada plástica ocupam a área iluminada por uma luz de serviço. No espaço circundante e quase completamente escurecido, há uma segunda arquibancada, mais ampla e circular, assim como entradas identificadas alfabeticamente (entrada “E” à esquerda; entrada “G” à direita) e, um pouco mais acima, cabines protegidas por placas de vidro. As evidências da imagem flagram o *trabalho* no interior de um ginásio poliesportivo – como ocorreu em sua apresentação brasileira, em 2015, no SESC Ipiranga.

A segunda fotografia (fig. 10), registrada desde o ponto de vista da plateia, mostra uma cena do espetáculo. Chove sobre os tanques aquosos, os cubos brancos emitem uma luz interna e o complexo escultural ao fundo está

razoavelmente iluminado. No canto superior direito da imagem, há uma janela entrecoberta por um tecido negro; entre a janela e a escultura vertical, há feixes de luz transversais, entre os quais torna-se aparente uma nuvem densa de fumaça em desvanecimento. O momento do registro fotográfico coincide com o objeto desta descrição:

*Uma nuvem de fumaça espessa e branca atravessa toda a escultura vinda desde o interior de um dos pianos mais baixos, percorrendo primeiro os galhos e os demais pianos, e depois vagando acima deles como um nevoeiro. A luz diminui em intensidade, a fumaça se dissipa, e uma chuva tranquila cai sobre os tanques quando, dos pianos, ouço ressoar uma melodia consonante: trata-se de uma interpretação de Bach, um fragmento de seu Concerto Italiano. Os sons das teclas e da chuva me conduzem por alguns instantes a uma respiração mais moderada – tudo é um pouco estrangeiro e um pouco íntimo ao mesmo tempo.*

A terceira fotografia (fig. 11), tirada desde um ponto de vista superior, mostra o acontecimento final de *Stifters Dinge*, quando o público é convidado a se levantar de seus assentos e ocupar o “palco” da instalação performativa. Sobre este momento, escrevi:

*Levanto-me, um pouco aturdido, caminho lateralmente por minha fileira e desço as escadas em direção ao palco. É estranho ver agora tantas faces e expressões humanas na amplitude da sala: é como se não fizessem falta. E, no entanto, sou acometido por uma espécie de alívio. (...) Dou alguns passos e observo os trilhos, as caixas de som, os fios aparentes, os cubos brancos, e depois a escultura de pianos, galhos de árvores e formas metálicas. Tudo é excepcionalmente distante nesta aproximação; vejo as coisas tão de perto que as coisas já são outras – são apenas galhos, uma montagem de galhos, metais e pianos destripados que perfazem esta ampla estrutura vertical; são apenas trilhos e roldanas, e fios e placas eletrônicas; é uma cenografia, um maquinário tangível, tão fascinante quanto ordinário.*

Ao percorrer essas imagens, cada uma de um local distinto de apresentação do mesmo espetáculo, minha memória se confunde com a *dele* e reencena parte daquilo que viu e ouviu. Simultaneamente, transito por espaços e

temporalidades distintos daqueles a que tive acesso: vejo a sala em processo, antes de minha entrada nela; vejo uma cena imobilizada e silenciosa; como um *voyeur*, observo as silhuetas mudas do público espalhadas pelo espaço, silhuetas agora ainda mais anônimas, suspensas no tempo. Na primeira imagem, o vazio revela com clareza os volumes e a distribuição dos lugares: de um lado, os assentos inclinados; do outro, o território da cena. Na segunda imagem, o posicionamento da câmera opera como um olho unificado do espectador: oculta o corpo coletivo da recepção e mira a ação que ele presencia. Na terceira imagem, o enquadramento da câmera corta a visão da arquibancada e mostra o território da cena ocupado pelo público, que o examina de perto. Cada imagem é como um ponto de vista que se abre e se inclina à dúvida; como um material de arquivo que, morto no tempo, se torna vivo outra vez e me fita. Percorrendo as imagens e os lampejos da memória, algumas questões insistem: de que modo esse espaço, tal como ele se configura, faz com que eu veja o que eu vejo, e que eu escute o que eu escuto? De que modo se produz, ali, reconfigurações e rupturas no “tecido sensível das percepções e dos afetos” (Rancière, 2012, p. 64)? Sob essa tecitura, como é que se aflora a sensação de uma intimidade enganosa?

Aproximo-me, então, de três espectadores e leitores críticos de *Stifters Dinge*, que trazem observações críticas pontuais na rota dessas questões.

O primeiro deles é a atriz e compositora Gelsey Bell, doutora em Estudos de Performance pela New York University e autora de uma interessante publicação em torno do espetáculo de Goebbels, intitulada *The Humanity of Heiner Goebbels's Stifters Dinge* (2010). Em um trecho de seu texto, ela se atenta para os resquícios formais do teatro italiano na organização dos elementos, sobretudo na posição da plateia em relação ao palco, observando que “o espaço teatral é configurado como um prosênio sem arco, demarcando claramente o espaço do público ao invés de integrar-nos” (p.151, tradução minha)<sup>28</sup>. Essa demarcação, contudo, não implicaria em uma recepção necessariamente contemplativa e passiva; somada ao que se produz e compõe em cena, daria lugar

<sup>28</sup> No original: “The theatrical space is set up as a proscenium without the arch, clearly demarcating the audience from the stage rather than integrating us.” Todas as demais citações desse texto são de tradução minha.



a um processo fértil de interiorização com correspondências no modo de aparição dos sonhos:

*Stifters Dinge* realiza uma poética do espaço que ao mesmo tempo estimula os sonhos do público e confere tempo para refletir sobre como, por que, e de que forma esses sonhos emergem. Sem atores para conduzir-nos através de uma história, nossas questões mais íntimas têm espaço para respirar. (Bell, 2010, p. 154, grifo da autora)<sup>29</sup>

O sonho que se considera aí é uma atividade *na* vigília: um certo estado de atenção sobre uma gama de sons e imagens que resiste a um esclarecimento imediato e cartesiano ao mesmo tempo em que se prolifera, sem sentido ou forma definidos, na mente de cada espectador. O sonho é, igualmente, em seu caráter informe e de difícil apreensão, associado por Bell ao modo como os eventos de *Stifters Dinge* progridem, tornando-se não apenas confuso como também irrelevante o ato de recapitular, momento a momento, o que acontece em cena. Para a autora, é “como se a experiência, ao invés de ser alcançada por meio de um enredo ou lógica lineares, tivesse de se acumular na cabeça do espectador para dar uma impressão geral do espetáculo ou para mostrar o que essa criação era capaz de fazer” (ibid., p. 152)<sup>30</sup>. É a partir da observação desse “acúmulo”, dessas impressões residuais e singulares transformadas por cada espectador em mitologias pessoais<sup>31</sup>, que ela enxerga a possibilidade, nesse trabalho, de uma experiência distanciada e sem subordinações: o que se vê e escuta é o que se mostra, e o que se mostra – apátrida, sem proprietários – escapa a qualquer apreensão determinista. Como escreveu Tania Rivera (2017), o “sonho é feito de

<sup>29</sup> No original: “*Stifters Dinge* performs a poetics of space that both encourages the dreams of its audience and grants time for considering how, why, and out of what those dreams emerge. With no actors to lead us through a story, our most intimate dramas have room to breathe.”

<sup>30</sup> No original: “Trying afterwards to recall the sequence, what came when is not only unclear but seems irrelevant. As if the experience was meant to mix in the head of the receiver, to give an overall impression of the show or to exhibit what this creation was capable of doing, rather than conclude along a linear line of logic or plot.”

<sup>31</sup> Como escreve Katia Muricy (1987) a partir de Walter Benjamin, “libertar-se da História é livrar-se do Mito”; e, ainda: “Se a modernidade é o ‘inferno do Mesmo’, ela é também a possibilidade, para os homens, de se libertarem do mito que caracteriza a História. Permite também aos homens libertarem-se da herança cultural como fardo imobilizante das possibilidades criativas do presente, para a apropriação de seus valores com vista às necessidades deste presente. A política é a via que permite essa liberação” (n. p.). É nesse sentido que, liberado do “fardo imobilizante”, das histórias e “do mito que caracteriza a História”, o espectador encarnado por Bell pode elaborar as suas próprias mitologias.



distância”, e a “língua também é cheia de distâncias” (pp. 31-34) – distâncias irreduzíveis entre aquilo que se quer dizer e aquilo que se diz; entre aquilo que se vê e as imagens que se nos aparecem. Ao afirmar que o espetáculo de Goebbels confere tempo à reflexão e espaço ao respiro, Bell aponta precisamente a essa forma de distância cuja finalidade é a própria trajetória. Uma distância que, em outras palavras, faz-se também uma *perda* – o que nos leva ao segundo interlocutor, o professor e coreógrafo alemão, radicado em Londres, Johannes Birringer, autor de *Choreographic Objects: Stiffters Dinge*. Para Birringer (2013),

[e]nquanto *Stiffters Dinge* (...) interroga as possibilidades do teatro musicado [*music theatre*]/instalação na era da *sci-art* interativa, ele também alude ao senso de *perda melancólica* associada à ideia do pós-humano. A convicção de Goebbels na música e no som que se desvelam, distorcidos pela complexidade engendrada maquinicamente, faz aparecer uma *cena assombrada de recordação* – essas paisagens (de proveniência romântica) entoam um ritmo natural de mudança sazonal e evocam, especialmente, uma estação invernal, uma geada que tem ramificação política se escutamos com atenção às vozes do passado (antropológico, político, literário).” (Birringer, 2013, p. 12, tradução e grifos meus)<sup>32</sup>

Ao que Bell aproxima do sonho, Birringer dá o nome de “cena assombrada de recordação”: ambos remetendo a uma experiência cujas imagens<sup>33</sup> se fabricam no anacronismo.

O terceiro espectador e leitor de *Stiffters Dinge* de quem me aproximo é o pesquisador e professor da Universidade de Londres (Queen Mary) Nicholas Ridout, autor do ensaio *On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor and the “General Intellect”* (2012). Sob um prisma apenas em parte análogo ao de Bell e Birringer, ele convoca a pensar o trabalho de Goebbels como arte de paisagem [*landscape art*], “ou, no mínimo, como uma exploração cenográfica da política e dos afetos da arte de paisagem”, uma vez que identifica

<sup>32</sup> No original: “While *Stiffters Dinge* thus interrogates the possibilities of music theatre/installation in the era of interactive sci-art, it also hints at the sense of melancholic loss associated with the idea of the post-human. Goebbels’s reliance on found music and sound, distorted by the machinic generative complexity, conjures up a haunted scene of remembrance – these landscapes (of romantic provenance) intone a natural rhythm of seasonal change and especially evoke a wintry season, a frost that has political ramification if we listen carefully to the voices from the past (anthropological, political, literary).”

<sup>33</sup> Emprego a palavra “imagem” na extensão que a filósofa francesa Marie-José Mondzain dá ao termo: “Pode ainda dar-se o nome ‘imagem’ a tudo aquilo que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador” (Mondzain, 2015, p. 18).

na peça “elementos da pintura de paisagem (incluindo a perspectiva linear – esta é uma instalação com proscênio!) entre seus princípios composicionais”. (p. 393-394, tradução minha)<sup>34</sup> O pesquisador prossegue:

Em nossos assentos (...) estamos precisa e idealmente situados no lugar e no tempo para contemplar a natureza que as nossas tecnologias teatrais estão produzindo para nós, enquanto percebemos, talvez, que nesse mesmo lugar e espaço essas mesmas tecnologias podem estar igualmente nos produzindo por meio da consolidação de uma relação sujeito-objeto entre a natureza e o humano. (...) Somos as pessoas e as coisas estão aqui para nós. Somos os heróis. Viemos para ver as coisas de Stifter. (Ridout, 2012, p. 394)<sup>35</sup>

Se o autor concorda com Bell na identificação estrutural da composição cenográfica – uma instalação configurada como um proscênio sem arco –, ele se distancia dela ao reter-se sobre os efeitos do fato perspectivístico presente na montagem e associá-lo, ecoando Birringer, à ideia de paisagem. Para Ridout, enquanto a cenografia de *Stifters Dinge* oferece à percepção um enquadramento orientado pela perspectiva linear, determinados elementos que comparecem à cena – como as pinturas projetadas de Paolo Uccello e de Jacob van Ruisdael ou o texto de Adalbert Stifter narrado por uma voz acusmática – sinalizariam a presença de um modo de perceber o mundo que é próprio à paisagem produzida através da ferramenta conceitual da perspectiva; um modo que estaria associado ao “esforço humano de entrar em uma paisagem” (ibid., p. 393), ou, ainda, de dominar a natureza, mas uma natureza produzida por ele mesmo. A paisagem, portanto, é por ele associada tanto ao modelo perspectivístico facultado pela configuração do espaço teatral como aos elementos da cena, que em parte fariam transparecer essa operação específica de modulação do sensível e do perceptível a

<sup>34</sup> No original: “We might think of Goebbels’s performance installation (around which we are later going to be invited to make a tour of inspection, remember) as a kind of landscape art itself, or at the very least as a scenographic exploration of the politics and affects of landscape art. (...) and the piece itself, with its near total absence of human figures, seems to have elements of landscape painting (including linear perspective – this is a proscenium installation!) among its compositional principles.” Todas as demais citações desse texto são de tradução minha.

<sup>35</sup> No original: “In our seat (...) we are precisely and ideally situated in both place and time to contemplate the nature our theatrical technologies are producing for us, while sensing, perhaps, that in that very same place and time the self-same technologies may also be producing us through the consolidation of a subject/object relationship between nature and human. (...) We are the people and the things are here for us. We are the heroes. We have come to see Stifter’s things.”

qual, por sua vez, alimentaria uma ilusão de ordem e controle das coisas via contemplação.

No arco de sua argumentação entre essas duas noções – a perspectiva e a paisagem –, Ridout sustenta a sua premissa contextualizando o desenvolvimento da primeira (no *quattrocento*, por pintores como Paolo Uccello), e, posteriormente, se atentando à sua designação histórica como “uma das ferramentas conceituais e produtos de uma sociedade capitalista à beira da expansão extra-europeia” (p. 393). Nesse ponto, foi a perspectiva linear, segundo o autor, o que permitiu o desenvolvimento de uma arte da paisagem (incluindo seus correspondentes na cenografia) “na qual uma elite capitalista emergente pôde consolidar um senso de seu próprio controle sobre a natureza que ela estava, progressivamente, tomando como sua propriedade” (ibid., p. 392)<sup>36</sup>. Um processo, diga-se de passagem, no qual a natureza converte-se em mercadoria e esvazia-se no fetiche da posse e na aparência de sua repetição. Avançando um pouco mais em seu delineamento da política e dos afetos da arte de paisagem, Ridout busca fundamentar-se no modo como o geógrafo cultural inglês Denis Cosgrove a descreve, notadamente influenciado pelas reflexões de John Berger em seu *Modos de ver* – série televisiva de 1972 posteriormente transformada em livro. Para Cosgrove (1985), assim, tal como retomado pelo autor, essa paisagem produzida por meio da ferramenta conceitual da perspectiva é descrita como

um modo de ver, uma composição e estruturação do mundo de modo que este possa ser apropriado por um espectador individual distanciado, para quem uma ilusão de ordem e controle é oferecida através da composição espacial de acordo com as certezas da geometria. Com frequência, essa ilusão complementava o poder e o controle reais sobre campos e fazendas por parte de patrões e proprietários de pinturas de paisagem. (Cosgrove, 1985, p. 55, tradução minha)<sup>37</sup>

<sup>36</sup> No original: “Indeed, the linear perspective for which Uccello’s Hunt is such a well-known poster-painting is precisely the technique that permitted the development of a landscape art (including scenography) in which an emergent capitalist elite could consolidate a sense of its own control over the nature that it was increasingly making out as its property.”

<sup>37</sup> No original: “(...) a way of seeing, a composition and structuring of the world so that it may be appropriated by a detached, individual spectator to whom an illusion of order and control is offered through the composition of space according to the certainties of geometry. That illusion very frequently complemented a very real power and control over fields and farms on the part of patrons and owners of landscape paintings.”

É aí que se observa um afastamento entre os argumentos de Ridout e de Birringer quanto os efeitos da paisagem em *Stifters Dinge*: para o primeiro, valendo-se de uma abordagem histórico-crítica diante das formas como se produzem e se mostram as coisas no espetáculo, à paisagem recairia uma conotação marcada sumariamente pela ilusão de poder e de controle, pelo esforço de dominação e sujeição da natureza e seu tecido significante; para o segundo, contrastivamente, a paisagem facultaria uma relação com as coisas mediada por descontinuidades, distorções e justaposições espaço-temporais, a partir de onde se engendraria ao mesmo tempo um senso de perda (a “perda melancólica associada à ideia do pós-humano”) e um acesso ao confronto com uma “cena assombrada de recordação” (“se escutamos com atenção às vozes do passado [antropológico, político, literário]”). O que para um é encerramento e “consolidação de uma relação sujeito-objeto entre a natureza e o humano”, para o outro é abertura e distorção dessa relação sujeito-objeto (o movimento íntimo da recordação implica que nós, enquanto sujeitos, nos reconheçamos também enquanto objetos – é nessa dupla cidadania que o eu pode enfim desinstruir a si mesmo no esforço de reelaboração do presente pelo passado; ou, ainda, de reelaboração de si pela *invenção* do passado e de um outro presente). Para ambos transparecem, no entanto, de formas variadas, decisões a partir das quais se explora (Ridout) ou se ramifica (Birringer) algo da ordem do político.

Ainda que as reflexões de Gelsey Bell, Johannes Birringer e Nicholas Ridout não se encerrem ao que foi exposto, desdobrando-se cada uma delas em múltiplas direções a partir dos enfoques específicos a que se propõem os seus autores, importa notá-las, aqui, enquanto recortes de modos de leitura eajuizamento crítico que colaboram ao desfazimento da nitidez do meu objeto – olhá-lo *pelo* e *no* olhar do outro é um pouco como produzir furos e fraturas no elo que perfaz a nossa intimidade, trazendo ao convívio com uma linguagem que não me pertence o “choque de forças contrárias [que] determina a origem de todo o processo dialético”. (Pereira, 2008, p. 283). Choque de contradições e disjunções que se produzem, de modo similar, e em processo dialético, no contato persecutório com os registros fotográficos de *Stifters Dinge* antes, durante e ao

final de sua apresentação, na medida em que se revelam, ali, nessas fotografias, não as provas do real, mas, como toda imagem, o jogo da “relação de confiança e de crença que um olhar tem em relação a um outro olhar”. (Mondzain e Fiserova, 2016, p. 191).

Fala-se de uma poética do espaço que estimula os “sonhos” do público e da produção de espaçamentos temporais (“respiros”) que permitem refletir “sobre como, por que, e de que forma esses sonhos emergem”<sup>38</sup> (Bell); fala-se da criação de paisagens sonoras e visuais que, em sua constituição particular do visível e do sensível, evocam “uma cena assombrada de recordação” (Birringer); fala-se, por fim, de relações possíveis entre os procedimentos composicionais de *Stifters Dinge* e da arte de paisagem (Ridout). *Fala-se*, em todo caso, e falar é tomar uma posição, produzir marcas – na fugacidade do verbo sonoro ou na persistência visual da escrita – e agir sobre si e sobre as coisas. (Já diz a conhecida formulação de Nietzsche [1987]: “É uma bela loucura: ‘falar’. Com isso, o homem dança sobre e por cima de todas as coisas”.)

Desde um ponto de vista benjaminiano, o que emerge dessas falas são modos distintos, porém avizinados, de substantivar, e, assim, dar a conhecer as coisas no nome<sup>39</sup>. De encontrar, no “evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada (...), participação na linguagem” (Benjamin, 2011, p. 51). Na aventura *com, pelas e diante* das coisas – no trânsito entre o meu olhar e o do outro, entre o que se lembra e o que se diz, entre o que se deseja e o que se mostra, entre o que se esconde e o que cintila, entre o que se puxa e o que desliza, entre o descarrilamento e a invenção, entre um corpo e outro corpo –, é que talvez se faça ver, em *Stifters Dinge*, aquela espécie de *intimidade enganosa* – em um espaço que é e não é teatro, que é e não é performance, que é e não é concerto,

<sup>38</sup> Como já escreve, em *A imagem*, Octavio Paz (2012): “Pensar é respirar. Reter o alento, deter a circulação da ideia: produzir o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo” (p. 42).

<sup>39</sup> Segundo Walter Benjamin (2011), o homem alcança o conhecimento das coisas no nome: “a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas” (p. 55); e, ainda: “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (p. 51).

que é e não é instalação – na crise do saber e na crise do sujeito – na casa como coisa, linguagem e exílio – na casa como dúvida, enigma e desejo – na casa sem pátria – na casa das coisas, nos corpos, nos tempos – no exílio, nos textos, nas imagens – no engano, no risco, no vacilo – nas falas, na sonda, na conjectura – na casa – na escritura – nos fios – na intimidade adelgada – no espectro – no pomo da imaginação e dos nomes, dos inícios e dos fins.

\* \* \*

São quase cinco horas da manhã e decido passar um café. Ele ainda está comigo quando pego *O fazedor*, de Borges, e abro em *Borges e eu*. Sem um motivo aparente, risco algumas linhas da última página, como se a subtraís-las. Concentro-me no texto ainda visível e o leio em voz alta (mas para quem?).

——— *Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro.* —————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

————— *Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.*

*Não sei qual dos dois escreve esta página.*

Ele ainda está comigo, eu percebo, enquanto aqui anoitece. Não sei qual dos dois escreve esta página, leio com ele, que me lê, que me escreve, que é do esquecimento ou do outro.

\* \* \*

*Na dança e no movimento,*

resta ainda o esforço de alguma retenção.

Olhar para o que habita as vias sinuosas do engano:

Chuva, piano, voz, floresta, texto, sal, som, fumaça.

Olhar para as coisas as coisas as coisas as coisas.

Talvez puxar, romper, citar, afastar, sobrepor, errar, roçar, transpor, mutilar,  
ensaiar, tra(n)çar, lembrar, burlar, escutar, arrastar, , , .

Um fio a outro fio a outro fio a outro fio a outro .

Um fio espiral.

Assim, as coisas no contágio, na ambiguidade consciente, no espaço livre dos *textos* – pode haver aí uma vontade (*potentia*) de ficção, de poesia, de dramatismo. À pureza (violência), a travestização genológica. Não há propriamente verdade que se persiga, quando muito revérberos dela nas coisas. Revérberos das coisas. Algo além da página se estreita.

\* \* \*

A verdade dos factos para os humanos é a imperfeição

, escreveu Anne Carson.

### 3.3

#### Revérberos das coisas

*As ideias se relacionam com as coisas  
como as constelações com as estrelas*  
Walter Benjamin

#### FILIAÇÃO

A partir de agora seremos *nós*. (Teria sido assim desde o princípio?)

#### CITAÇÃO I

A escritura se dá no *a priori* de uma convivência. Assim como a visão, a escuta, o olfato e o tato: pouco ou nada se faz no universo hipotético da separação absoluta – se emudece. As coisas só se pronunciam na partilha e no eco de uma multidão: no trabalho do nome, da cisura, da repetição. Assim é a linguagem: a mente: o corpo: quando de repente a superfície quebra-se e complica-se, surge o inesperado – quem disse isso foi Anne Carson. O que é o inesperado? Um tropeço, uma pausa, um gaguejo. O ataque violento e hesitante de uma significância que treslouca o corpo e as coisas. Assim é a citação: voz que interrompe, que não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. A citação só se realiza em um trabalho que a desloca e que a faz agir; que faz explodir as coisas, desmontá-las, dispersá-las. Sendo primeiro uma leitura, põe em circulação um objeto, monta-o com alfinetes, ajusta-o, fá-lo na busca de uma posse, na reconstrução com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura. A escrita converte-se em reescrita, já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente (será?), de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. Inserindo-se as aspas, opera-se uma sutil divisão entre sujeitos e



assinala-se o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada, como uma sombra chinesa – quem disse isso foi Antoine Compagnon.

## CITAÇÃO II

Vivemos a experiência mas perdemos o significado,  
 E a proximidade do significado restaura a experiência  
 Sob forma diversa, além de qualquer significado. Como já disse,  
 A experiência vivida e revivida no significado  
 Não é a experiência de uma vida apenas  
 Mas a de muitas gerações – não esquecendo  
 Algo que, provavelmente, será de todo inefável:  
 O olhar para além da certeza  
 Da História documentada, a olhadela  
 Por cima dos ombros, ao terror primitivo lançada.  
 (T. S. Eliot, *The Dry Salvages*)

## CITAÇÃO III

Desde o programa entregue ao público à sua encenação, *Stifters Dinge* se compõe na citação. O programa o apresenta não apenas por descrições e informações, pelo enunciado do artista e por dados técnicos, mas também pela incorporação de outras vozes: Sartre, Stifter, Mettler, Foucault. O espetáculo, por sua vez, é ele mesmo um arranjo citacional: cita-se, diretamente, sons e relatos indígenas executados por povos nativos de Papua Nova-Guiné; a tradicional canção grega *Kalimérisma*, cantada por Ekaterini Mangoúlia; o canto antifonal de índios colombianos; as pinturas *Pântano*, de Jacob van Ruisdael, e *A caça*, de Paolo Uccello; trechos de *O caderno de meu bisavô*, de Adalbert Stifter, e o fac-símile de sua terceira edição; trechos de *Expresso nova*, de William S. Burroughs, de uma entrevista radiofônica

com Claude Lévi-Strauss e de uma entrevista televisiva com Malcolm X; um fragmento de *Andante*, Concerto Italiano em F maior, de J.S. Bach. São esses os objetos que Goebbels e sua equipe colocam em circulação: mutilando, projetando, reproduzindo. Mas, aí, cita-se com “aspas”: não na imagem do sinal tipográfico, evidentemente, mas por indicações diretas de que o que se diz e o que se mostra fora arrancado de um contexto díspar, e então apropriado e reapresentado. Nesse sentido, a instalação encena (escreve) uma leitura; encena (lê) uma escrita. O público, diante dessas forças, grifa com a atenção: recorta, extrai, separa; retém ou esquece; acumula. Quando sai da sala e expõe, na falta de palavras, o seu desejo de *fala*, ele só pode reagir por citações – citações de segundo grau. Falar é, para ele, reescrever: o produto e a matéria da recordação. Tem sido assim para nós.

#### CITAÇÃO IV

Citar a si mesmo citando – citação de terceiro grau? Antes, (re)escrevemos:

*Com a mudança de atmosfera, projetam-se manchas brancas e disformes sobre os tanques, enquanto dois homens vestindo preto adentram o espaço da cena. Eles caminham lenta e coreograficamente até o tanque mais próximo do público; seus movimentos são sóbrios e objetivos, e até os passos emulam uma simultaneidade ensaiada. Os dois técnicos – se não há atores nem performers, a lógica por ora me adverte que são técnicos destinados a fazer a coisa trabalhar – carregam uma grande peneira preta e retangular, que dispõem sobre o lado direito do tanque. Com seus corpos levemente inclinados, derramam sobre a superfície da peneira um montante de pó branco; levantam-se em seguida, segurando-a nas mãos pelas extremidades, e atravessam o tanque de um canto a outro, peneirando sobre ele aquele pó. A ação gera uma textura sonora granulada e sutil. Eles repetem a operação sobre os outros dois tanques restantes.*

E, ainda, noutro momento:

*Sons de teclas, sons de cordas, sons metálicos. Uma aparente e breve calma ante a força vertiginosa de vozes estrangeiras. Fecho os olhos por alguns segundos buscando uma respiração profunda, ou um certo senso de orientação. Ao reabri-los, a paisagem já é outra: logo atrás dos tanques, no fundo do palco – mas sobrepondo-se à estrutura de galhos e outros objetos –, surge um painel sobre o qual é projetada a pintura da paisagem pantanosa de Jacob van Ruisdael, que parece de algum modo suspensa no tempo.*

Dois homens entram em cena e fazem a coisa trabalhar. Em algum lugar oculto, separado da cena, uma ou mais pessoas (não sabemos quantos) apertam e deslizam botões, teclas, controles. Remotamente, os técnicos invisíveis enviam sinais à cena: fazem soar pianos, dando vida ao maquinário escultórico; abrem e fecham tubos, produzindo sons abafados; fazem com que registros vocais e instrumentais se reproduzam em caixas de som variadas; descem e sobem painéis, ativam projetores, fazem chover. À distância de nossa vista, esses sujeitos escrevem a paisagem que se nos apresenta. À nossa frente, por vias mecânicas e elétricas, os objetos *citam* os comandos que lhes são dados. Ou – seria dizer o mesmo? – as intenções que se depositam nos comandos. O texto e a escritura nos revolve como a neblina que, em viagem, faz-nos desacelerar e reparar no asfalto.

## MONTAGEM E TEXTO

Se o “texto, fenômeno ou trabalho da citação, é o produto da força pelo deslocamento” (p. 48), como nos diz Antoine Compagnon (1996), talvez ele seja, igualmente, e em alguns casos, fenômeno ou trabalho da montagem. Com a diferença de que, em nosso uso, o texto é outro: está não apenas em

palavras, mas, por assim dizer, em tudo: *il n'y a pas de hors-texte* (p. 227), escreveu Jacques Derrida (1967) – não há fora-texto. Pois, como atesta a *différance* derridiana, o significado último e total das coisas com que se depara na experiência é adiado infinitamente na linguagem: a toda observação impõe-se a inevitabilidade do contexto: o significado desliza na relação entre os significantes. Quando vemos a pintura de Uccello, podemos continuamente ensaiar a Ideia do que vemos, mas tudo o que se diz remeterá, sem fim, a outras coisas:

*Ao som daquele ruído, vejo projetado sobre a placa em movimento um céu lunar azul-escuro. Conforme a placa se desloca mais abaixo, vejo copas de árvores em perspectiva e, depois, troncos altos à frente e troncos finos e pequenos à distância, ao fundo de um bosque ou floresta. A placa desce um pouco mais, caminha por todos os cantos da imagem, e também vejo animais, talvez cães, homens segurando lanças e homens sobre cavalos, além de pedaços de troncos sobre o solo esverdeado.*

Ao vermos a placa em movimento, escrevemos que *a placa desce um pouco mais*; o que essas palavras exprimem, no entanto – *placa, descer, um pouco mais* –, é a debilidade da linguagem em conter o significado: ao lermos *placa*, a compreensão se ativa no jogo entre a imagem acústica e o conceito, entre o significante e o significado. Mas a Ideia mostra-se volátil, a rigor inapreensível, porque o significado das palavras está subordinado ao relacionamento destas com aquelas que não usei. Não há fora-texto.

Mas retornemos à ideia de montagem. O movimento descritivo daquela cena continua – voltemos agora a transcrevê-lo (a citá-lo) desde o ponto em que ele foi interrompido:

*A placa guia o meu olhar, forçando-me a ver o quadro em detalhes mas nunca inteiro e de uma só vez. Olho para o quadro, para os pedaços de*

*quadro projetados a cada instante sobre a placa, como se observasse uma paisagem vasta entrecortada e ampliada pelas lentes de um binóculo. A imagem se compõe por um processo de montagem.*

A reescrita, produto da recordação, *pensa*: de saída, identifica no movimento exploratório de visualização do quadro um processo de montagem. Presente na duração determinada dessa cena, contudo, a montagem comparece igualmente na estruturação formal do espetáculo como recurso derivado do procedimento citacional. Se a citação se faz na força do deslocamento e da apropriação, a montagem se faz na singularidade da composição e das justaposições.

## MONTAGEM E CINEMA

A montagem enquanto técnica e teoria remete, historicamente, ao cinema. Ao passo em que, até os fins do século XIX, essa forma ainda incipiente do cinema se constituía, como regra, pela captura das imagens desde o ponto de vista do espectador, cabendo ao técnico da montagem dispor os planos uns após os outros e por ordem cronológica da história narrada, a montagem tal como se compreende hoje – não na literalidade da palavra, mas nos termos de um conceito – surge apenas no início do século XX, com a liberação da câmara do lugar do espectador. É aí que imagem e tempo desvinculam-se da inércia de uma progressão “natural” e impelem à reflexão, via decisões, no ato de disposição dos planos. Disso resulta o trabalho de montagem que, sem abandonar de todo o seu desígnio técnico, passa a agregar as disjunções, as descontinuidades e as dessincronias – o olhar passa a habitar o deslocamento e a simultaneidade. *Montar*, com efeito, ganha novas dimensões: na medida em que se torna algo sem determinações prévias e peremptórias, torna-se objeto do pensamento e da dúvida. Assim começa a se esboçar a teoria da montagem cinematográfica, que, grosso modo, permitiu distinguir duas funções principais da montagem, na oposição entre

duas tendências ideológicas: a montagem narrativa, desenvolvida pelos norte-americanos Edwin Porter e David Griffith, e a montagem como produção de sentido, teorizada pela escola soviética, onde se destacaram os nomes de Lev Kule-chov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. E é com Eisenstein, precisamente, que o cinema, a montagem e o teatro, na teoria e na prática, forjam as primeiras aproximações.

## MONTAGEM, CINEMA E TEATRO

É por meio do cinema que, para Eisenstein, não apenas o teatro mas também as outras artes poderiam ir para “além da própria moldura” (p. 61), como indica Vanessa Teixeira de Oliveira (2010). “O cinema seria o próprio fora de quadro” que permitiria esse movimento de reformulação. Movimento pautado, sobretudo, na busca por aquilo que Oliveira dá o nome de *específico cinematográfico teatral*: o cinema, o soviético em particular, é, para Eisenstein (1990), uma espécie de arte maior que sintetizaria as demais artes, todas comungando do objetivo de “reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e os sentimentos do homem” (p. 163). De modo que o seu teatro, e o pensamento que constrói acerca dele, emerge na defesa do cinematográfico em sua especificidade – uma “especificidade múltipla”, nas palavras de Oliveira. No centro de suas preocupações, nesse sentido, e com o objetivo de traçar novos *enquadramentos* para o teatro por meio do cinema, encontra-se o rearranjo das hierarquias. Em *Montagem de atrações*, manifesto no qual o cineasta expõe os princípios da sua teoria da encenação teatral, essa preocupação toma a forma de um desejo em desfazer “uma hierarquia entre os diversos elementos constituintes do espetáculo teatral” (Oliveira, op. cit., p. 59) – entre a fala de um personagem, um efeito e um objeto cênico, por exemplo, mas também da relação entre “teatro, circo, *music-hall* e cinema” (ibid.). Para Eisenstein, “o teatro é um laboratório de experiências sociais” (ibid.) onde a técnica da montagem pode dar a ver, simultaneamente, a soberania do cinema e o estatuto

potencial do teatro quando este toma emprestado do primeiro o seu tônus específico. Essa *desmontagem* dos códigos teatrais via montagem é o que levará, posteriormente, na figura de Bertolt Brecht, ao desvio do “dramático” em prol da epicização; ao gesto de denúncia do signo teatral e de tensionamento de seu valor mimético que é próprio à noção de *distanciamento* brechtiana, abalando a zona de identificação do público com os elementos do evento cênico na ênfase de sua artificialidade e na quebra da quarta parede. A montagem, aí, ao menos tese, acaba por redefinir a relação do público com o real ao trair a sua livre entrega à ilusão e impeli-lo a agir – seja pela tomada de consciência, segundo a lógica pedagógica de Brecht, seja pela dilatação da matéria imaginativa.

Se fazemos um salto temporal, no entanto, veremos que a montagem se mantém como princípio relevante tanto à realização de determinadas práticas teatrais do presente como à sua teorização. Ainda que, hoje, ela já não tenha paralelos, como em Eisenstein, com o esforço moderno de purificação dos meios, servindo menos ao elogio do cinema e suas especificidades do que como alternativa metodológica à produção de uma experiência teatral que foge ao elã ontologizante. Como em Eisenstein e em Brecht, contudo, e também porque se trata de algo como a sua condição, a montagem no teatro continua exercendo o papel de desierarquizar e romper a progressão passiva e natural dos eventos. Associada muitas vezes à colagem, termo proveniente das artes visuais, na prática teatral ambas designam “uma heterogeneidade e uma descontinuidade” (p. 120), como assinalam Florence Baillet & Clémence Bouzitat (2012); não sendo “apenas técnicas de escrita, elas supõem também uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação” e, sobretudo, “deixar a obra de arte aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis” (ibid., p. 122). Dito de outro modo, colar, montar e, para retomar o termo, citar, é um pouco como *ensaiar*.

## MONTAGEM E ENSAIO

Pelo menos desde Michel de Montaigne, o ensaio – esse “gênero intranquilo”, segundo João Barrento (2010); essa escrita que se pauta “no descosido, na displicência controlada das digressões, que formam *allongeails* [desdobramentos] multiplicáveis” (p. 22), segundo Jean Starobinski (2018); que se configura e se propaga como “uma forma particularmente nervosa de intranquilidade”, e onde “vibram tanto a noção de tentativa quanto a do seu avesso, o fracasso” (p. 10), segundo Jean-Christophe Bailly (2017) – vem sendo continuamente pensado e exercitado. A despeito das diferentes vertentes em que é praticado (a tradição francesa do ensaio difere da inglesa, por exemplo, ainda que falar em “tradição” seja nesse caso uma contradição de termos), sua marca fundamental é a do paradoxo: nele, a forma é a do informe, o método é o antimétodo, a verdade é a sua contínua suspensão. Diante do objeto, ensaiar, tentar, arriscar, explorar a configuração em que o objeto se dá a nós – eis o sentido do experimento ensaístico segundo Max Bense (2018), para quem e a sua razão de ser “consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir” (p. 121). Citar, colar, montar? De acordo com Bense, “a óptica perspectivística e a mecânica da montagem formam o aparato tecnológico dessa arte do experimento” (ibid., p. 117), ao que poderíamos acrescentar, em determinadas expressões do ensaio, também a citação e a colagem.

## MONTAR, CITAR, COLAR, ENSAIAR

De volta a *Stifters Dinge*, uma lembrança: não há fora-texto. Diante do espetáculo, faz-se o texto – fenômeno ou trabalho da citação, da montagem, da colagem e do ensaio. No trabalho de Goebbels, é na aglutinação desses mecanismos que as coisas se dão à experiência. O movimento exploratório e aberto do ensaio torna-se citação quando as “aspas” se colocam em cena, indicando, como já dissemos, que o que se mostra fora arrancado de um



contexto dispar; a citação torna-se colagem quando as coisas se justapõem e se inscrevem num contexto novo, reescrevendo-se; a “colagem torna-se montagem”, por fim, “quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos” (Baillet e Bouzitat, op. cit., p. 120). Elementos autônomos: as coisas coisas: não ideias sobre a coisa, mas a própria coisa<sup>40</sup>, como já sugere o poema de Wallace Stevens.

### AS PRÓPRIAS COISAS

Ao entrarmos na sala – um espaço amplo e alto, como um galpão industrial –, mergulhamos numa escuridão quase completa. Ouvimos aos nossos próprios passos, que se misturavam aos passos cautelosos do público à nossa frente em direção à estrutura metálica da arquibancada. De nosso assento, durante cerca de setenta minutos, escutamos ressoar melodias distantes e em ritmo lento; tons metálicos ecoavam toda a amplitude da sala. Escutamos um som abafado e intermitente produzido por tubos deitados sobre o palco, ao lado direito dos tanques. Escutamos um esquema percussivo que nos remetia aos sons de teclas de piano, engrenagens, cordas e roldanas, assim como de madeira, de partes sólidas e de partes ocas. Escutamos o trecho de um concerto. Escutamos vozes humanas acusmáticas – vozes anônimas e vozes reconhecíveis, vozes em nosso idioma e em idiomas estrangeiros, vozes narrando e vozes que cantavam. Vimos três tanques retangulares, ora salpicados por uma camada fina de pó branco, ora cobertos por fluxos aquosos, transformando-se em piscinas rasas. Vimos a chuva, a névoa, cinco pianos destripados. Vimos as silhuetas de galhos, de um ventilador e de objetos pouco discerníveis. Vimos projeções de pinturas de Paolo Uccello e de Jacob Van Ruisdael. Vimos placas e painéis, trilhos e fios. Vimos reflexos da água sobre painéis, assim como palavras projetadas

<sup>40</sup> “Not Ideas About the Thing But the Thing Itself” é o título de um poema de Wallace Stevens, no qual “realidade e imaginação são retratadas em fusão no instante da percepção” (Poetry Foundation, 20-, n.p., tradução minha): “Esse grito magro - era/ Um corista cujo c precedia o coro./ Era parte do sol colossal,// Que os seus anéis corais cercavam./ Ainda longe. Era como/ Um novo conhecimento da realidade” (Stevens, 1993). A relação entre o poema de Stevens e *Stifters Dinge* já é sugerida em texto de Flora Süssekind (2015).

sobre os pianos, troncos e outros objetos, ou sobre o tríptico de piscinas ao final. Vimos paisagens pantanosas, vimos a imagem de uma floresta e de uma luta arcaica. Vimos a projeção de homens, plantas e animais. Vimos focos de luz sobre caixas de som e vimos pouco quando a luz era baixa. Às vezes nos confundíamos, nos deixávamos levar, as coisas alcançando-nos, inquiridoras, como se tivessem vida própria. No acúmulo, na assincronia, na separação, é que percebíamos as coisas. Cada coisa minúscula pronunciava a sua autonomia ante a coisa que se estendia no tempo para nós. As coisas se descreviam, por assim dizer, do próprio ponto de vista delas<sup>41</sup>. Olhávamos, escutávamos, percebíamos o conjunto e a duração, mas o que nos convocava era mesmo cada imagem, ritmo e intensidade que ao mesmo tempo nos focava e nos distraía. As coisas eram coisas eram coisas eram coisas. As coisas eram extensas malhas textuais. E, se havia nelas algum valor, ele morava no sentido que elas ocultavam; no esforço para alcançar algo que, talvez, não possa ser alcançado realmente em palavras. Mas o que é o real? O que é sonho ou alucinação? O sentido apontava para as coisas, assinalava-as, mas não as alcançava jamais. Os objetos estavam mais além das palavras. As coisas não tinham nome. Mas, talvez, pudessem ter.

## APROXIMAÇÃO

Certa vez, Murilo Mendes produziu perguntas com palavras:

*A palavra cria o real?*

*O real cria a palavra?*

*Mais difícil de aferrar:*

*Realidade ou alucinação?*

*Ou será a realidade*

*Um conjunto de alucinações?*

---

<sup>41</sup> Como em Francis Ponge, que afirma que, em seus textos, “as coisas são descritas, por assim dizer, do próprio ponto de vista delas” (Ponge, 1999, p. 198. A tradução é de Marcelo Coelho).

Noutra vez, as palavras assuntaram:

*O texto-coisa me espia*

*Com o olho de outrem*

E foi Anne Carson quem, em um trecho de *A luva do tempo de Edward Hopper*, escreveu:

*Acontece que*

*a pintura é imóvel.*

*Mas se você colocar o ouvido na tela vai ouvir*

*o som de ótimos pneus em movimento*

## AVISÃO

Como nos lembra John Berger, a visão é anterior às palavras: a criança vê antes de adquirir a fala; o indivíduo observa o objeto antes de descrever as suas formas, a suas cores, a sua posição em relação às outras coisas. Basta abrir os olhos e um mundo se descortina. Às vezes, olhar é como aquela sensação imediatamente anterior ao toque: à textura do objeto responde apenas a intuição, um saber que não se anexa. Por isso, Berger (1977) dirá que “a relação entre o que vemos e o que sabemos nunca chega a um acordo” (p. 7, tradução minha), fazendo-nos lembrar do óbvio: só vemos aquilo para o que olhamos, e olhar é um ato de escolha. Olhar é olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos. Seria também assim com a escuta?

## A ESCUTA

Como a visão, o som é igualmente anterior às palavras. Talvez até mesmo ainda mais anterior. Diz-se que o feto, a partir de um determinado momento

da gestação, ainda imerso em líquido e breu, já pode escutar e, inclusive, reconhecer as vozes parentais. Diz-se que, contorcendo-se na estreiteza do útero, acalma-se na presença de música clássica e outros sons com ritmos similares aos dos batimentos cardíacos da mãe. Antes de vermos e de falarmos, portanto, podemos escutar. Mas, aí, a escuta está desimpedida e se realiza fora da cognição. O corpo reage sem o saber. O corpo é instinto.

Se é música, é som, e desde antes de nosso nascimento o som é onipresente. A bolsa se rompe, a criança nasce, e já “não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio” (p. 8), escreve John Cage (ibid.); haverá “sempre alguma coisa a ser vista, alguma coisa a ser escutada” (p. 10), ele afirma sob a reiteração de que natureza e humanidade estão juntas, não separadas, neste mundo. No entanto, com o tempo a linguagem nos envolve, e tomamos consciência do mundo e de nosso lugar enquanto sujeitos. Diante do outro, o Eu emerge – como já se disse em campos tão diversos como a literatura, a linguística, a filosofia e a psicanálise<sup>42</sup>. É assim, na posse provisória de si mesmo, que a escuta pode converter-se em um ato de escolha – como as pálpebras que se erguem e a córnea que ajusta o foco, nossa atenção dirige a experiência acústica. É o caso de quando colocamos o disco para rodar na vitrola ou, alternativamente, pressionamos botões físicos ou virtuais para que um áudio se reproduza. É o caso, ainda, de quando o som se nos apresenta fora do contexto privado e no âmbito de um evento determinado, associando-se a imagens, corpos e presenças como no concerto, no teatro e na dança (a força do corpo sobre o tablado e a alternância rítmica da

---

<sup>42</sup> Essa questão é alvo de uma série de desdobramentos movidos por campos de força nem sempre equivalentes. Na literatura ela aparece, por exemplo, em Jorge Luis Borges; na linguística, em Émile Benveniste e Mikhail Bakhtin; na psicanálise, em Sigmund Freud e Jacques Lacan. Na filosofia, ela tem particular significância na dialética hegeliana, a partir da qual filósofos como Judith Butler, Susan Buck-Morss e Jacques Derrida conduzirão desdobramentos. Explorada em *Fenomenologia do espírito*, a dialética hegeliana afirma a (auto)consciência diante do objeto sob a pressuposição de que é na mútua presença entre sujeito e objeto que a relação se instaura e que as identidades podem se constituir. Para Hegel, no entanto, trata-se de uma relação entre polos assimétricos, na qual o Eu sempre ultrapassa o outro pela negatividade: é ela que afirma um dos polos, e o polo afirmado é o do Eu dominador (o senhor se constitui na relação de subordinação que ele trava com o escravo, que deve renunciar ao seu desejo de reconhecimento). Assim, o senso de autoconsciência que emerge da dialética hegeliana se estabelece, por um lado, sob a tese de que toda consciência é autoconsciência, e que esta se descobre como razão; e, por outro, sob a constatação de que o desejo do homem é, fundamentalmente, o desejo de um reconhecimento.

respiração já perfazem uma complexa matéria sonora à percepção na ausência daquilo a que se poderia reconhecer como música). Nesses casos, porque é ruído ou composição desconhecida, pode ocorrer de o som convocar ao estranhamento. Algo então se interrompe, tropeça, uma suspensão acontece: como escutar?, e à pergunta a testa se franze. Para Cage, a uma nova música ou som deve corresponder uma nova escuta. Mas uma escuta que não se estabeleça na “tentativa de entender algo que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, aos sons se teria dado a forma de palavras”; basta “uma atenção à atividade dos sons”. O que se traduz na permissão para que o corpo, talvez na busca de reaquisição de sua condição instintiva, se deixe atravessar livremente pelas ondas sonoras. Reagindo a elas como a um feto que, ao reconhecer a voz da mãe, sente sem saber, frui sem nomear, e relaxa.

## AVISÃO E A ESCUTA

É difícil pensar em teatro, ou nas artes performativas de um modo geral, sem pensar na convivência entre som e imagem; entre ver e escutar. É claro que, se pensarmos na experiência literária, por exemplo, ou na música que não se executa e presencia ao vivo, essa convivência ainda está presente, mas de outra forma. Diante do livro, o burburinho de uma cafeteria, o ruído do ar-condicionado ou a sirene distante de uma ambulância conduzem a diferentes graus de leitura de acordo com os níveis de atenção e dispersão que proporcionam ao leitor; na duração de uma música, os olhares que repousam sobre um corpo nu, sobre uma escultura ou sobre o horizonte azul-avermelhado de um fim de tarde atribuem diferentes camadas de sentido à matéria sonora. Mas, aí, sons e imagens compõem uma exterioridade e não participam de uma decisão; estão separados do meio [*medium*]. Nessa diferença, entre outras possíveis, é que reside a particular interação entre som e imagem nas artes performativas. Algo que remete, menos como origem genealógica do que como fonte de inflexão perceptiva,

ao advento da experiência cinematográfica. Como já aborda Gertrude Stein (2015), em sua conferência *Peças*, publicada originalmente em 1934: “o cinema sem dúvida tinha uma nova maneira de compreender a visualidade e a sonoridade em relação com a emoção e o tempo” (p. 88). O que acaba por intervir, conseqüentemente, em sua percepção do evento teatral: “não há nada mais interessante de se saber sobre teatro do que a relação entre visão e som”, diz Stein. E continua: “essa é sempre a coisa mais interessante de se saber sobre qualquer coisa saber se você ouve ou se você vê. E de que maneira um tem a ver com o outro. É uma das coisas importantes quando se está descobrindo como você sabe o que você sabe” (p. 92). Se você ouve ou se você vê, e de que maneira um tem a ver com o outro: na conjugação inquietante entre a visão e o som em *Stifters Dinge*, é precisamente essa hesitação e essa simultaneidade o que libera a percepção à descoberta exploratória de como sabemos o que sabemos. É no jogo tenso entre a imagem e a escuta que se pode “respirar”, como já disse Gelsey Bell, e dar fôlego à imaginação. Saber, nesse sentido, é talvez reconhecer, enquanto público, a nossa capacidade de agir e fabricar outros mundos. De habitar, enfim, corpos que não são os nossos próprios. De se aventurar na floresta selvagem das coisas – o que, em última instância, é também se aventurar em um *não-conhecimento*.

## A FLORESTA I

A floresta, enquanto ideia, objeto de representação plástica ou de evocação verbal, apresenta-se como um dos elementos centrais em *Stifters Dinge*. Está presente na pintura *Pântano*, de Jacob van Ruisdael; na pintura *A caça*, de Paolo Uccello; n’*O conto do gelo*, de Adalbert Stifter. E, via sugestão, no complexo escultórico formado por cinco pianos parcialmente destripados, troncos de árvores e galhos secos, placas e barras metálicas, um prato de cobre e circuitos elétricos. Nos termos de uma ideia, contudo, e desde uma perspectiva tanto sonora quanto temática, a floresta é uma força que já se

colocava para Goebbels no início dos anos noventa, durante o processo de composição de sua peça *Ou bien le débarquement désastreux* (1993). Como afirma o encenador em entrevista concedida a Stathis Gourgouris em 2004, “a escolha de som em *Ou bien le débarquement désastreux* foi totalmente fiel ao que quer que tenha a ver com madeira, porque a floresta era de alguma forma um dos elementos que conectavam essa escolha pelos textos de Heiner Müller, Francis Ponge e Joseph Conrad. Por trás desse tema de conquista e estranhamento, havia todo um substrato metafórico construído sobre as diferentes ideias de floresta” (Gourgouris, 2004, p. 7, tradução minha). Mais tarde, no processo de trabalho que resultou em *Stifters Dinge*, a floresta, seus sons e suas “diferentes ideias” retornaram. No documentário *The Experience of Things* (2009), dirigido por Marc Perroud, Goebbels narra esse retorno a partir de sua experiência pessoal com a floresta que fica próxima a Lausanne, na Suíça, onde se deu a criação e a estreia de *Stifters Dinge*: “Aqui, nessa floresta, eu ouvia o barulho das folhas, intensamente, e, como sempre reagi fortemente ao que vejo, pensei que talvez pudesse tentar algo semelhante em música. E é exatamente este, por meio dos textos de Stifter, o tema dessa peça” (Goebbels apud Süsskind, 2015, p. 112). Observa-se, aí, como a relação entre a visão e o som, no intermédio da experiência com a floresta, ocupa um papel determinante desde a concepção de *Stifters Dinge*.

## A FLORESTA II

Francis Ponge escreveu:

*Compreendem o sentido de minha obra? Que é o de tirar da matéria seu caráter inerte; de reconhecer-lhe uma qualidade de vida particular à sua atividade; seu lado afirmativo, sua vontade de ser, sua estranheza fundamental (que faz dela a providência do espírito), sua selvageria, seus perigos, seus riscos.*

### A FLORESTA III

A pintura de Ruisdael é projetada, de início, logo nos primeiros minutos do espetáculo, sobre os três tanques retangulares que ocupam o palco ainda vazios. Em paralelo à projeção, escutam-se sons de origens diversas e igualmente enigmáticos. A imagem retorna à cena cerca de quinze minutos depois, mas dessa vez projetada sobre um painel móvel, que se desenrola desde a altura das barras onde se acomodam os refletores e desce em frente à estrutura de galhos, pianos e outros objetos. Nessa segunda aparição, suas cores são modificadas, alternando entre as “originais” e o azul escuro, entre o monocromático hipersaturado à inversão de sombra e luz. Os tanques já foram preenchidos com água e, sobre a sua superfície, reflete-se a imagem entrecortada do quadro. De certa forma, ele se dobra sobre a água como uma paisagem refletida sobre um lago manso. Água, terra, céu e árvores dão a impressão de ecoar uns aos outros e de partilhar do mesmo habitat. Acusticamente, essa cena é acompanhada por trechos d’*O conto de gelo* de Stifter, lidos e reproduzidos por uma voz acusmática. Enquanto a voz termina de narrar, o painel é lentamente suspenso, fazendo com que a projeção do quadro passe a ser visualizada sobre a superfície informe da estrutura escultural, até apagar-se. À imagem de uma floresta sobrepõe-se, então, uma outra. Talvez seja o momento de retornarmos ao quadro<sup>43</sup>:

---

<sup>43</sup> Para efeito de uma relação mais nítida com a pintura de Ruisdael, faço uso, aqui, de uma reprodução distinta daquela que se apresenta no programa de *Stifters Dinge* (mais escura e menos saturada, essa reprodução já está presente no subcapítulo 2.2 e no anexo 7.1).





Figura 12 - *Pântano*, Jacob van Ruisdael. 1660, óleo sobre tela, 72.5 x 99cm.

Que diz o quadro tal como ele se nos apresenta em *Stifters Dinge*? De imediato, o que vemos na imagem são as árvores margeando um pequeno rio ou lago: seus troncos grossos e recurvados, os galhos contrastivamente finos, suas copas irregulares e o tronco espesso e morto deitado sobre a margem direita, entre a terra e a água. Em contraposição à atmosfera sombria que recai sob a copa das árvores e as duas extremidades da imagem, vemos, no alto e ao fundo, um conjunto de nuvens iluminadas pelo sol e um céu azulado. Em um olhar minucioso, no entanto, vemos também o que parece ser um pato em posição de ataque diante de quatro peixinhos saltando na água. E, bem ao fundo, quase imperceptível à primeira vista, revela-se uma figura humana levemente curvada. Estaria pescando?

Enquanto observamos, escutamos o texto de Stifter:

*No momento em que finalmente nos aproximávamos do vale, onde a floresta cruzava o nosso rumo, (...) escutamos de repente um estranho ruído que nenhum de nós já havia escutado antes. (...) A Floresta Negra ainda estava, no entanto, longe demais para que pudéssemos reconhecer o som.*

...

*Primeiro um estrondo alto, como um grito, depois um curto rangido ou farfalho, depois o baque retumbante e abafado com o qual um poderoso tronco de árvore atingiu o solo.*

...

*Quando olhamos para o prado por onde havíamos passado, não havia, como foi o caso durante todo o dia, nem uma única pessoa, nem uma alma viva para ser vista, apenas Thomas e eu e o cavalo sozinhos no meio da Natureza infinita.*

...

Ver, deter-se um pouco mais, e depois escutar, atentar-se um pouco mais ao que dizem as palavras. Ver, depois, ao mesmo tempo em que se escuta, deixando com que as palavras e os detalhes da imagem passem pelo corpo sem esforço de retenção. Diante de uma reescrita – a cena –, (d)escrivê-la – reencená-la. E, em seguida, olhando para os textos que se tecem em espaços e tempos desconjuntados, em palavras e imagens, entre falhas e arquivos, pôr em ação uma outra reescrita. A floresta estava longe demais para que pudéssemos reconhecer o som, diz o texto de Stifter; no quadro de Ridout, é a perspectiva que produz o senso de distância que nos faz notar os planos e que dificulta o encontro do olhar, na longitude da imagem plana, com a figura humana – em *Pântano*, essa figura nos parecia longe demais para que pudéssemos reconhecê-la de todo. Depois o baque retumbante e abafado com o qual um poderoso tronco de árvore atingiu o solo, diz o texto de Stifter; na projeção da pintura de Ridout, a queda já é passado, e o tronco se faz visível morto e aquietado no tempo suspenso. Apenas Thomas e eu e o cavalo sozinhos no meio da Natureza infinita, diz o texto de Stifter; na pintura, apenas o minúsculo ser humano cercado pela natureza; diante dela, apenas nós, cercados pela materialidade, pela Ideia e sem uma alma viva para ser vista – apenas a presença inequívoca de outros corpos partilhando da mesma encruzilhada. Era como se, ao vermos sobre o painel o revérbero

dos raios luminosos (as cores e as formas retornando à retina e a mente as traduzindo), e deixarmo-nos invadir pelas ondas sonoras (a frequência acústica se propagando pelo ouvido e a mente as traduzindo), a natureza, por um lado, se equivalesse a Deus<sup>44</sup> (a uma força e um enigma), e ao homem, por outro lado, se impusesse o signo de uma aporia. Mas, ao nos reposicionarmos em nossos assentos, retornando à coisas e à artificialidade objetual, também era como se a natureza se equivalesse ao homem, e a este, sem Deus, se liberasse a chance de um reengendramento. Se as coisas se pronunciavam e se descreviam do próprio ponto de vista delas, o homem, diante delas, entendia a elas e a si próprio como construção: construção inacabada, contínua e eternamente provisória. O outro deixa de ser apenas a exterioridade a partir da qual ele se reconhece e, como em uma fita de moebius, torna-se o avesso da mesma substância. Diante da floresta das coisas, dos sons e das imagens, anima-se o pensamento.

#### A FLORESTA IV

Se em *Pântano*, de Ruisdael, o conflito não toma a princípio a dimensão de um foco visualmente centralizado – o pato que, em posição de ataque, avança sobre a sua presa, e o homem que, levemente curvado, talvez pesque, são pequenos (mas não insignificantes) detalhes na paisagem –, em *A caça*, de Paolo Uccello, o conflito se informa desde o nome. E reitera-se, ainda, no próprio modo como a pintura se nos apresenta em *Stifters Dinge*.

O quadro aparece em cena apenas na segunda metade do espetáculo. Sobre esse momento, antes, (re)escrevemos (e agora leiamos uma outra vez):

---

<sup>44</sup> Em *Tiepolo and Ruisdael at London Galleries*, ao comentar o trabalho pictórico de Jacob van Ruisdael, Donald Bruce (2006) identifica nele a presença de um “senso de Deus misturado com a Natureza” (p. 204, tradução minha) – presente também, segundo o autor, na voz de um contemporâneo de Ruisdael, o poeta Henry Vaughan. No poema “Religion”, Vaughan escreve: “My God, when I walk in those groves/ And leaves Thy Spirit does still fan./ I see in each shade that there grows/ An angel talking with a man” (pp. 204-205).

*It is not centered in Europe anymore, eu escuto, e um ponto luminoso localizado entre os pianos se acende, brilha como um farol alto em direção oposta numa estrada, e se apaga em seguida. Durante alguns segundos, o excesso de luminosidade me oculta ligeiramente a visão do palco. Escuto apenas um ruído baixo e contínuo – o som amplificado de uma roldana se movimentando, me parece –, e o complexo escultórico passa então a ser inteiramente iluminado por uma projeção. De início, vejo pouco da imagem projetada, que num relance quase some sobre uma placa escura de metal e, noutro, se distorce, sobre o relevo disforme dos pianos, galhos e outros objetos arranjados na estrutura vertical. A imagem só é lisa e parcialmente nítida quando, do alto, desce uma placa cinética retangular sustentada por duas cordas e roldanas, que atravessa lentamente a face da estrutura e revela, em partes, projetados sobre ela, pedaços da imagem. A placa, medindo talvez um metro de altura por dois de comprimento, desce até quase o limite do solo; em seguida, movimenta-se ora à direita, ora para o alto, ora à esquerda, e assim sucessivamente, escaneando devagar – e de modo fragmentário – toda a superfície virtual que faz frente à escultura. E revelando, dessa forma, sem pressa alguma, A caça de Paolo Uccello.*

*Ao som daquele ruído, vejo projetado sobre a placa em movimento um céu lunar azul-escuro. Conforme a placa se desloca mais abaixo, vejo copas de árvores em perspectiva e, depois, troncos altos à frente e troncos finos e pequenos à distância, ao fundo de um bosque ou floresta. A placa desce um pouco mais, caminha por todos os cantos da imagem, e também vejo animais, talvez cães, homens segurando lanças e homens sobre cavalos, além de pedaços de troncos sobre o solo esverdeado. A placa guia o meu olhar, forçando-me a ver o quadro em detalhes mas nunca inteiro e de uma só vez. Olho para o quadro, para os pedaços de quadro projetados a cada instante sobre a placa, como se observasse uma paisagem vasta entrecortada e ampliada pelas lentes de um binóculo. A imagem se compõe por um processo de montagem.*

A montagem se compõe – continuaríamos – no conflito da visão, entre as supressões e o esforço de retenção. A descrição da cena segue ao fim:

*Quando a placa interrompe o seu curso e permanece imóvel por alguns segundos no centro, a projeção do quadro se dilui e dá lugar à projeção de um texto – palavras de Adalbert Stifter cobrem toda a superfície de pianos, barras e galhos enquanto a placa sobe e desaparece. A matéria sonora passa aí por uma nova transição, e o espaço volta a se ocupar de sons de teclas, sons de cordas e de metais: sons de máquinas em movimento.*

Esta é uma reprodução do quadro de Uccello:



Figura 13 - Caça, Paolo Uccello, circa 1460, 65x165cm, Têmpera sobre madeira

E, aqui, encontra-se uma fotografia da cena onde ela aparece:



Figura 14 - Cena de Stifiers Ding - Paolo Uccello. Foto: Mario del Curto

Como em um determinado momento de exibição da pintura de Ruisdael, à imagem de uma floresta sobrepõe-se uma outra – a do quadro se imprime sobre os galhos e troncos secos do complexo escultórico –, e é essa sobreposição o que a superfície da água reflete. Com a diferença, no entanto, de que agora não há um painel que descortine a totalidade do quadro, mas uma placa cinética de tamanho inferior ao da projeção que mantém controle sobre as partes da imagem oferecidas à observação meticulosa. As palavras de Stifter comparecem novamente, mas agora silenciosas, em seus registros gráficos, e apenas ao final da cena. O que escutamos na maior parte do tempo em que a placa escaneia o quadro são apenas sons, “sons de teclas, sons de cordas e de metais” – nada que se possa deixar atravessar tão facilmente pela cognição; nada que se possa remeter, de imediato, a algum sentido. As coisas progridem lentamente.

À lentidão temporal da cena, contudo, opõe-se a força e a velocidade que o quadro imobiliza: “animais, talvez cães, homens segurando lanças e homens sobre cavalos” figuram, em centralidade, o cenário de uma luta ou de uma guerra – e, na guerra, a iminência da morte não tolera atraso. É noite, como indica o “céu-lunar azul escuro”, e a ação acontece sob uma floresta imensa cujo fim o olho não se alcança – troncos altos em primeiro plano, troncos cada vez menores conforme a floresta se arrasta na distância, até que se alcança o horizonte na escuridão e no indeterminado. Fruto da ferramenta conceitual da perspectiva.

À diferença do que ocorre em Ruisdael, em Uccello homem e animal partilham do mesmo conflito: os cavalos *suportam* os homens, e os cães correm na mesma direção de ataque. E que direção é essa? O ponto de fuga, para o qual converge todo movimento do quadro, se encerra justamente na profundidade obscura da floresta. A luta é com o desconhecido, ou, para retomarmos o termo, com um não-conhecimento. Sensação que se reforça, diga-se de passagem, na simultaneidade entre a observação lenta e parcial da

pintura e a escuta de sons – notas musicais, ruídos – das mais variadas espécies. Sons que se, por um lado, avizinham-se da imagem, por outro, afastam-se dela – à figuração da luta, da pressa, de saltos e de freios, se opõe, incontornavelmente, o silêncio da representação pictórica. Um silêncio que, no corpo, faz com que alguma força vibre. Talvez nessa tensão habite o seu eixo potencial.

É nesse sentido que caminha a reflexão de Jean-Christophe Bailly (2017) em torno da pintura de Uccello, que o autor associa ao gesto da escrita ensaística. Para o autor, a despeito de *A caça*, como toda pintura, ser livre de referências retóricas e, portanto, possuir a dimensão de um objeto mudo, há nela uma espécie de viço que exigiu não que ele se apropriasse dela, mas que ele “a reapropriasse à linguagem” (p. 16). *A caça* é muda, escreve Bailly, “não só porque não podemos ouvir os gritos dos perseguidores ou os latidos dos cachorros, mas porque a própria inscrição do sentido provém desse silêncio, da sua profundidade, da sua firmeza” (pp. 18-19). Ao que ele complementa:

“Mas outra abordagem é possível, na qual o desejo de compreender não é dissociado de uma experiência de escrita engajada inicialmente a partir desse silêncio que a nega, mas é sentido por ela também como um chamado; o silêncio da imagem recarrega o pensamento, mas a partir de um abismo que ele escala; essa escalada, por definição, é um ensaio (aqui, no sentido de *attempt*), uma tentativa, e o caminho que se abre então é o da paciência descritiva, o de uma *ekphrasis* não triunfante, mas inquieta, como se a questão fosse criar uma soleira entre a imagem e o leitor; não uma explicação, mas uma preparação ou, ainda mais precisamente, um eco” (pp. 19-20).

Por fim, ainda de acordo com o autor, *A caça* forneceria “uma perfeita alegoria daquilo que seria o ensaio (...) – perseguição agitada e rápida,

vontade de apreensão tenaz e incerta, esforço que se traça bem no meio de uma imensidão que talvez o engula”. Os “caçadores acossando a caça dessa floresta são, à sua maneira, ensaístas, todos igualmente lançados à perseguição de presas que escapam” (p. 16).

Ao ser apropriada, citada e montada por Goebbels em *Stifters Dinge*, o que se poderia reparar, ainda, é que tanto o encenador ensaia, à nossa frente, a partir de *A caça* – desfazendo a sua inteireza, sugerindo aproximações e fomentando a dúvida dentro de uma “escalada” sensorialmente descritiva –, como nós, o público, diante dela, ensaiamos com a visão e a escuta a nossa percepção. Avançando para o movimento crítico, o que parece se convocar, como já sugere Bailly, é uma reapropriação das coisas à linguagem: reescrever a reescrita, responder ao ensaio pelo ensaio, à citação com a citação, à colagem com a colagem, ao fragmento com o fragmento. A isso se poderia corresponder uma forma particular de descrição? Uma descrição que, alimentando-se do silêncio que “recarrega o pensamento”, se faça no eco procedimental?

A descrição surge como alternativa ao empenho crítico que busca no encontro com o objeto a sua plana decifração, como se a arte tratasse de sentidos claros acobertados na obra pelo artista e, ao crítico, coubesse a tarefa de desacoberta-los. Nesse sentido, no confronto com as obras – não apenas pictóricas ou performativas, mas na arte de um modo geral –, tratar-se-ia de mover a escritura “contra a interpretação” – como já aponta o título do célebre ensaio de Susan Sontag (1987). Ali, indagando-se a respeito de “que tipo de crítica, de comentário sobre arte, é desejável hoje” (o texto é de algumas décadas atrás, mas não perde em atualidade), Sontag responde: “É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no *conteúdo* provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da *forma* calariam. O que é



necessário é um vocabulário – descritivo e não prescritivo – para as formas” (p. 21, ênfases da autora).

Que formas são essas, no entanto – perguntaríamos-nos outra vez –, que se colocam em movimento em *Stifters Dinge*? De que mais se tratariam as “coisas” na instalação performativa – as “coisas” que, desde o título (“As coisas de Stifter”, em tradução livre), se estabelecem? E, avançando um pouco mais, que função, para além da citacional, poderia ocupar Adalbert Stifter na encenação?

### AS COISAS DE STIFTER I

As referências explícitas a Adalbert Stifter em *Stifters Dinge* se resumem ao título e a trechos de *O conto do gelo*, os quais, tal como já se disse, aparecem de diferentes formas na montagem: ora são lidos e reproduzidos acusmáticamente em cena (em seus primeiros quinze minutos), ora projetados sobre a massa informe do complexo escultórico (na segunda metade do espetáculo) e ora exibidos sobre o fundo dos tanques aquosos (ao final). Na brochura do programa, de aquisição optativa pelo público, eles também comparecem junto a fragmentos de *Granito*, *Moscovita* e *As consequências*. Mas, para além dessas referências mais diretas, e em uma aproximação mais detida, o que se nota no espetáculo é um rastro stifteriano que se faz presente o tempo todo, como observa Flora Süssekind: no método descritivo, no respeito às coisas, no retardamento da ação em prol da descrição e, em particular, no que Stifter chama de “coisa”, que fará Goebbels empregar a expressão no título de seu trabalho. Na palestra de Cornell, Goebbels (2015) reitera e esclarece o uso desse vocábulo por Stifter: “a descrição de detalhes da natureza, desastres naturais, objetos desconhecidos, hábitos estranhos e as culturas de povos longínquos – era a isso que ele chamava de ‘a coisa’ (*das Ding*)” (p. 326). O filósofo Miles Groth (1997) oferece uma leitura alternativa – não antagônica, mas

suscitando outras nuances – do que Stifter chamava de “a coisa”. Enfocando-se n’*O conto do gelo*, onde a “sensação de grande mistério que está no cerne da experiência é ocasionada pelas condições congelantes que praticamente paralisaram uma região da Floresta Negra e seus habitantes”, ele afirma que é esse congelamento que tudo paralisa o que Stifter chama de “a coisa”. “A coisa”, no texto de Stifter – continua Groth –, paralisou “as pessoas em suas rotas e ameaça seus lares e suas vidas, bem como o ambiente natural do qual elas dependem. A ‘coisa’ apanha tudo, em totalidade, à sua serventia” (p. 44, tradução minha). Mas o entendimento da “coisa” e de suas implicações literárias, históricas e filosóficas ainda reverbera em uma série de outras vozes.

Embora seja escassa a fortuna crítica de Stifter no Brasil, resultado sobretudo da ausência de traduções para o português de sua obra<sup>45</sup>, o autor é relativamente bem estudado em países de língua inglesa e, especialmente, alemã, tendo sido objeto de comentários por parte de autores tão relevantes no âmbito da filosofia e da literatura como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Georg Lukács, Hanna Arendt e Thomas Mann. Mas, também, por autoras e autores mais contemporâneos como Miles Groth, Tove Holmes, Andrew Hamilton, Sergio Chejfec, Maria Conceição Caleiro, Alexander Phillips, Adam Scovell, Helmut Gollner e Kathrin Maurer, entre outros. Ao nos propormos a pensar *Stifters Dinge* e suas *coisas*, pareceu-nos interessante fazer uma breve incursão no texto de Stifter, por intermédio de seus leitores, a fim de investigar a medida em que ele, enquanto citação e enquanto objeto de um eco procedimental, comparece no trabalho de Goebbels. E buscar escutar, dessa maneira, seja em seu viés paralisante ou descritivo a partir daquilo que se desconhece (dois lados de uma mesma moeda), outros ecos das “coisas” – as coisas coisas, as próprias coisas – na encenação de Heiner Goebbels.

---

<sup>45</sup> A pesquisa não encontrou, até o momento, publicações de traduções para o português de Adalbert Stifter. Foram encontrados apenas fragmentos, menções ou citações, nunca um texto ou livro completo.

## AS COISAS DE STIFTER II

De saída, pensar em Adalbert Stifter, tal como o trabalho de Goebbels, leva-nos a uma questão de pertencimento. O autor nasceu em 1805 na cidade de Oberplan, no Reino da Boêmia, monarquia medieval e moderna da Europa Central cuja dissolução se deu em 1918. Oberplan, posteriormente renomeada Horní Planá, pertence hoje à República Checa. Stifter passou a maior parte de sua vida, no entanto, na Áustria, graduando-se em Direito pela Universidade de Viena e se transferindo, permanentemente, a partir de 1848, para a cidade de Linz, onde trabalhou como editor e supervisor de escolas de nível primário até vir a falecer, em 1868 (Margaret, 1974). Passou a ser amplamente reconhecido como romancista, poeta, pintor e pedagogo austríaco, escrevendo sempre na língua alemã. Sua biografia, marcada por deslocamentos e vivências sobre territórios multilíngues em um conturbado período histórico e político, fez com que a leitura de sua obra não se realizasse dentro de um espectro epistemológico plenamente definido ou de comum acordo. Como nos informa Alexander Phillips (2013), o trabalho literário de Stifter, “embora pertencente ao realismo alemão, envolve, estranhamente, uma prosa ‘realista’ que é ao mesmo tempo comprometida com um processo de transfiguração (*Verklärung*)” (n.p., tradução minha). A necessidade de enfoque sobre essas tensões e diferenciações aí já sugeridas de passagem por Phillips é apresentada, por exemplo, pelo germanista, jornalista e crítico literário Helmut Gollner (2015). Em artigo de 2015, Gollner defende o estudo das especificidades da literatura austríaca, que se diferenciaria da literatura alemã, sobretudo, tanto por um “elevado ceticismo em relação à imagem humanista do homem” como por um “elevado ceticismo em relação à linguagem” (p. 2, tradução minha). A despeito dos inúmeros fios que poderíamos puxar a partir disso, parece-nos significativo ressaltar, por ora, que, enquanto *Stifters Dinge* encontra-se sob uma zona tensa de pertencimento, a obra do autor (e o seu

estatuto disciplinar) a que o título da peça se refere traça interessantes paralelismos com a sua condição ao mesmo tempo ambígua e assertiva no campo das artes performativas. *Stifters Dinge* foi concebida por um compositor e diretor alemão em território suíço, como resultado de uma coprodução entre o Théâtre Vidy-Lausanne (Suíça), a estrutura criativa T&M – Théâtre & Musique (França), a companhia Schauspiel Frankfurt (Alemanha), a organizadora de eventos culturais Berliner Festspiele (Alemanha), o Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg (Luxemburgo) e o Teatro Stabile di Torino (Itália), além de ter sido co-comissionado pela Artangel, organização baseada em Londres (Reino Unido)<sup>46</sup>; o trabalho é fortemente sustentado, discursivo e performativamente, por um processo de erosão e redefinição de categorias artísticas; a montagem coloca em jogo vozes em francês (Claude Lévi-Strauss), inglês (William S. Burroughs e Malcolm X), espanhol (o comentário anônimo de um programa radiofônico colombiano), na língua do país em que é apresentada (Adalbert Stifter) e em línguas que dificilmente reconheceríamos (os sons e relatos indígenas executados na língua local por habitantes nativos de Papua-Nova Guiné, o canto antifonal de índios colombianos e a canção grega cantada por Ekaterini Mangoúlia). Todos esses elementos presentes no trabalho de Goebbels, desde o seu modo de produção até a instalação performativa resultante, parecem fazer coro a uma outra relação com o trabalho de Stifter; uma relação não apenas nos termos da citação, da ambiência e dos procedimentos, mas também no eco ao “estranho” estatuto da prosa do escritor austríaco. Ambos não se “encaixam”, ambos oferecem resistência à sistematização disciplinar, ambos cruzam territórios distintos sem pedir permissão. Esse “desencaixe”, essa complicada filiação, essa assertividade decidida ou fruto do acaso, é o que, em certa perspectiva, e partilhados a outros aspectos, faz do trabalho de Goebbels e de Stifter dois singulares habitats de um ecossistema político pautados nisso que se poderia dar o nome de “indisciplina”: uma fuga ao corpo disciplinado e ao gesto

<sup>46</sup> C.f. Anexo 7.1; Heiner Goebbels. *Stifters Dinge*/ Info. In: <<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

“eficiente”, como diria Michel Foucault; à determinação dogmática dos lugares que o indivíduo e as coisas podem ocupar; ao tempo linear e evolutivo que “se orienta para um ponto terminal e estável”; uma perturbação nas relações de poder às quais o saber está subordinado<sup>47</sup>. Arte e política relacionam-se aí, portanto, não como lugar de transferência ideológica, de interlocução pacífica e cristalina, mas, como escreve Jacques Rancière (2012), “como formas de dissenso” e “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (p. 63). Retornando às coisas de Stifter, às outras coisas, veremos como esses aspectos encontram outras matrizes de floração.

### AS COISAS DE STIFTER III

Quando escutamos, lemos e vemos trechos de *O conto do gelo* em *Stifters Dinge* – trechos explícitos, que nos chegam pela escuta e pela visão –, entramos em contato com uma prosa onde se assinala uma força de busca, de um tipo de posse a rigor intolerável à linguagem, de um encontro com uma aporia. Trata-se de uma aporia que se resume, segundo Phillips (2013), mas considerando-se aí o realismo alemão de uma maneira geral, à “contradição entre o imperativo realista programático de retratar o mundo de uma maneira objetiva e poeticamente transfigurada (*verklärt*) e o caráter cada vez mais prosaico desse mundo” (n. p., tradução minha). As palavras, ao mesmo tempo em que designam, afastam – eis a contradição a que se refere Phillips. E que Heidegger, em determinado momento de sua obra, abordará. Concentrando-se no texto de Stifter presente na montagem, o filósofo alemão pergunta: “No entanto, para o que as palavras [*das Wort*] de

<sup>47</sup> Em *Vigiar e punir*, escreve Michel Foucault (2005): “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço,” (p. 121); “Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” (p. 123); “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (p. 130); “Os procedimentos disciplinares revelam um tempo linear cujos momentos se integram uns nos outros, e que se orienta para um ponto terminal e estável. Em suma, um tempo ‘evolutivo’” (p. 136); “O poder produz saber (...), não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (p. 27). E, em *Arqueologia do saber*, Foucault (2013) ainda dirá que “um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso” (p.220)

*O conto do gelo apontam?”* Não para os poderes [*Kräfte*] da natureza, ele conclui, “que são apenas um sinal [*Zeichen*]”. Elas “apontam para o que é completamente invisível, mas determinante, acima de tudo, para tudo o que o homem deve corresponder [*entsprechen*] fora do próprio terreno de sua Existência para que ele possa habitar esta terra” (apud Groth, 1997, pp. 45-46, tradução minha). Desse modo, Heidegger entende que usar “a coisa” permite que Stifter convoque algo sem explicitamente nomeá-lo, o que é próximo do trabalho poético. Como dirá Groth (1997), “Stifter é, para Heidegger, um poeta porque poetas são aqueles que tentam encontrar palavras para invocar o inominável, seja em prosa ou verso” (p. 46). E é sobretudo no procedimento descritivo que o autor austríaco encontra essas formas de convocação oblíquas; formas açuladas pelo particular, pelo mínimo, pelas coisas, que, hipoteticamente, abririam alguma porta ao “real”. O geral, para Stifter, encontrar-se-ia no particular.

Esse movimento de certo modo compulsivo em direção ao particular é notado por Hanna Arendt (2007), que enxerga em Stifter, assim como em Goethe, “uma desconfiança pelas generalidades, pela qualidade própria da palavra abstrata”, o que resultaria, no primeiro, em uma formidável precisão descritiva e em uma “relação feliz com a realidade”. A realidade, para o escritor austríaco, e ainda de acordo com as observações de Arendt, “significa natureza e, para ele, o homem não é senão um de seus produtos mais perfeitos”; disso viria sua notável admiração pelas ciências naturais, “que são mais palpáveis do que as humanidades porque os objetos da natureza podem ser considerados fora do próprio sujeito, enquanto que os objetos da humanidade são ocultados de nós por nós mesmos.” A excelência descritiva de Stifter que deriva de sua atenção peculiar às coisas da natureza também faz com que Arendt enxergue, ali, uma interessante cercania com a pintura: “Stifter tornou-se o maior pintor de paisagem na literatura” (pp. 110-111, tradução minha), chega a afirmar a filósofa alemã.

Se nos aproximamos de um texto como *As consequências*, por exemplo, a relação de Stifter com o homem, o real e a natureza ganha novos contornos. Retornando a Phillips (2017), ele nos lembra que, nesse conto, o personagem Freiherr von Risach participa de uma cena que “destila os paradoxos fundamentais intrínsecos à representação da natureza nos trabalhos do autor de maneira geral” (p. 65, tradução minha). Nessa cena, ao longo de um solilóquio demorado enquanto trabalha no jardim, Risach reflete sobre como criar um ambiente em que os pássaros possam “cantar naturalmente”; um ambiente que, diferentemente das gaiolas, torne a intervenção humana invisível aos pássaros. O que ele imagina, uma “gaiola com arame e barras invisíveis”, permitiria observar a “natureza verdadeira dos pássaros”, nas palavras do próprio Stifter. Para Phillips, enquanto produto de controle do homem, a metáfora desse jardim é um exemplo típico da natureza social nos trabalhos de Stifter, apontando para a natureza na medida em que ela tem sido definida, delimitada, e até fisicamente reconstituída por diferentes sociedades, muitas vezes, para servir a interesses sociais dominantes ou específicos. Trata-se, nesse caso, de uma leitura que, se não chega a se opor à de Arendt, puxa outros fios: se, como afirma a filósofa, a obra de Stifter sugere uma “relação feliz com a realidade”, sendo a realidade a própria natureza e, o homem, “um de seus produtos mais perfeitos”, no desdobramento realizado por Phillips esse estatuto de “perfeição” é o que é apresentado como ameaça por meio do desejo ambicioso de controle e poder (sobre a natureza, e, portanto, sobre a realidade e o outro). Guardadas as diferenças contextuais, essa é a mesma ambição observada por Nicholas Ridout, tal como apresentado anteriormente, em sua abordagem histórico-crítica da ferramenta conceitual da perspectiva na pintura e em *Stifters Dinge*. Mas voltemos a Stifter.

Continuando, por ora, na consideração de *As consequências*, somos convocados a escutar e agir sobre outras leituras. Em artigo dedicado ao trabalho de Stifter, Adam Scovell (2018) informa que Nietzsche descreveu

o conto em questão como uma das poucas ficções alemãs que ainda contém “magia”. Uma magia que, segundo Scovell, provém de uma convergência extraordinária entre interior e exterior, “proporcionando um ancoradouro físico ou psicológico ao que foi perdido” (n.p., tradução minha). O que se ressalta na centralidade levada a cabo pela prosa stifteriana da ideia de perda – uma perda de inocência diante dos perigos do mundo. Mas, à perda, soma-se o “ancoradouro”: as palavras que, insistentemente, buscam remover das coisas o seu caráter inerte (como em Ponge) e que também desempenham, elas mesmas, a condição de “coisa”.

Como no gesto descritivo do particular, que em Stifter se dá na pronúncia necessariamente *faltosa* pela linguagem da instância muda das coisas, imobilizando o pequeno, o trivial, o detalhe, aspirando assim a uma nova relação com a camada significante do geral onde esses objetos se inserem, na escrita, por conseguinte, algo similar acontece. Pois a escrita é feita de palavras, e, antes mesmo das palavras, de letras, ou de inscrições sígnicas orientadas pelas mais diversas etimologias. Considerando-se, é claro, e diferentemente da acepção derridiana já mencionada, a escrita e o texto no sentido estrito da articulação de “conteúdos” por meio de um sistema de registro visual subordinado a palavras ou símbolos gráficos (como no caso dos logogramas chinês, japonês e coreano). Nesse sentido, escrever é igualmente atentar-se ao pequeno em prol do geral: letras (ou símbolos), quando reunidas, formam palavras (ou ideias), as quais, por sua vez, quando aproximadas, formam períodos, frases e orações, que *formam* o texto. Mas essa forma encontrada, tal como a realidade, será sempre deficitária e, a rigor, inalcançável – entre uma palavra e outra assoma-se a infinita exploração dos sentidos (e, nesse ponto, o *texto* derridiano retorna). Diante disso, é curioso notar como a prosa de Stifter, ao investir na observação descritiva do detalhe, o faz em um processo de separação, de afastamento, de ruptura, como se a realidade – a natureza – o homem – só pudesse alcançar algum sentido justamente nos vazios que a linguagem pressupõe. E



isso se confirma na proximidade do escritor austríaco, via admiração (como o diz Arendt) e fonte procedimental, com a história natural, que encontraria o seu lugar – como já apontou Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (2007) – “nessa distância agora aberta entre as coisas e as palavras – distância silenciosa, isenta de toda sedimentação verbal e, contudo, articulada segundo os elementos da representação, aqueles mesmos que, de pleno direito, poderão ser nomeados. As coisas beiram a margem do discurso, porque aparecem no âmago da representação” (p. 178).

Ainda no empenho de leitura desse processo disjuntivo ao qual a escrita de Stifter está associada, aparecem-nos modos alternativos de substantivá-lo e, assim, tocá-lo com um pouco mais de intimidade. Como, por exemplo, acontece na análise conduzida pela professora e pesquisadora Tove Holmes (2018). Para a autora, o texto de Stifter poderia ser lido sob o signo disso que ela chama de “geologos”, palavra que remeteria a “uma escrita literária sobre a terra que não é *antitética a* ou *ameaçada por*, mas, em vez disso, *baseada em* processos de erosão” (p. 282, tradução e ênfases minhas). Uma erosão – separação, afastamento, ruptura – produtora de “arquivos, que são a base do dizível”. Trata-se, aí, de uma espécie de “arquivo subterrâneo” que, conforme expõe Holmes, “não pode ser descrito em sua totalidade mas que, alinhado à concepção de Michel Foucault, ‘dá-se por fragmentos, regiões e níveis (...) e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa’, começando ‘com o exterior da nossa própria linguagem’<sup>48</sup>”. Nesses termos, erodir, separar, romper, e, assim, produzir arquivos, apontaria também a um particular desempenho da visão na escrita de Stifter. Pois, ali, a “visão não é primeiramente um instrumento de verificação (i.e., um reforço através da repetição), mas antes (...) uma exploração de uma gama de possibilidades” (Holmes, *ibid.*). Dito de outro modo, ver – ler – escrever – é ensaiar. Montar (ler) o texto (as coisas) a partir de pedacinhos; prová-los, testá-los, experimentá-los no olho e na língua. Habitar as coisas, como

<sup>48</sup> A tradução da citação de Michel Foucault foi retirada de Foucault, 2008, p. 148.

escreveu Foucault, nas margens do discurso – nos fragmentos, regiões e níveis que, a cada tentativa de aproximação, começam a desabrochar.

Se falamos em arquivos, no entanto, falamos em tempo. Ou, mais precisamente, de algo cuja substância se trama na justaposição temporal; de uma matéria que pressupõe, necessariamente, um convívio tenso entre presente, passado e futuro. E se falamos em arquivos, falando de Stifter, falamos da história – “uma história restituída à violência irruptiva do tempo” (Foucault, 2007, p. 181). Holmes não é a única a evocar a noção de arquivo ao tratar da prosa stifteriana; ela é evocada também na voz de outras leitoras, como Kathrin Maurer. E, menos diretamente, pelo tratamento do embaraço temporal que a palavra conjura, em vozes como as de Sergio Chejfec e Maria Conceição Caleiro. No caso de Maurer (2007), essas questões aparecem em sua leitura de *Pedras coloridas* [*Bunte Steine*], livro em dois volumes de Adalbert Stifter composto por seis novelas. A autora repara especialmente no personagem de uma delas, cujo o hábito de colecionar nomes de localizações, plantas e monumentos a fazem perceber que, ali, “a chave para entender o passado está em conhecer os nomes dos objetos na paisagem circundante da cidade de Melm. (...) Os nomes são armazéns e arquivos que protegem os vestígios do passado do esquecimento, mas o poder de seus nomes para preservar a história se desvanece ao longo da novela” (p. 3, tradução minha). É essa suspensão da história – mas no sentido duplo da história enquanto narrativa ficcional que move uma sucessão de acontecimentos e da história enquanto narrativa “não-ficcional” que narra os eventos do passado – o que apontam tanto Sergio Chejfec quanto Maria Conceição Caleiro na obra de Stifter. Considerando-se, porém, não apenas *Pedras coloridas*, como o fez Maurer, mas a obra do escritor de um modo geral. Em entrevista concedida a Dianna Niebyski, Chejfec diz se emocionar “diante das descrições naturais de Adalbert Stifter, que obviamente avançam segundo a marcha do passo humano.” Trata-se, contudo, para ele, de uma emoção “bastante estranha,

porque é como se deixasse todo o resto, incluindo a própria história, em segundo plano” (Niebylski, 2010, p. 5). Caleiro (2017), por sua vez, diz que Stifter, ao “descrever a roupagem ou a Natureza, anterior à civilização, coloca a materialidade do que escreve num patamar de eternidade, fora da História” (n.p.). “As coisas” de Stifter, desse modo, apresentar-se-iam suspensas no tempo e, no limite, do patamar de uma significância. O foco da atenção descritiva sobre a paisagem em detrimento da figura humana parece reiterar essa questão, além de reforçar o seu aspecto paradoxal: se as coisas da natureza que o autor descreve conferem, por um lado, uma satisfação “feliz” com a realidade, como disse Hanna Arendt (o que Phillips [2017] descreve como “uma condição moral mais bela” [p. 67] dentro do mundo físico externo), por serem em certo sentido mais “palpáveis”, por outro lado, quando o sujeito (a figura humana) comparece em sua prosa, trata-se de um sujeito, em geral, marcado por uma busca obstinada pelo sentido diante da natureza abissal que o envolve e o compõe. É na raiz desse paradoxo que Andrew Hamilton (2017) dirá que, no trabalho de Stifter, a paisagem se faz presente “não como um tipo de alegoria, mas precisamente devido à sua ausência de significado, e ao medo inerente ao pensamento de que ela talvez não alcance um significado” (p. 396, tradução minha).

#### AS COISAS DE STIFTER IV

De volta ao trabalho de Goebbels, nota-se que o rastro stifteriano em *Stifters Dinge* amplia-se em direções inicialmente insuspeitas, ou ao menos em lugares onde, em princípio, a visão, o toque e a escuta não podiam avançar. E, em uma operação inversa, é como se a instalação performativa, agora, ecoasse estranhamente na prosa de Stifter. Talvez também haja uma forma particular de reescrita orientada pela citação, na qual a natureza, enquanto objeto, é lida e recolocada em circulação pela e na linguagem. Talvez haja ali um processo de montagem, que rompe a progressão natural dos eventos, tensiona hierarquias e redefine o que se tem como o real. Talvez haja ali

uma feição ensaística, uma “forma particularmente nervosa de inquietude” onde “vibram tanto a noção de tentativa quanto a do seu avesso, o fracasso” (Bailly). Talvez haja ali um esforço de definição de fronteiras entre as coisas, um esforço de mantê-las separadas, autônomas, e, ao mesmo tempo, um trabalho de redefinição das fronteiras entre as coisas. Talvez haja ali ruídos, paisagens pantanosas, florestas, lutas, vozes acusmáticas, névoas e melodias distantes. Talvez haja ali um desacordo entre o que se vê e o que se sabe, e uma especial “uma atenção à atividade dos sons” (Berger). Talvez haja ali um ponto de fuga para o qual converge todo o movimento do texto, um ponto de fuga onde se encerra a profundidade e o enigma de uma floresta (como em Uccello). Talvez haja ali uma inscrição de sentido que provenha do silêncio das coisas, um silêncio que “recarrega o pensamento, mas a partir de um abismo que ele escala” (Bailly). Talvez haja ali “O olhar para além da certeza/ da História documentada, a olhadela/ Por cima dos ombros, ao terror primitivo lançada” (Eliot). Mas a palavra “ali” começa a nos confundir, e já não sabemos se falamos de uma coisa ou de outra.

## **4**

### **Conclusão**

Citar, colar, montar: assim, na contaminação por uma outra voz, chega-se ao momento onde é necessário colocar um ponto final. E, desse ponto, deixar-se ir.

(...)

*é como apanhar um peixe  
com as mãos*

(...)

*quando chego ao fim  
descubro que precisei de apanhar o peixe  
para me livrar do peixe  
livro-me do peixe com o alívio  
que não sei dizer*

Escreveu Adília Lopes. Mas, aí, subtraímos a primeira linha: *Escrever um poema.*

Jorge Luis Borges escreveu que

*O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.*

Sim, mas talvez se trate de outras *coisas* além do texto?

Ao virar a página, escutaremos a nossa última citação. É de John Cage:

*the past must be Invented*  
*the future Must be*  
*revIsed*  
*doing boTh*  
*mAkes*  
*whaT*  
*the present Is*  
*discOvery*  
*Never stops.*

**5**

**Fontes: apropriações e citações**



## INTRODUÇÃO

**p. 21:** “Os nomes não se pronunciam; somente o seu silêncio pensa” é uma apropriação a partir de um trecho do poema *Lugar* de Herberto Helder (2006): “Somente o meu silêncio pensa” (p. 133).

## AO SAIR DA SALA

**p. 28:** A imagem é uma reprodução da litografia *Drawing Hands*, de M. C. Escher, impressa pela primeira vez em janeiro de 1948.

## DENTRO DA SALA

**p. 35:** “A ação gera uma textura sonora granulada e sutil” é uma apropriação a partir do texto de Johannes Birringer (2013) em torno de *Stifters Dinge*: “The two hold the sieve on either end and begin the process of sifting salt, a process that generates *a subtle and grainy sonic texture* as fine salty grains hit the tarpaulin surface, and an anticipation of what is to come” (pp. 3-4, grifo meu).

**p. 36:** a expressão “coro acusmático” é usada por Flora Sússekind (2015) em suas observações sobre *Stifters Dinge*.

**p. 36:** no trecho “(...) surge um painel sobre o qual é projetada a pintura da paisagem pantanosa de Jacob van Ruisdael, que parece de algum modo suspensa no tempo”, há uma apropriação a partir do texto de Johannes

Birringer (2013) em torno de *Stifters Dinge*: “(...) a still image seemingly *suspended in time*, revealing a forest (Jacob Isaacksz van Ruisdael’s painting Marsh, 1660, now in the Hermitage collection in St Petersburg)” (p. 5, grifo meu).

**p. 40:** no trecho “À calmaria do piano e da chuva sobrepõe-se, agora, o som de duas vozes acusmáticas: em francês e legendadas para o público (...)”, a informação sobre a presença de legendas foi retirada do texto de Gelsey Bell (2010), que, ao narrar sua experiência em *Stifters Dinge* na cidade de Nova Iorque, em dezembro de 2009, afirma que “we are told in *projected subtitles* that we are listening to Lévi-Strauss” (p. 154, grifo meu).

**p. 44:** A descrição segundo a qual a “a estrutura se move separando-se em duas diferentes plataformas, criando um intervalo entre elas” foi realizada a partir de uma apropriação da observação de Johannes Birringer (2013): “The choreography of architectural space is now changing: pulled by invisible wires and rolling on tiny wheels, the backstage pianos are moving towards us across the water, *separating on platforms and creating space between them*” (p. 8, grifo meu).

**p. 44:** “A sensação que tenho é que a voz desempenha aqui uma espécie de comentário ao canto indígena” é uma apropriação realizada a partir das informações providenciadas por Heiner Goebbels em correspondência privada, via-email. Segundo Goebbels (2019), o áudio em questão foi extraído de um “programa de rádio colombiano” no qual se “comentava as vozes indígenas” (n.p.).

**p. 45:** o trecho “Somos convidados por contrarregras a descer as escadas e a percorrer, caso assim o desejássemos, todo o espaço onde ela se transcorreu” foi composto a partir das observações de Johannes Birringer

(2013) e Flora Süssekind (2015): “Our entrance into the space is guided by Artangel’s stage managers who lead us up and down across various temporary staircases (...)” (p. 9), pontua Birringer; “(...) E, ao final, na exibição dos objetos – em maior proximidade – para os espectadores, que são convidados a percorrer, por algum tempo, o dispositivo cênico” (p. 115), escreve Süssekind.

**pp. 45-46:** o trecho “(...) à minha esquerda, um senhor de aparência meio circumspecta, meio grave, parece imerso na tensão entre o encantamento e o desencantamento” é uma apropriação do comentário de Luciana Romagnolli (2015): “[Luiz Camillo] Osório situou a experiência do espetáculo na tensão entre o encantamento e o desencantamento” (n.p.).

## LEMBRAR ESCREVER ESQUECER

**p. 48:** “Encontrei uma pedra pedra” (p. 131) é uma citação direta do poema *Lugar*, de Herberto Helder (2006).

## REAGIR A UM MUTISMO

**p. 50:** no trecho “(...) antes, arrasta o seu sentido à presença bruta, inexplicável exceto por si mesma”, aproprio-me de Octavio Paz (2012), para quem, na poesia, “produz-se um sem sentido porque a distância entre a palavra e a coisa, o signo e o objeto, torna-se insalvável: a ponte, o sentido, rompeu-se. (...) Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo” (p. 49). Esse gesto de apropriação parte do pressuposto de que a constituição da experiência poética, enquanto uma experiência da linguagem, não está subordinada necessariamente à estrutura formal e verbal do poema.

## UMA INTIMIDADE ENGANOSA

**p. 54:** a frase “Pensar significa transpor”, de Ernst Bloch, encontra-se na p. 14 de *O princípio esperança* (2005).

**p. 55:** “O silêncio deixa de se opor à linguagem” é uma apropriação/citação a partir de João Barrento (2010), extraída de sua reflexão em torno do fragmento: “No fragmento, quando todo o ruído do dito, já-dito e redito se cala, o silêncio deixa de se opor à linguagem, anula a divisão que toda linguagem instaura. Ou, pelo menos, fica mais próximo do paraíso perdido do Nome. *Ler é a modalidade única que se oferece ao reconhecimento impossível*” (p. 150, grifo do autor).

**p. 61:** “A força que impulsiona o trabalho artístico, que leva à sua realização, remete sempre, de alguma forma, a um sujeito, ainda que um sujeito coletivo ou indeterminado. Mas isso é apenas afastar um pouco a dificuldade: qual é o sujeito do produto dessa força, aquele que quer mostrar alguma coisa e que quer alguma coisa *em curso*, fora de si?” Nesse trecho, realizo uma apropriação deliberada de Antoine Compagnon (1996), deslocando o seu objeto e retendo a tonalidade de sua formulação. Em *O trabalho da citação*, escreve o autor: “A força que impulsiona a coisa, que a cita, remete sempre, de alguma maneira, a um sujeito. Mas isso é apenas afastar um pouco a dificuldade: qual é o sujeito da citação, aquele que quer dizer alguma coisa e que quer alguma coisa citando? Seria ele identificável a uma instância já conhecida, sujeito do enunciado, da enunciação etc.?” (p. 49)

**p. 67:** no trecho: “Entrar em contato com os enunciados, depois perceber as convergências, é como olhar uma outra vez para o meu objeto e puxar um fio”, aproprio-me Ana Cristina Cesar (1999), para quem “[l]er é meio puxar fios, e não decifrar” (p. 264). A imagem do fio é recorrente em seus

poemas: “e a voz rascante da velocidade,/ de todas três bebi um pouco/ sem notar/ como quem procura um fio” (César, 2013, pp. 155-156, *travelling*); “E a doce influência esvoaça/ Como o fio adelgado” (Ibid., p. 189, *esvoaça... esvoaça...*); “Vai-se o inútil salmo, o inútil amor/ Em cada começo o fio e a agulha/ Em cada som um nome só: fim” (Ibid., p. 205, *rompimento*); “Sinto um grande cansaço pendurado no fio da minha voz” (Ibid., p. 351, *landscape*); “Você não puxa de volta o/ fio que diz que tem, não persegue um assunto” (Ibid., p. 363, *fama e fortuna*); “Sigo o fio espiral do telefone/ em curvas que roçam no batente várias portas” (Ibid., p. 387, *a vidente se recolhe*).

**p. 68:** os trechos: “O que se fixa na memória não é o conteúdo da lembrança, mas sua forma. Não me interessa o que a imagem possa esconder, só me interessa a intensidade visual que persiste no tempo como uma cicatriz” e “Para mim, isso é construir uma lembrança, estar disponível e ser surpreendido pelo brilho fugaz de uma reminiscência” (p. 19 et. seq.) são citações de *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia (2017).

**p. 86:** as citações de Jorge Luis Borges foram retiradas do livro *O fazedor* (2008, pp.54-55).

**p. 87:** no trecho: “Assim, as coisas no contágio, na ambiguidade consciente, no espaço livre dos *textos* – pode haver aí uma vontade (*potentia*) de ficção, de poesia, de dramatismo. À pureza (violência), a travestização genológica. Não há propriamente verdade que se persiga, quando muito revérberos dela nas coisas. Revérberos das coisas”, apropriado-me de João Barrento (2010) e suas reflexões em torno do ensaio. Para o autor, “o seu princípio é o da contaminação” (p. 25); “Os gêneros têm um domínio que os delimita (a *literatura*), o ensaio nasce no espaço livre dos *textos* (é o que parecem querer sugerir já teóricos como

Głowiński e Todorov)” (p. 26); “O ensaio é a ambiguidade consciente. A pureza, sente-a como violência, a sua lei é sempre mais a do hibridismo, da travestização genológica. Pode haver nele uma vontade (*potentia*) de ficção, de poesia, de dramatismo” (p. 26-27); “Não há propriamente verdade que o ensaio persiga, quando muito revérberos dela nas coisas” (p. 33).

**p. 87:** a citação de Anne Carson é de seu texto *Ensaio sobre aquilo que mais penso* (2013, n.p.).

## REVÉRBEROS DAS COISAS

**p. 88:** no fragmento “CITAÇÃO I”, o trecho: “quando de repente a superfície quebra-se e complica-se, surge o inesperado” é uma apropriação/ citação de Anne Carson (2013): “Ele imagina a mente a mover-se através de uma superfície lisa/ de linguagem vulgar/ quando de repente/ a superfície quebra-se e complica-se./ Surge o inesperado” (n.p.).

**pp. 88-89:** no fragmento “CITAÇÃO I”, aproprio-me de diversos trechos de *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon (1996): “(...) minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (p. 13); “(...) a citação põe em circulação um objeto” (p. 15); “Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” (p. 19); “O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? (...) toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (p. 38-39); “(...) o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta (...). Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura” (p. 39); “[As aspas] operam

uma sutil divisão entre sujeitos e assinalam o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada, como uma sombra chinesa” (p. 52).

**p. 89:** o poema *The Dry Salvages* de T.S. Eliot, presente no fragmento “CITAÇÃO II”, foi retirado do livro *Poesia*, de Eliot (1981, p. 220).

**pp. 93-94:** no fragmento “MONTAGEM E CINEMA”, realizo apropriações a partir do texto “Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”, de Carlos Canelas (2010). Como produto do meu recurso metodológico, a ordem de aparecimento das informações presentes no texto de Canelas foi refeita, buscando-se alterar a sintaxe sem oferecer prejuízo ao conteúdo original. Algumas frases, no entanto, foram transcritas em sua literalidade. As apropriações são sobretudo de informações concretas fornecidas pelo autor, a partir das quais produzi intervenções reflexivas. Para efeito de identificação e distinção das citações, consultar a publicação original (p. 1). As fontes primárias utilizadas pelo autor como base à apresentação de sua reconstituição histórica são: Almeida, 1990; Joly, 2002 e Viveiros, 2005.

**p. 95:** no fragmento “MONTAGEM, CINEMA E TEATRO”, no trecho: “Essa *desmontagem* dos códigos teatrais via montagem é o que levará, posteriormente, na figura de Bertolt Brecht, ao desvio do “dramático” em prol da epicização”, realizo uma citação/ apropriação a partir de *Montagem e colagem* (2010), de Florence Baillet & Clémence Bouzitat, onde se lê que a “montagem surge como um procedimento característico de um teatro que tenderia a se desviar do ‘dramático’ em prol do ‘épico’”. (p. 121).

**p. 98:** no fragmento “AS PRÓPRIAS COISAS”, no trecho: “O sentido apontava para as coisas, assinalava-as, mas não as alcançava jamais. Os objetos estavam mais além das palavras”, realizo uma citação/apropriação a partir de Octavio Paz (2012). Em seu texto *A imagem*, o autor cita Arthur Waley: “O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras.” Ao que Paz acrescenta: “Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras” (p. 43).

**pp. 98-99:** os versos de Murilo Mendes citados ao final da p. 98 e início da p. 99 foram retirados do livro *Antologia poética: Murilo Mendes* (2014, pp. 228 e 229, respectivamente). A citação de Anne Carson presente na página 98 foi retirada do texto *A luva do tempo de Edward Hopper* (2018, n.p.), traduzido e publicado virtualmente por Marília Garcia.

**pp. 103-104:** a citação de Francis Ponge no fragmento “A FLORESTA II” foi retirada do livro *Oeuvres complètes*, de Ponge (1999, p. 605). A tradução é de Marcelo Coelho.

**p. 113:** no fragmento “AS COISAS DE STIFTER I”, no trecho: “Mas, para além dessas referências mais diretas, e em uma aproximação mais detida, o que se nota no espetáculo é um rastro stifteriano que se faz presente o tempo todo, como observa Flora Süssekind: no método descritivo, no respeito às coisas, no retardamento da ação em prol da descrição e, em particular, no que Stifter chama de “coisa”, que fará Goebbels empregar a expressão no título de seu trabalho”, cito apropriando-me do apontamento realizado por Flora Süssekind (2015): “Mas o método descritivo, o respeito às coisas, o retardamento da ação em prol da descrição, todo esse rastro stifteriano se faz presente o tempo



todo. Em particular, o que Stifter chama de ‘coisa’. E que fará Goebbels empregar a expressão no título de seu trabalho” (pp. 112-113).

## CONCLUSÃO

**p. 126:** o poema citado de Adília Lopes, intitulado *Arte poética*, encontra-se no livro *Dobra*, de Lopes (2009, p. 12).

**p. 126:** o trecho citado de Jorge Luis Borges encontra-se no livro *Discussão*, de Borges (1986, p. 72).

**p. 127:** o poema citado de John Cage, intitulado *Imitation*, encontra-se no livro *X: Writings '79-'82*, de Cage (1983, p. 145).

## 6

### Referências bibliográficas

*Uma bibliografia verídica, sincera e exaustiva  
é tão impossível quanto uma confissão verdadeira*  
Antoine Compagnon

AGAMBEN, Giorgio. A política da profanação - Entrevista a Vladimir Safatle. **Folha de S.Paulo**, Caderno Mais!, 18 set. 2005. In: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200505.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALMEIDA, Manuel F. **Cinema e televisão**: princípios básicos. 2 ed. Lisboa: Edição TV Guia Editora, 1990.

ARENDT, Hannah. Great Friend of Reality: Adalbert Stifter. In: \_\_\_\_\_. **Reflections on Literature and Culture**. Org. and intro. by Susannah Young-ah Gottlieb. Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 110-114)

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Rio de Janeiro/Copenhague: Zazie Edições, 2017. E-book. ISBN 978-87-93530-11-9. Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>>. Acesso em: 08 dez. 2018.

BAILLET, Florence e BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 119-123.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BELL, Gelsey. Driving Deeper into That Thing: The Humanity of Heiner Goebbels's Stiffers Ding. In: **The Drama Review** (MIT Press), Volume 54, Number 3, Fall 2010 (T 207), pp. 150-158.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas volume I**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Sobre Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011, p. 49-73.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-124.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. New York: Penguin Books, 1977.

BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. In: **Revista Cult**, nº100, 2006.

BIRRINGER, Johannes. Choreographic Objects: Stifiers Dinge. In: **Body, Space & Technology Journal**, vol. 12, n.1 , 2013, pp. 1 - 16. Disponível em: <<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol12/johannesbirringer/home.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita** - 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Vol. 1. Tradução de Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Tradução de Josely Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRUCE, Donald. Tiepolo and Ruisdael at London Galleries. In: **Contemporary Review**. Summer 2006, Vol. 288, Issue 1681, p. 201-208.

CAGE, John. Silence. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1973 [1961].

\_\_\_\_\_. Imitation. In: \_\_\_\_\_. **X: Writings '79-'82**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1983, p. 145.

CALEIRO, Maria Conceição. A infelicidade do sujeito que escreve. In: **Público** [site], 01 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/>>

2017/01/01/culturaipsilon/critica/a-infelicidade-do-sujeito-que-escreve-1755906>. Acesso em: 20 mar. 2018.

CANELAS, Carlos. Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. **Biblioteca online de ciências da comunicação**, Lisboa: Instituto Politécnico da Guarda, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

CARSON, Anne. Ensaio sobre aquilo que mais penso. **Enfermaria 6** (blogue), 2013, n.p. Tradução de João Moita. Disponível em: <<http://www.enfermaria6.com/blog/2013/12/2/ensaio-sobre-aquilo-em-que-mais-penso-anne-carson>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. A luva do tempo de Edward Hopper. Tradução de Marília Garcia. In: **le pays n'est pas la carte** [blogue], 21 mar. 2018. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/search/label/anne%20carson>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do pensável as encruzilhadas do labirinto**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO PACE, Ana Amelia Barros. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B.Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSGROVE, Denis. Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. **Transactions of the Institute of British Geographers**, vol. 10, no. 1, 1985, pp. 45–62.

DERRIDA, Jacques. **La dissemination**. Paris: Seuil, 1967.

\_\_\_\_\_. **Acts of Literature**. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando das imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Revista Eletrônica do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas. Artes- UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**, v.8, 2008, pp. 235-246.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FÉRAL, Josette. Del teatro a la escena. In: \_\_\_\_\_. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 30 ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOEBBELS, Heiner. **Editorial 2014**. Carta editorial de fechamento do ciclo curatorial 2012 - 2014 da Ruhrtriennale. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2014/index.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Tradução de Rodrigo Carrijo, com a colaboração de Rob Packer. In: **Questão de Crítica**, Vol. VIII, n° 66, dezembro de 2015, pp. 314-328.

\_\_\_\_\_. Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos. Tradução de Luiz Felipe Reis. In: **Questão de Crítica**, vol.IX, n. 67, abril de 2016, pp. 400-410.

\_\_\_\_\_. **[Sem título]** (Programa de *Stifters Dinge*, versão em inglês). Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=8>>. Acesso em: 11 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carrijoRodrigo@gmail.com> em 28 abr. 2019.

GOLLNER, Helmut. Sobre a identidade literária austríaca. In: **Pandaemonium Germanicum** - Revista de Estudos Germanísticos, São Paulo, v. 18, n. 25, Jun. /2015, pp. 1-17.

GOULART, Beatriz. Poesia íntima: Dois poemas inéditos do livro “Como se fosse a Casa (uma Correspondência)”, de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge. [Entrevista]. **Revista Bravo!**, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/poesia-%C3%ADntima-bbf6d2050d02>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

GOURGOURIS, Stathis. Performance as Composition: Heiner Goebbels Interviewed by Stathis Gourgouris. In: **PAJ – A Journal of Performance and Art**, No. 78, September 2004, pp. 1–16.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 45.

GROTH, Miles. The Telling Word. In: **The Voice That Thinks**: Heidegger Studies with a Bibliography of English Translations, 1949-1996. Greensburg, PA: Eadmer Press, 1997 pp. 43-49.

GUMP, Margaret. **Adalbert Stifter**. New York: Twayne Publishers, 1974.

HAMILTON, Andrew B. B. Stifter's Granit and the Art of Seeing. In: **Monatshefte**, Vol. 109, N. 3, Fall 2017, pp. 391-403.

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HEWETT, Ivan. Interview with composer Heiner Goebbels. **The Telegraph**, 22 jun. 2012, online. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/9350190/Interview-with-composer-Heiner-Goebbels.html>>. Acesso: 14 abr. 2017.

HOLMES, Tove. An Archive of the Earth: Stifter's Geologos. In: **Seminar -- A Journal of Germanic Studies**. Sep. 2018, Vol. 54, Issue 3, pp. 281-307.

JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, pp. 128-137.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela** [recurso eletrônico]: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.

LOPES, Adília. Arte Poética. In: \_\_\_\_\_. **Dobra**. Lisboa: Assírio Alvim, 2009, p. 12.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Sopro**. n.20, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

MATERNÓ, Ângela. O Olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro. In: **Sala Preta**, Vol. 3, Nov. 2003, pp. 31-41.

MAURER, Kathrin. Adalbert Stifter's Poetics of Collecting: Representing the Past against the Grand Narrative of Academic Historicism. In: **Modern Austrian Literature**, Vol. 40, No. 1, 2007, pp.1-17.

MCNAMARA, Andrew E.; ROSS, Toni. Uma entrevista com Jacques Rancière: sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna. Tradução de Rodrigo Carrijo. In: **Revista Ensaia**, n.1, dez.2015, pp. 70-80.

MENDES, Murilo. **Antologia poética: Murilo Mendes**. Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. O que é ver?. In: \_\_\_\_\_. **Homo spectator: ver, fazer ver**. Prefácio e tradução de Luis Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, Marie-José; FISEROVA, Michaela. Imagem, sujeito e poder: entrevista com Marie-José Mondzain. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: **outra travessia**, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, ago. 2016.

MURICY, Katia. Benjamin: política e paixão. **Artepensamento**, IMS (site), 201-? [1987]. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/benjamin-politica-e-paixao/>>. Acesso: 07 jul. 2019.

NANCY, Jean-luc. **Las musas**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NIEBYLSKI, Dianna. “Todos os grandes escritores são caminhadores um pouco compulsivos”: entrevista Sergio Chejfec. **Sopro**. Desterro: Cultura e Barbárie, jul. 2010, n. 32. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n32.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: Um escrito polêmico. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Serguei Eisenstein e o paralelo das artes. In: **Moringa**, João Pessoa, Vol. 1, n. 1, jan. 2010, pp. 57-64.

PAULS, Alan. **Temas lentos**. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

PAZ, Octavio. A imagem. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. 3 ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2012a, pp. 37-50.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Deise Quintiliano. Sartre fenomenológico. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ, ano 8, n. 2., pp. 277-288, 1º sem.



2008. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v8n2/artigos/pdf/v8n2a12.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2018.

PHILLIPS, Alexander. Maps: Illustrating the Economic and Material Background of German Realism. In: **Literary Ecology** [Blog], 6 Mai. 2013. Disponível em: <<http://literaryecology.com/maps/>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Adalbert Stifter's Alternative Anthropocene: Reimagining Social Nature in Brigitta and Abdias. In: SCHAUMANN, C. & SULLIVAN, H.I. (eds.). **German Ecocriticism in the Anthropocene** - Literatures, Cultures, and the Environment. Palgrave Macmillan. US: New York, 2017, pp. 65-86.

PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação**: os diários de Emilio Renzi. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2017.

PONGE, Francis. **Métodos**. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. vol. 1. Paris: Gallimard, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIDOUT, Nicholas. On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor, and the "General Intellect". In: **Theatre Journal**, Vol. 64, N. 3, Theatre and Material Culture, October 2012, pp. 389-408.

RIVERA, Tania. **Fora da imagem**: (Foto)Grafias. Rio de Janeiro: o autor, 2017.

ROMAGNOLLI, Luciana. Diálogo transversal com Camillo Osório e Heiner Goebbels. **MITsp**, 13 mar. 2015. Disponível em: <<http://mitsp.org/2015/dialogo-transversal-com-camillo-osorio-e-heiner-goebbels/>>. Acesso em: 21 set. 2018.

ROSA, Victor da. Wander Melo Miranda: ser crítico da literatura é ser crítico de si. **Suplemento Pernambuco** (site), ago. 2019. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/70-perfil/>>

2327-wander-melo-miranda-ser-cr%C3%ADtico-da-literatura-é-ser-cr%C3%ADtico-de-si.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SANTIAGO, Silviano. Literatura da América. Entrevista concedida a Eneida Maria de Souza, Caterina Pincherle e Vincenzo Arsillo. In: COELHO, Frederico (Org.). **Silviano Santiago**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996, p. 245.

SCOVELL, Adam. The Glacial Depression of Adalbert Stifter. In: **LapsusLima** [site], September 24, 2018. Disponível em: <<http://www.lapsuslima.com/the-glacial-depression-of-adalbert-stifter/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SONTAG, Susan. **Diários II: (1964-1980)**. Organização e prefácio de David Rieff; tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Copovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. In: PIRES, Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, pp. 12-26.

STEIN, Gertrude. Peças. Tradução de Inês Cardoso Martins Moreira. In: **Revista Ensaia**, edição zero, jun. 2015, pp. 82-102. Disponível em: <<https://www.revistaensaia.com/pecas>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

STEVENS, Wallace. Not Ideas About the Thing But the Thing Itself. In: DUARTE, João Ferreira (Org.). **Leituras** - poemas do inglês. Prefácio e tradução de João Ferreira Duarte. Lisboa: Relógio d'Água, 1993.

STIFTER, Adalbert. **Indian Summer**. Trans. Wendell Frye. Bern: Peter Lang, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. “Não ideias sobre a coisa, mas a própria coisa”: observações sobre Stifters Dinge e o trabalho de Heiner Goebbels. In: **Cartografias**. MITsp\_022015 [catálogo], n. 2, 2015, pp.112-116.

VIVEIROS, Paulo. **A imagem no cinema**: história, teoria e estética. 2 ed. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2005.

## SITES

**ARTANGEL**. Stifter's Dinge - Michael Morris in conversation with Heiner Goebbels. April 20, 2008. (40m21s). Disponível em: <<https://soundcloud.com/artangel-2/talk-stifters-dinge>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

**HEINER GOEBBELS**. Stifters Dinge/ Info. In: <<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

**OI FUTURO**. Encontro com Heiner Goebbels. 03/03/2015. Disponível em: <<https://oifuturo.org.br/historias/encontro-com-heiner-goebbels-polifonias-da-cena-contemporanea/>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

**POETRY FOUNDATION** [site]. Wallace Stevens, 20-, n.p. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/wallace-stevens>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

**RUHRTRIENNALE** - International Festival of the Arts. Interview with Heiner Gobbels. 2012. (13m10s). Disponível em: <<https://vimeo.com/37723229>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

**WNYC**. Soundcheck: Heiner Goebbels. 16 December 2009. Disponível em: <<https://www.wnyc.org/story/42977-heiner-goebbels/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

## **7**

### **Anexos**

## 7.1

Programa de Stifters Dinge (versão em inglês)<sup>49</sup>

*Heiner Goebbels*

*“Stifter’s Things”*

Now we recognised the noise that we had heard earlier in the air; it was not in the air, it was close to us now. In the depths of the forest it resounded near us and came from the twigs and branches as they splintered and fell to the ground. It was all the more dreadful as everything else stood motionless. Not a twig, not a pine needle stirred in the whole glittering brightness, until after an ice-fall a branch would come crashing down. Then all was silent again. We listened and stared; I don’t know whether it was amazement or fear of driving deeper into that thing.

Adalbert Stifter

From “My Great Grandfather’s portfolio”

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=8>>. Alterou-se, aqui, apenas a fonte e, eventualmente, a sua numeração, buscando sempre que possível manter a diagramação do arquivo original. A versão original em alemão do programa pode ser acessada em: <<https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=6>>; a versão em francês, por sua vez, está disponível em: < <https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=7>>. Acesso em: 11 Set. 2018.

*“Stifter’s Things” is a composition for five pianos with no pianists, a play with no actors, a performance without performers – one might say a no-man show. First and foremost, it is an invitation to audiences to enter a fascinating space full of sounds and images, an invitation to see and hear. It revolves around awareness of things, things that in the theatre are often part of the set or act as props and play a merely illustrative role. Here they become protagonists: light, pictures, murmurs, sounds, voices, wind and mist, water and ice.*

*As the title suggests, this work touches on the texts of Adalbert Stifter, an early 19<sup>th</sup> century romantic author, whose reputation for Biedermeier convention is misleading. Stifter writes with the same eye for detail as an artist paints and if the plots of his stories appears to mark time because of the painstaking (and at first sight, boring) descriptions of Natural History, it is but proof of his respect for Things: such passages force the reader to slow down and become aware of each detail – as if anyone wishing to approach the text first has to make his way through the forest on his quest. Things and matter tell their own story, whereas the characters are often just poked into the weave and are in no way sovereign subjects of their stories. The contemporary and radical aspects of Stifter’s work show through the deliberate slowing down and ritualised repetitions and are of particular significance to today’s reader.*

*“Stifter’s Things” is inspired by his writing process without seeking to stage his stories or the objects that he described. The performance/installation (lasting about 80 minutes) takes his text as a confrontation with the unknown and the forces that man does not master, as a plea for the readiness to adopt other criteria and judgements than our own and even as an opportunity to come to terms with unfamiliar cultural references, particularly in the domain of ecological disasters, which Stifter already envisaged with his usual eye for detail.*

---

**I rested, looked at the things around me: the unloaded carts crammed together under the roof of the shed, the ploughs and harrows piled into a corner to make more space, the farmhands and maids hurrying here and there, busy with their Saturday work and readying themselves for the Sunday festivities; and these things joined to those with which my head was already filled, like the triple coned fir trees, the dead, the dying, and the singing birds.**

**Adalbert Stifter, extract from “Granite”**

**Stifter's Things**

Creation Théâtre Vidy-Lausanne, on Thursday, September 13th, 2007, at 7:30 pm

Duration: 1h10

Conception, music and direction:

**Heiner Goebbels**

Set design, light and video:

**Klaus Grünberg**

Collaboration to the music, programming:

**Hubert Machnik**

Sound design:

**Willi Bopp**

Assistant:

**Matthias Mohr**

**With the artistic and technical collaboration of the team of the Théâtre de Vidy:**

Stage manager:

**Nicolas Bridel**

Robotics:

**Thierry Kaltenrieder**

Light technicians:

**Roby Carruba - Thierry Arnold**

Electricians:

**Christophe Kehrli - Roger Monnard - Erik Zollikofer**

Video:

**Jérôme Vernez**

Sound:

**Frédéric Morier**

Assistant stage manager:

**Nicolas Pilet - Fabio Gaggetta**

Mechanical construction:

**Stéphane Boulaz**

Construction of the set:

**Thomas Beimowski – Hervé Arletti – Thuy Lor Van**

**Pops:**  
**Georgie Gaudier – Eric Vuille**

Under the technical direction of **Michel Beuchat**.

English translation of Miriam Heard, excepted the introduction of Heiner Goebbels, by Heather Turin.

**Production:**  
**Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E.**

**Coproduction:**  
**spielzeit'europa I Berliner Festspiele,**  
**Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg,**  
**schauspiel frankfurt,**  
**T & M – Théâtre de Genevilliers / CDN,**  
**Pour-cent culturel Migros**  
**Teatro Stabile di Torino**

**Co-commission:**  
**Artangel London**

**With the support of:**  
**Pro Helvetia - Fondation suisse pour la culture**

**Performance crew:**

**Stage manager:**  
**Nicolas Bridel**

**Robotics:**  
**Thierry Kaltenrieder**  
**Light technicians:**  
**Roby Carruba - Thierry Arnold**

**Video:**  
**Jérôme Vernez**

**Assistant stage manager:**  
**Nicolas Pilet - Fabio Gaggetta**

**Sound design:**  
**Willi Bopp**



Sound:  
**Andrew Mikkelsen**

Musical supervision for the performance:  
**Matthias Mohr**

---

These things exist. One must resign oneself to it, must chose a side. So we will turn away from the talking, the all too human chatter, in order to speak about these things, about preconceived ideas. To speak about these things, that is to say, about the unhuman.

**Jean-Paul Sartre, extract from “Being and Nothingness”**

I had never seen that thing like this before.(...)

When I was on the way back, and nearly at the hotel that stood on the main square which was itself surrounded and enclosed by houses, I saw the village fountain. It was boarded up with planks of wood, covered in insulating cloths and stood like a lonely mountain of ice. There weren't even steps cut through the ice to it, as the fountain had for several weeks now not provided any water. I saw that in the morning people had spread sand, earth or sawdust onto the flat ice of the paths in front of their houses, so as to avoid slipping, but the rain had covered this with new ice. At the inn in the backstreets of Dubs I could rid my coat and boots of the ice that had settled on them. The innkeeper pointed with satisfaction to my crampons and said that they were an excellent precaution if one wanted to walk safely on such ice that was so glassy and fine that one couldn't set a foot on it without risking breaking an arm or a leg, and that there was no help for it as new ice was constantly forming. (...)

---

"The mother asked: 'Who is that?'

The father told her that she was the dark girl from the high Nutmountain, and he told her what she had done that day to protect the grandmother and the children.

Then he turned to the group of children and said: 'Come here, you dear child, we will be good to you.'

Hearing these words, the girl drew back from the children and as she was standing a little apart, she began to walk, then to run back through the garden, around the greenhouses and in an instant they saw her running up the sandy slope.

The children went back to their parents.

'What a shame that the girl won't come nearer, that she's so shy', said the father.

'I'll catch it', said a farmhand.

---

Adalbert Stifter, extract from "Katzensilber"

---

When we came out into the open fields we heard a muffled crashing sound, but weren't sure what it could be. On the embankment we saw a glittering willow tree, its sturdy silver branches hanging down as though someone had combed them. (...)

When we reached the open countryside, driving of course several fathoms above the plains, we heard the same muffled sound as we had heard earlier; but again we did not know what it was, and were not even sure from which direction it came. (...)

While we were eventually nearing the valley where the forest lay across our road, from among the blackwood that stood to our right on some rocks we

suddenly heard a strange noise that neither of us had ever heard before. It was as though thousands, if not millions of glass shards were rustling and clinking against each other and as if in this chaos the sounds were travelling into the distance. The blackwood was, however, still too far away for us to recognise the sound. In the silence that reigned on the earth and in heaven, the noise seemed very strange to us. Thomas wanted to stop the horse but couldn't quite do it as the sledge sped along the frozen path, gliding after the animal. When he finally came to a standstill, the noise had gone. Now we heard a gentle murmuring in the air, that we had not heard earlier because of the clattering of our horses' hooves. It was an indeterminate sound, completely different from that which had made us stop our horses. It was almost continuous, weak and sometimes even weaker. We drove on again. We approached the valley and at last we saw the dark opening where the road entered the forest. Even though it was still early afternoon and the grey sky shone as though one could see the sun peering through it, it was a winter afternoon, and so gloomy that the white countryside in front of us was already beginning to lose its colour and in the forest it was difficult to distinguish anything in the distance.

---

Stifter does not usually depict the characters directly. He doesn't need to tell the reader what their personality is. It is already evident in the things that surround them: in the clothes, the houses, the landscape, and also then when they don't behave according to Nature. (...) Thus it is vital to Stifter that stone, wood, and other materials are not valued indifferently but that the design and creation of a piece ensures that the 'stone essence' of the stone, the 'wood essence' of the wood is revealed.

Heinrich Mettler, extract from "Natur in Stifters frühen, Studien" [Nature in Stifter's early studies]

---

When we came to the spot where we should have driven in under the woody canopy of the trees, Thomas stopped. We saw in front of us a delicate spruce fir bent into an arch over our path, like a triumphal arch of the kind offered to the returning emperors. The weight and splendour of the ice hanging from the trees was indescribable. The pine trees stood like the candelabra of innumerable and huge inverted candles. (...)

Now we recognised the noise that we had heard earlier in the air; it was not in the air, it was close to us now. In the depths of the forest it resounded near us and came from the twigs and branches as they splintered and fell to the ground. It was all the more dreadful as everything else stood motionless. Not a twig, not a pine needle stirred in the whole glittering brightness, until after an ice-fall a branch would come crashing down. Then all was silent again. We listened and stared; I don't know whether it was amazement or fear of driving deeper into that thing. Our horse seemed to share a similar feeling, drawing in its hooves the poor beast nudged the sledge backwards.

As we stood there staring – neither of us had said a word – we heard the same falling that we had already heard twice that day. By now we recognised it. First a high pitched cracking, like a cry, then a short swishing or rustling, then the muffled rumbling thump with which a mighty tree trunk hit the earth. The thud resounded through the forest and between the deadening thicket of branches, accompanied by a clinking and shimmering, as though myriads of glass shards were being pushed and jangled together. Then all was as it had been, the tree trunks stood towering intertwined, nothing moved and the gentle motionless murmuring echoed on. It was strange when a branch, a twig or a piece of ice fell near us; one didn't see it, or where it came from, one barely saw its lightening fall to the earth, often not at all, but heard only the thump, and then gazed as before into the distance. (...)

If something amongst the trees gained only an ounce of weight, it could fall, the tips of the pine cones fall like wedged slivers to the ground and bore holes right through us, and lying on the path before us we saw many broken and scattered cones, and as we stood there we could hear more muffled blows in the distance. When we looked back over the open fields that we had crossed, there was, as had been the case all day, not a single person, not a living being to be seen, only Thomas and I and the horse alone amid the boundless Nature. I said to Thomas that we should turn back. He had the same idea. I got out, and with the horse he turned the sledge around. Then he got out as well. It seemed now that the ice was settling much faster than it had in the morning. Perhaps it was that we had been less aware of its appearance earlier and that in watching it its growth had seemed slower to us, and that now in the afternoon, as we had other things to do we only noticed after a while how the ice had accumulated. Or had it become colder and the rainfall heavier? We didn't know."

Extract from "Die Mappe meines Urgrossvaters" [My Great Grandfather's Portfolio]. Transcription of the third edition, file 149.

## SOURCES

Incantations for the southwesterly winds so vital to sailors (“Karuabu”) in **Papua New Guinea**, recorded on 26<sup>th</sup> December 1905 by the Austrian ethnograph **Rudolf Pöch**, renowned pioneer of documentary films and sound recordings. Using his so-called “Archivephonograph” he was able to make unique recordings of indigenous songs and stories performed in the Papuan language by the native inhabitants.

**Jacob Isaacksz van Ruisdael**

Swamp, 1660

72.5x99cm, oil on canvas

Hermitage, St Petersburg



**Adalbert Stifter**

The Ice Tale from “My Great Grandfather’s Portfolio”, third edition,  
German: read by Dr. Hermann Josef Mohr, recorded by HG.

French: read by René Gonzalez, recorded by HG.

**J.S. Bach**

The Italian Concert in F major. BWV 971, 2. Movement.

**Claude Levi Strauss**

Extract from an interview with Jaques Chancel. Radioscopie France Inter (1988).

### William S. Burroughs

Reads an extract from the text “Nova Express – Tower Open Fire”.

“Listen to my last words any world, listen all you boards, governments, syndicates, nations of the world. And you powers behind what filth deals consummated in what lavatory. To take what is not yours. To sell out your sons for ever. To sell the ground from unborn feet for ever. So you on the board could use bodies and minds and souls that were not yours, are not yours and never will be yours. You have the wrong name and the wrong number Mr. Luce-Getty Lee-Rockefeller.”

### Malcom X

Extract from a television interview from the beginning of the 1960s.

### Paolo Ucello

Night Hunt, circa 1460

65x165cm, Tempera on wood. Side panel of a chest.

Ashmolean Museum, Oxford



Antiphonal singing by **Columbian Indians**, extract from a cassette recording of a radio report, added to HG's archive material during a journey in South America in 1985.

**Kalimérisma**, traditional Greek song in chromatic scale – sung by Ekaterini Mangoúlia, recorded in 1930 by Samuel Baud-Bovy, pioneer of musicology. The song belongs to the repertoire of the women from the island of Kalymnos; they sing this melody, reminiscent of a lament while they work their hand mills. Instead of mourning laments they welcome the immigrants and offer good luck to the fishermen arriving from the Barbarian Coast (Maghreb).

### Adalbert Stifter

From “My Great Grandfather's portfolio”. Handwritten facsimile of the third edition.

---

Even as a boy I was attracted to the veracity of things, as it can be seen in the creation or in the orderly progression of life. This often meant that those around me felt alienated. I constantly demanded to know the names of things, their origin, their use, and I couldn't bear it when the answer was an evasive one."

Adalbert Stifter, extract from "Der Nachsommer" [Indian summer]

---

### **Tour 2007**

Berlin  
**spielzeiteuropa I Berliner Festspiele / Haus der Berliner Festspiele**  
 Schaperstr. 24  
 D- 10719 Berlin  
[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)  
 from 5 till 13 October 2007

Luxembourg  
**Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg**  
 1 Rond-Point Schuman  
 L-2525 Luxembourg  
[www.theater-vdl.lu](http://www.theater-vdl.lu)  
 from 19 till 24 octobre 2007

Frankfurt  
**schauspiel frankfurt / Bockenheimer Depot**  
 Neue Mainzerstrasse 17  
 DE-60311 Frankfurt  
[www.schauspielfrankfurt.de](http://www.schauspielfrankfurt.de)  
 from October 28th till November 3rd, 2007

Munich  
**Theaterfestival Spielart**  
 Ludwigstrasse 8  
 DE-80539 Munich  
[www.spielart.org](http://www.spielart.org)  
 from 16 to 17 novembre 2007

---

In the meantime the vicar had gone out, and now came back holding a light. It was a tallow candle held in a brass candlestick. He placed he candlestick on the table and laid a pair of brass wick trimmers next to it. Then we sat down at the table and waited for the storm to come.

Adalbert Stifter, extract from “Indian Summer”

---

If these arrangements were to disappear, as they appeared, if through some event whose probability we can at most guess at but whose form or promise we can at the moment not recognise, these arrangements were to falter, as the basis for classical thinking did at the end of the eighteenth century, then you can bet that mankind will disappear like a face drawn into the sand at the tidemark.

Michel Foucault, “The order of Things”



## 7.2

### Histórico de apresentações<sup>50</sup>

#### Stifters Dinge / Stifter's Things

a performative Installation / music theatre

9 September 2018, 7:30 pm (Fringe Arts Festival)  
The Navy Yard, Building 6II, Philadelphia (USA)

9 September 2018, 10:00 pm (Fringe Arts Festival)  
The Navy Yard, Building 6II, Philadelphia (USA)

8 September 2018, 10:30 pm (Fringe Arts Festival)  
The Navy Yard, Building 6II, Philadelphia (USA)

8 September 2018, 8:00 pm (Fringe Arts Festival)  
The Navy Yard, Building 6II, Philadelphia (USA)

7 September 2018, 10:30 pm (Fringe Arts Festival)  
The Navy Yard, Building 6II, Philadelphia (USA)

5 May 2018, 3:00 pm  
SPOR Festival, Aarhus (Denmark)

4 May 2018, 5:00 pm  
SPOR Festival, Aarhus (Denmark)

3 May 2018, 8:00 pm  
SPOR Festival, Aarhus (Denmark)

8 September 2017, 5:30 pm (Festival Music of Changes)  
Svyturio arena, Klaipeda (Lithuania)

8 September 2017, 9:00 pm (Festival Music of Changes)  
Svyturio arena, Klaipeda (Lithuania)

7 September 2017, 6:30 pm  
Svyturio arena, Klaipeda (Lithuania)

19 June 2016, 7:00 pm (Instalacje 5. Festiwal Muzyczny)

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/past-dates>>. Acesso em: 11 Set. 2018.

Nowy Teatr, Warsaw (Poland)

18 June 2016, 9:00 pm (Instalacje 5. Festiwal Muzyczny)  
Nowy Teatr, Warsaw (Poland)

18 June 2016, 3:00 pm (Instalacje 5. Festiwal Muzyczny)  
Nowy Teatr, Warsaw (Poland)

17 June 2016, 8:00 pm (Instalacje 5. Festiwal Muzyczny)  
Nowy Teatr, Warsaw (Poland)

28 February 2016, 5:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

27 February 2016, 9:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

27 February 2016, 6:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

26 February 2016, 9:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

26 February 2016, 6:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

25 February 2016, 9:00 pm  
Teatro Colon, Buenos Aires (Argentina)

12 March 2015, 9:00 pm (MITSP)  
Ipiranga, Sao Paolo (Brasil)  
MOSTRA INTERNATIONAL DE TEATRO DE SAO PAULO

12 March 2015, 4:00 pm (MITSP)  
Ipiranga, Sao Paolo (Brasil)  
MOSTRA INTERNATIONAL DE TEATRO DE SAO PAULO

11 March 2015, 9:00 pm (MITSP)  
Ipiranga, Sao Paolo (Brasil)  
MOSTRA INTERNATIONAL DE TEATRO DE SAO PAULO

11 March 2015, 4:00 pm (MITSP)  
Ipiranga, Sao Paolo (Brasil)  
MOSTRA INTERNATIONAL DE TEATRO DE SAO PAULO

10 March 2015, 9:00 pm (MITSP)  
Ipiranga, Sao Paolo (Brasil)  
MOSTRA INTERNATIONAL DE TEATRO DE SAO PAULO

26 September 2014, 6:30 pm (Festival Musica)

Théâtre de Hautepierre, Strasbourg (France)

26 September 2014, 9:30 pm (Festival Musica)  
Théâtre de Hautepierre, Strasbourg (France)

25 September 2014, 6:30 pm (Festival Musica)  
Théâtre de Hautepierre, Strasbourg (France)

15 March 2014, 4:00 pm (Biennale Musiques en Scene 2014)  
Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lyon (France)

15 March 2014, 8:00 pm (Biennale Musiques en Scene 2014)  
Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lyon (France)

14 March 2014, 8:00 pm (Biennale Musiques en Scene 2014)  
Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lyon (France)

14 March 2014, 4:00 pm (Biennale Musiques en Scene 2014)  
Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lyon (France)

13 March 2014, 8:00 pm (Biennale Musiques en Scene 2014)  
Théâtre National Populaire Villeurbanne, Lyon (France)

10 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)

Festival Internacional de Teatro  
10 January 2014, 11:59 pm (Santiago a Mil)

Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
Festival Internacional de Teatro

9 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
Festival Internacional de Teatro

8 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
Festival Internacional de Teatro

7 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
Festival Internacional de Teatro

6 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
Festival Internacional de Teatro

5 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
Estacion Mapocho, Santiago (Chile)

## Festival Internacional de Teatro

4 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
 Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
 Festival Internacional de Teatro

3 January 2014, 10:30 pm (Santiago a Mil)  
 Estacion Mapocho, Santiago (Chile)  
 Festival Internacional de Teatro

6 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

5 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

4 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

3 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

2 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

1 October 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

1 October 2013, 11:00 am (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

29 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

28 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

27 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

26 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

25 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

24 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
 Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

24 September 2013, 11:00 am (Ruhrtriennale)

Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

22 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

21 September 2013, 8:00 pm (Ruhrtriennale)  
Kraftzentrale, Duisburg (Germany)

15 July 2013, 2:00 pm  
Center for Arts and Media, Yamaguchi (Japan)

14 July 2013, 2:00 pm  
Center for Arts and Media, Yamaguchi (Japan)

14 July 2013, 7:00 pm  
Center for Arts and Media, Yamaguchi (Japan)

13 July 2013  
Center for Arts and Media, Yamaguchi (Japan)

24 March 2013, 7:00 pm (Golden Mask Festival Moscow)  
--, Moscow (Russian Federation)

24 March 2013, 3:00 pm (Golden Mask Festival Moscow)  
--, Moscow (Russian Federation)

23 March 2013, 3:00 pm (Golden Mask Festival Moscow)  
--, Moscow (Russian Federation)

23 March 2013, 7:00 pm (Golden Mask Festival Moscow)  
--, Moscow (Russian Federation)

22 March 2013, 7:00 pm (Golden Mask Festival Moscow)  
--, Moscow (Russian Federation)

"Golden Mask Festival Moscow - Legendary productions and Artists"

School of Dramatic Art in Moscow  
19/27 Ulitska Sretenka  
107045 Moskau

17 November 2012 - 18 November 2012, 5:00 pm  
Artangel, London (Great Britain)  
Address: Ambika P3, University of Westminster,  
35 Marylebone Road, London NW1 5LS  
Enquiries: T. +44(0)207 713 1400  
W. [www.artangel.org.uk](http://www.artangel.org.uk)

17 November 2012 - 18 November 2012, 9:00 pm  
Artangel, London (Great Britain)  
Address: Ambika P3, University of Westminster,

35 Marylebone Road, London NW1 5LS  
 Enquiries: T. +44(0)207 713 1400  
 W. [www.artangel.org.uk](http://www.artangel.org.uk)

13 November 2012 - 16 November 2012, 8:00 pm  
 Artangel, London (Great Britain)  
 Address: Ambika P3, University of Westminster,  
 35 Marylebone Road, London NW1 5LS  
 Enquiries: T. +44(0)207 713 1400  
 W. [www.artangel.org.uk](http://www.artangel.org.uk)

9 September 2012, 2:00 pm (Ibsen Festival)  
 Kanonhallen, Oslo (Norway)

8 September 2012, 2:00 pm (Ibsen Festival)  
 Kanonhallen, Oslo (Norway)

7 September 2012, 7:30 pm (Ibsen Festival)  
 Kanonhallen, Oslo (Norway)

27 May 2011 - 28 May 2011 (Angelica Festival)  
 Teatro Comunale Modena, Modena (Italy)

29 April 2011, 7:00 pm & 10:00 pm  
 Koninklijke Schouwburg/Royal Theatre, Den Haag (Netherlands)

28 April 2011, 7:00 pm & 10:00 pm  
 Koninklijke Schouwburg/Royal Theatre, Den Haag (Netherlands)

19 March 2011  
 TNT - Théâtre National de Toulouse, Toulouse (France)

18 March 2011  
 TNT - Théâtre National de Toulouse, Toulouse (France)

17 March 2011  
 TNT - Théâtre National de Toulouse, Toulouse (France)

12 October 2010  
 Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

11 October 2010  
 Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

10 October 2010  
 Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

9 October 2010  
 Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

8 October 2010  
Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

7 October 2010  
Melbourne Festival, Melbourne (Australia)

15 August 2010  
Taipeh Festival, Taipeh (Taiwan)

14 August 2010  
Taipeh Festival, Taipeh (Taiwan)

13 August 2010  
Taipeh Festival, Taipeh (Taiwan)

12 August 2010  
Taipeh Festival, Taipeh (Taiwan)

11 August 2010  
Taipeh Festival, Taipeh (Taiwan)

12 June 2010, 6:00 pm & 9:00 pm  
Herrenhausen, Hannover (Germany)

11 June 2010, 6:00 pm  
Herrenhausen, Hannover (Germany)

11 June 2010, 9:00 pm  
Herrenhausen, Hannover (Germany)

10 June 2010  
Herrenhausen, Hannover (Germany)

5 June 2010, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival, Barcelona (Spain)

4 June 2010, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival, Barcelona (Spain)

3 June 2010, 8:00 pm  
Festival, Barcelona (Spain)

20 December 2009, 2:00 pm  
Lincoln Centre, New York (USA)  
Armory Drill Hall

19 December 2009, 3:00 pm & 7:00 pm & 10:00 pm  
Lincoln Centre, New York (USA)

Armory Drill Hall

18 December 2009, 7:00 pm & 10:00 pm  
Lincoln Centre, New York (USA)  
Armory Drill Hall

17 December 2009, 8:00 pm  
Lincoln Centre, New York (USA)  
Armory Drill Hall

16 December 2009, 8:00 pm  
Lincoln Centre, New York (USA)  
Armory Drill Hall

17 October 2009, 8:00 pm  
Hellerau, Dresden (Germany)

16 October 2009, 7:30 pm & 10:00 pm  
Hellerau, Dresden (Germany)

15 October 2009, 8:00 pm  
Hellerau, Dresden (Germany)

21 September 2009, 7:00 pm & 10:00 pm  
World Theater Festival 2009, Zagreb (Croatia)

20 September 2009, 7:00 pm & 10:00 pm  
World Theater Festival 2009, Zagreb (Croatia)

19 September 2009, 8:00 pm  
World Theater Festival 2009, Zagreb (Croatia)

28 March 2009, 5:30 pm & 8:30 pm  
La Filature, Mulhouse (France)

27 March 2009, 8:30 pm  
La Filature, Mulhouse (France)

26 March 2009, 7:30 pm  
La Filature, Mulhouse (France)

25 March 2009, 7:30 pm (Premiere)  
La Filature, Mulhouse (France)

18 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

17 January 2009, 6:00 pm & 9:00 pm  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

16 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)



15 January 2009, 6:00 pm & 9:00 pm  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

14 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

13 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

12 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

11 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

10 January 2009  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

9 January 2009 (Premiere)  
T&M Theatre de Gennevilliers/ CDN, Paris (France)

26 October 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival de Otono, Madrid (Spain)

25 October 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival de Otono, Madrid (Spain)

24 October 2008  
Festival de Otono, Madrid (Spain)

23 October 2008  
Festival de Otono, Madrid (Spain)

22 October 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival de Otono, Madrid (Spain)

27 September 2008  
BITEF, Belgrade (Serbia)

26 September 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
BITEF, Belgrade (Serbia)

25 September 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
BITEF, Belgrade (Serbia)

19 September 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Biennale Bern, Bern (Switzerland)  
Kulturhallen Dampfzentrale

18 September 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Biennale Bern, Bern (Switzerland)  
Kulturhallen Dampfzentrale

14 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

13 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

12 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

11 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

10 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

8 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

7 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

6 July 2008, 3:00 pm & 6:00 pm  
Festival d'Avignon, Avignon (France)  
La Chartreuse - Villeneuve lez Avignon

14 June 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Holland Festival, Amsterdam (Netherlands)  
Muziekgebouw

13 June 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Holland Festival, Amsterdam (Netherlands)  
Muziekgebouw

12 June 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Holland Festival, Amsterdam (Netherlands)  
Muziekgebouw

11 June 2008  
Holland Festival, Amsterdam (Netherlands)

## Muziekgebouw

30 May 2008

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich (Switzerland)

29 May 2008

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich (Switzerland)

28 May 2008, 6:00 pm & 9:00 pm

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich (Switzerland)

27 May 2008, 6:00 pm & 9:00 pm

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich (Switzerland)

26 May 2008 (Premiere)

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich (Switzerland)

13 May 2008

Kunstenfestival Brussels, Brussels (Belgium)

Théâtre National de la Communauté Française Wallonie

12 May 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm

Kunstenfestival Brussels, Brussels (Belgium)

Théâtre National de la Communauté Française Wallonie

11 May 2008, 3:00 pm & 6:00 pm & 9:00 pm

Kunstenfestival Brussels, Brussels (Belgium)

Théâtre National de la Communauté Française Wallonie

10 May 2008, 6:00 pm & 9:00 pm

Kunstenfestival Brussels, Brussels (Belgium)

Théâtre National de la Communauté Française Wallonie

9 May 2008

Kunstenfestival Brussels, Brussels (Belgium)

Théâtre National de la Communauté Française Wallonie

27 April 2008

Artangel, London (Great Britain)

co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

26 April 2008, 6:00 pm & 9:00 pm

Artangel, London (Great Britain)

co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

25 April 2008

Artangel, London (Great Britain)

co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

24 April 2008

Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

23 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

22 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

21 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

20 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

19 April 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

18 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

17 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

16 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

15 April 2008  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

14 April 2008 (Premiere)  
Artangel, London (Great Britain)  
co-commissioned by artangel, London, P3 University of Westminster

24 February 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival VEO, Valencia (Spain)  
Green space

23 February 2008, 6:00 pm & 9:00 pm  
Festival VEO, Valencia (Spain)  
Green space

22 February 2008  
Festival VEO, Valencia (Spain)  
Green space

17 November 2007, 6:00 pm & 9:00 pm  
SpielArt Festival, Munich (Germany)  
Muffathalle

16 November 2007, 6:00 pm & 9:00 pm  
SpielArt Festival, Munich (Germany)  
Muffathalle

15 November 2007  
SpielArt Festival, Munich (Germany)  
Muffathalle

3 November 2007, 6:00 pm & 9:00 pm  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

2 November 2007, 6:00 pm & 9:00 pm  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

1 November 2007, 6:00 pm & 9:00 pm  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

31 October 2007  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

30 October 2007  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

29 October 2007  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

28 October 2007 (Premiere)  
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (Germany)

24 October 2007  
Grand Théâtre, Luxembourg (Luxembourg)

23 October 2007  
Grand Théâtre, Luxembourg (Luxembourg)

21 October 2007, 3:00 pm & 7:00 pm  
Grand Théâtre, Luxembourg (Luxembourg)

20 October 2007, 3:00 pm & 7:00 pm  
Grand Théâtre, Luxembourg (Luxembourg)

19 October 2007  
Grand Théâtre, Luxembourg (Luxembourg)

13 October 2007  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

12 October 2007, 7:00 pm & 10:00 pm  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

11 October 2007  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

10 October 2007  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

9 October 2007  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

7 October 2007, 7:00 pm & 10:00 pm  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

6 October 2007  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

5 October 2007 (Premiere)  
Haus der Berliner Festspiele (Freie Volksbühne), Berlin (Germany)

28 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

27 September 2007, 7:00 pm & 10:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

26 September 2007, 7:00 pm & 10:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

25 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

23 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

22 September 2007, 3:00 pm & 7:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

21 September 2007, 7:00 pm & 10:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

20 September 2007, 7:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

19 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

18 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

15 September 2007, 3:00 pm & 7:00 pm  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

14 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

13 September 2007, 7:00 pm & 10:00 pm (World Premiere)  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)

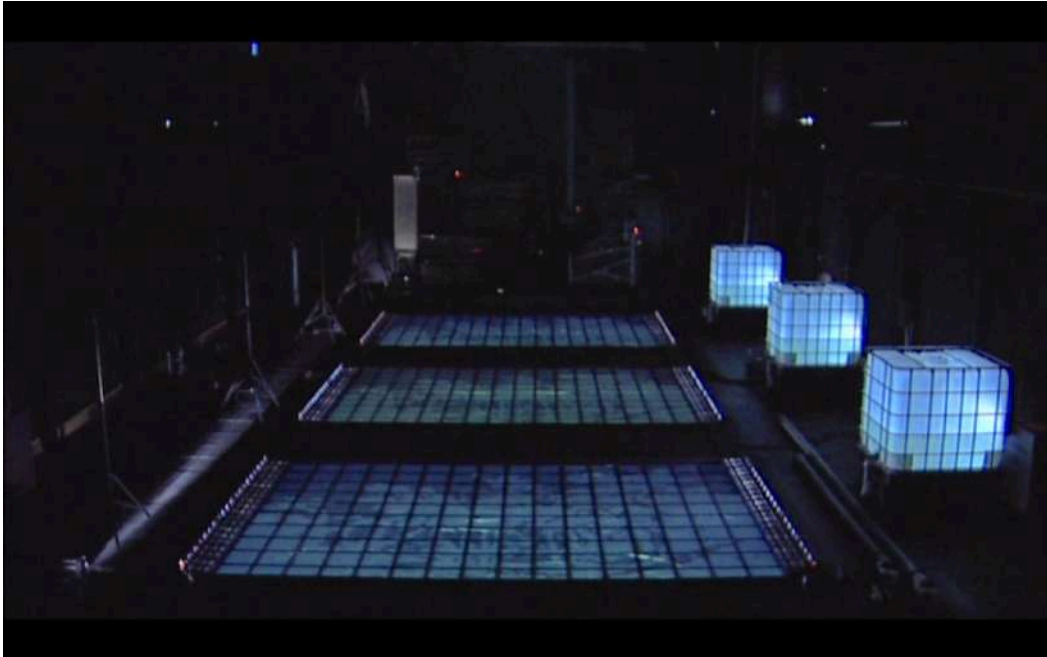
12 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)  
Vorpremiere

11 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)  
Vorpremiere

10 September 2007  
Théâtre Vidy, Lausanne (Switzerland)  
Vorpremiere

### 7.3

#### Outras imagens



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

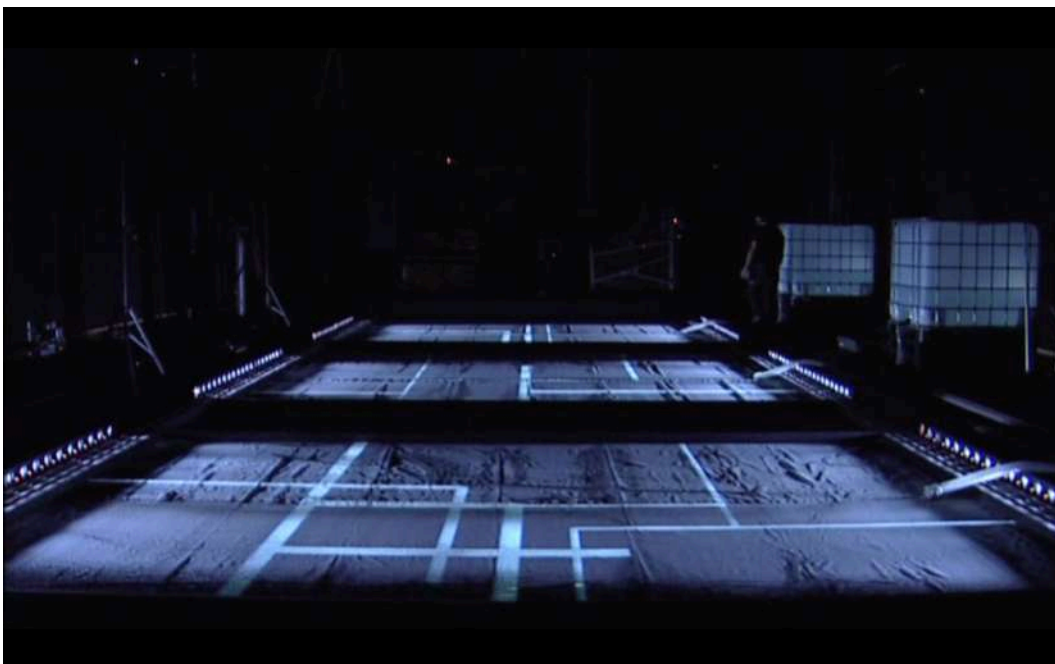


Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

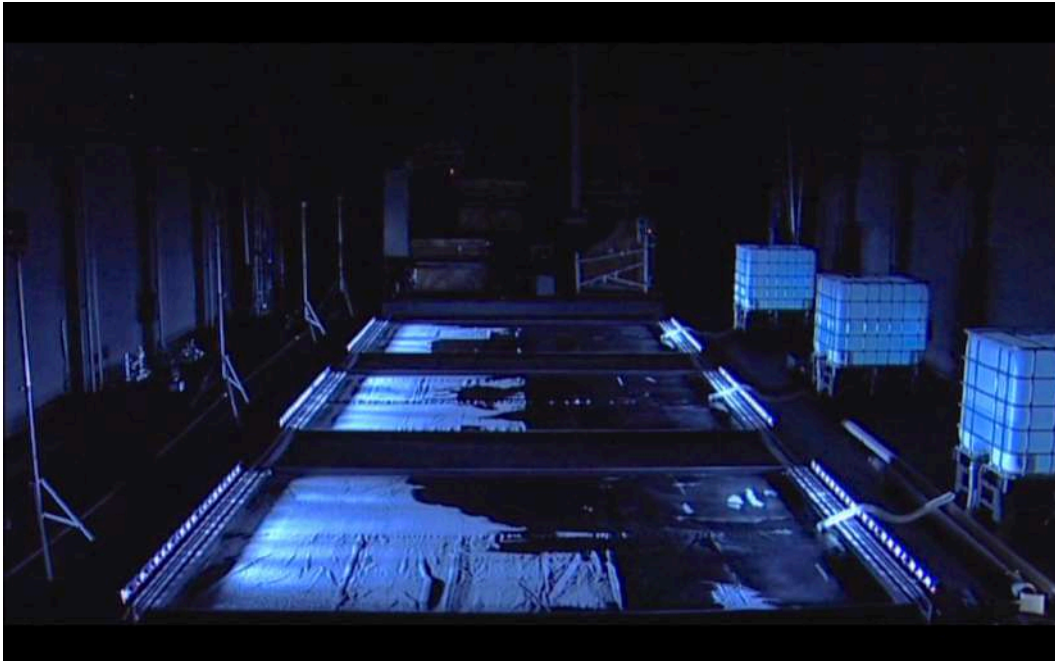




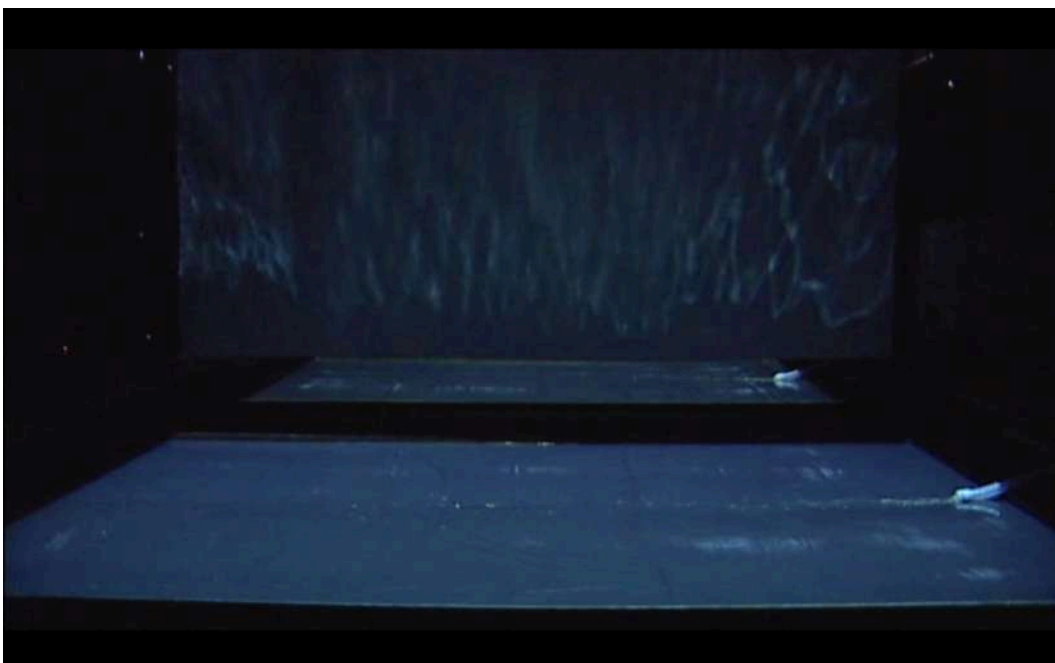
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



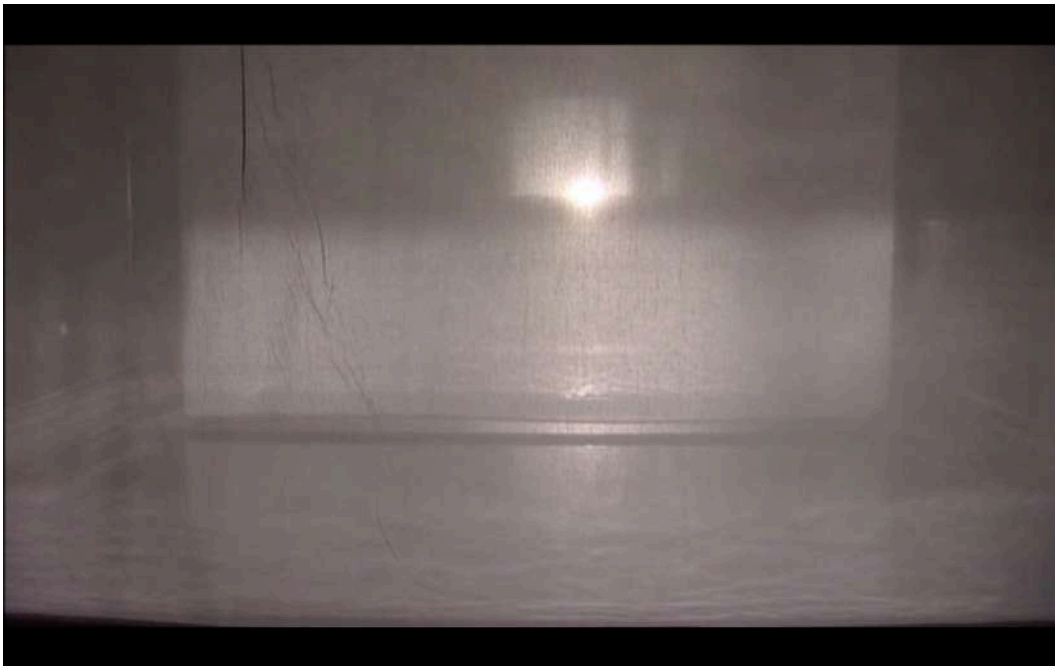
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



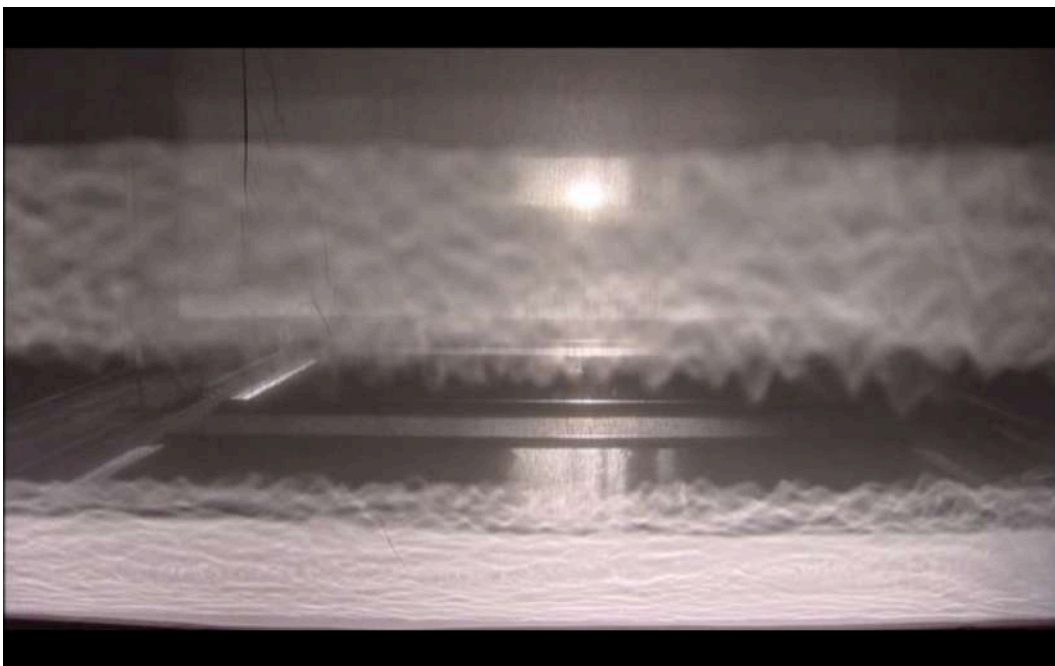
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



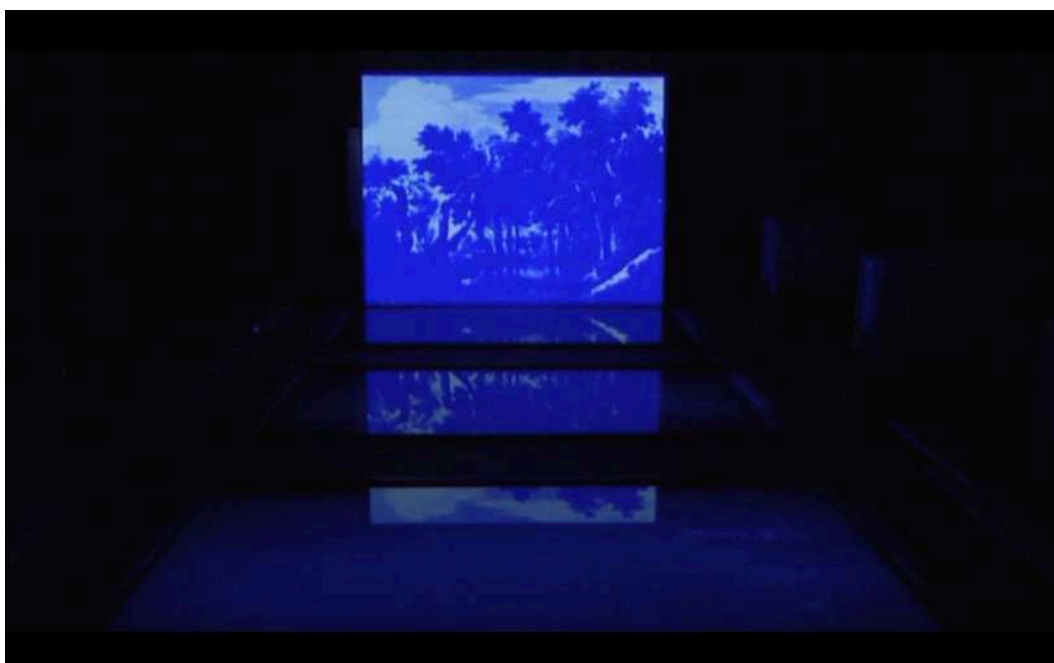
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fotógrafo desconhecido



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*





Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



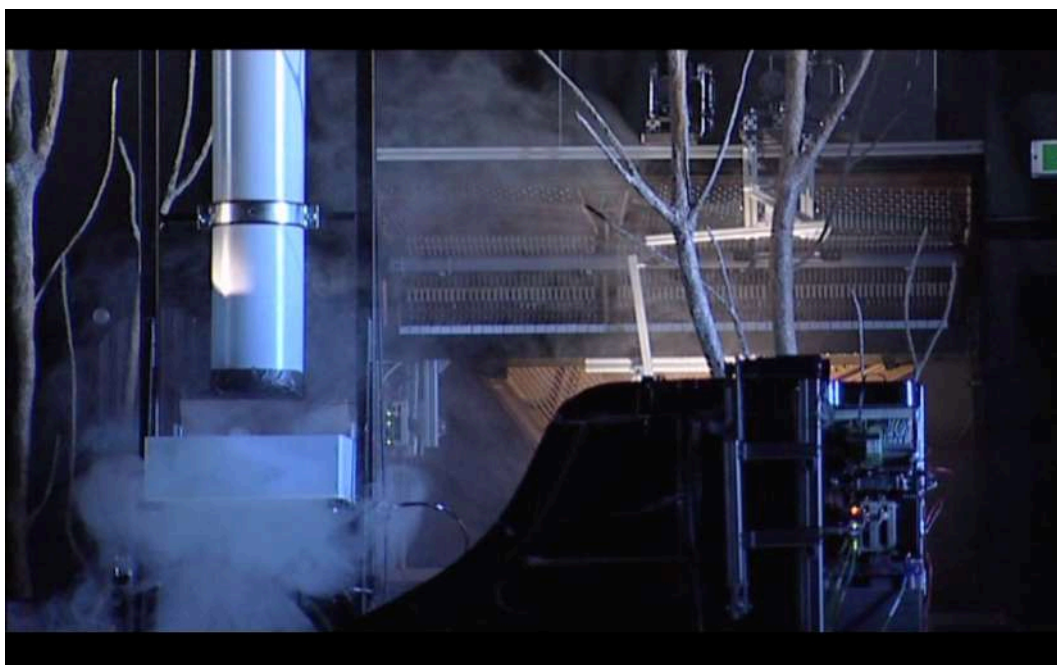
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

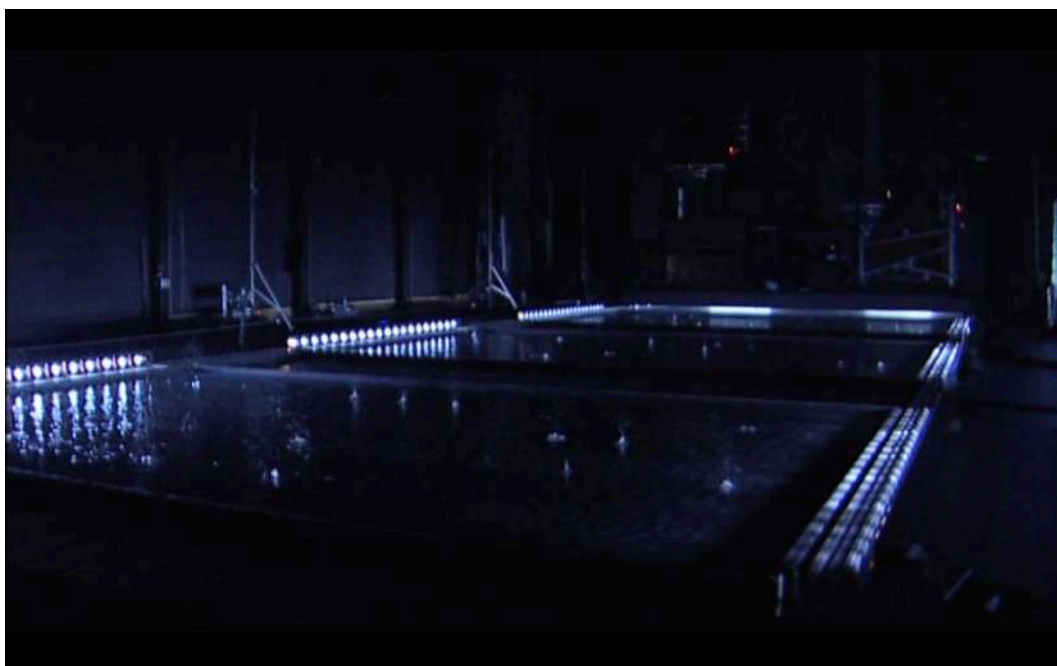


Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

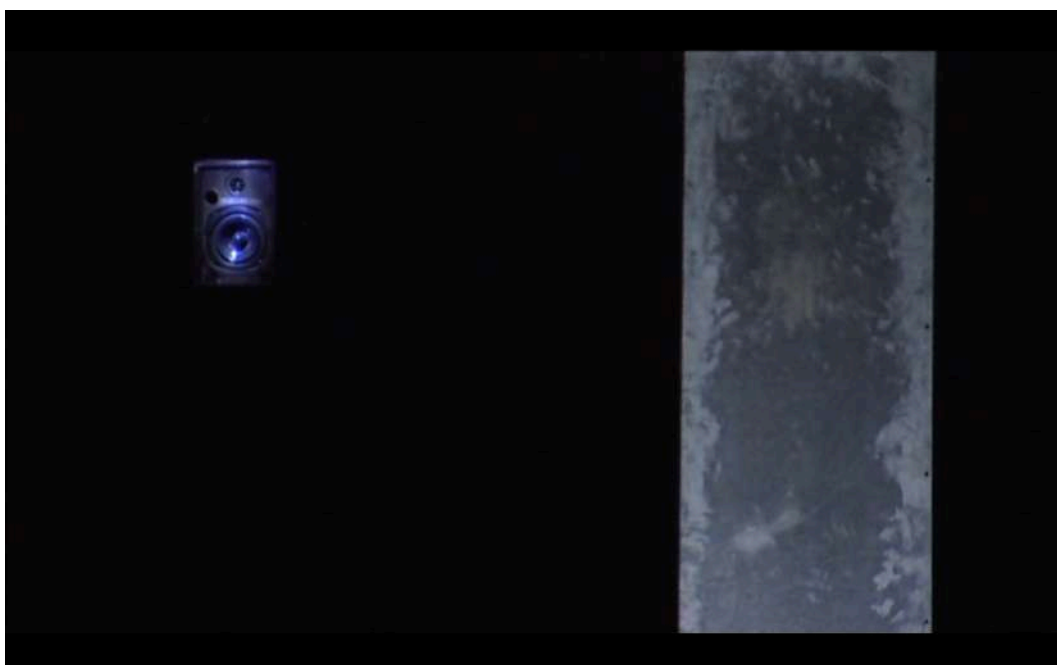


Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

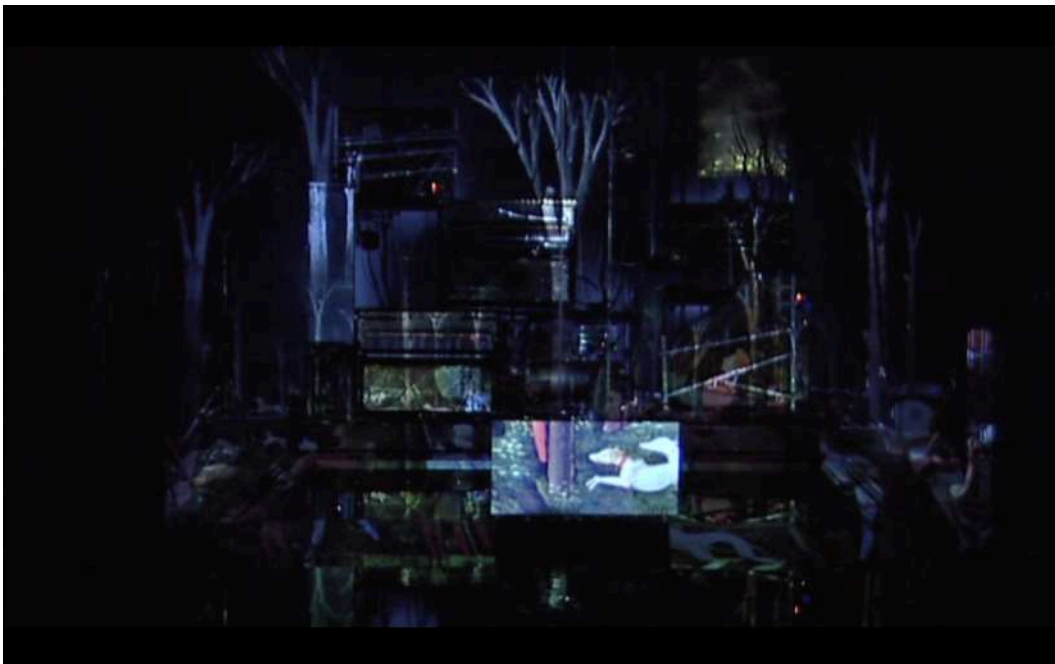




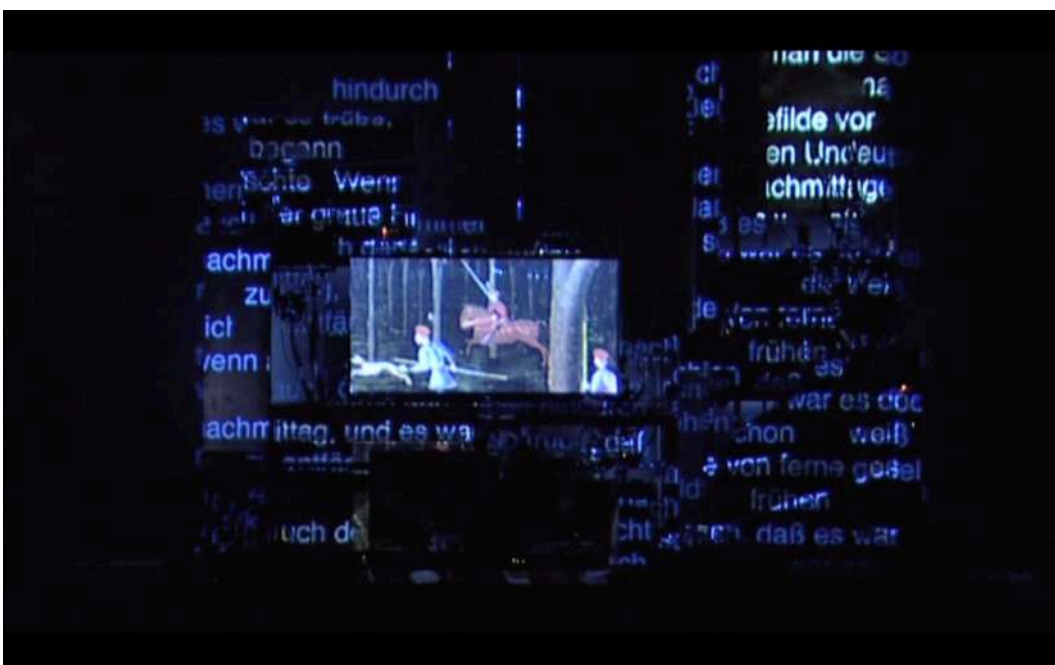
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



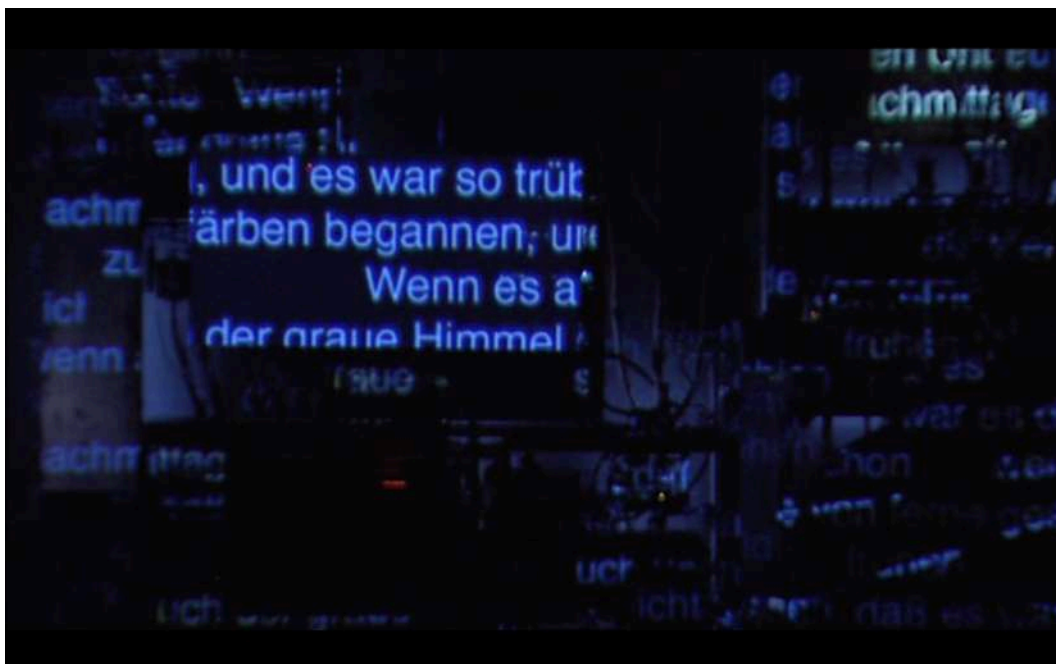
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



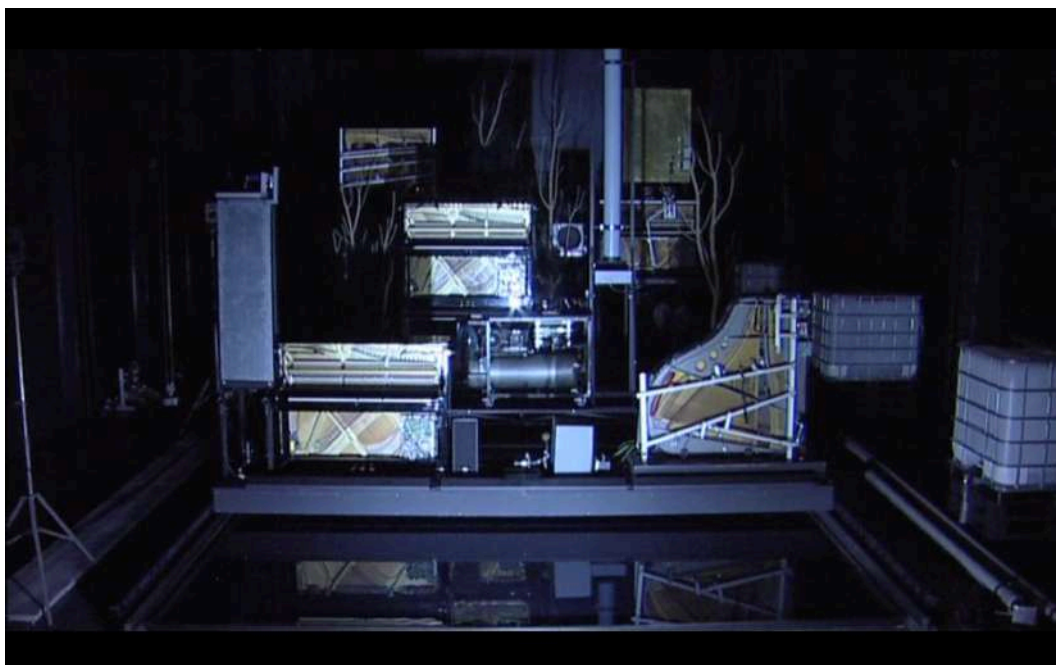
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



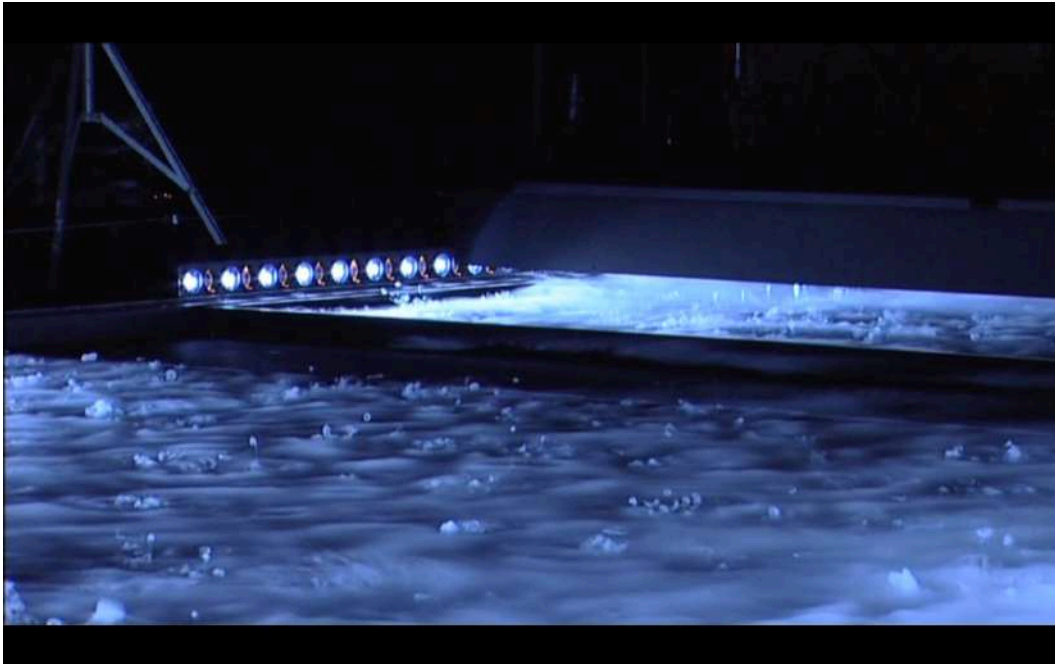
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



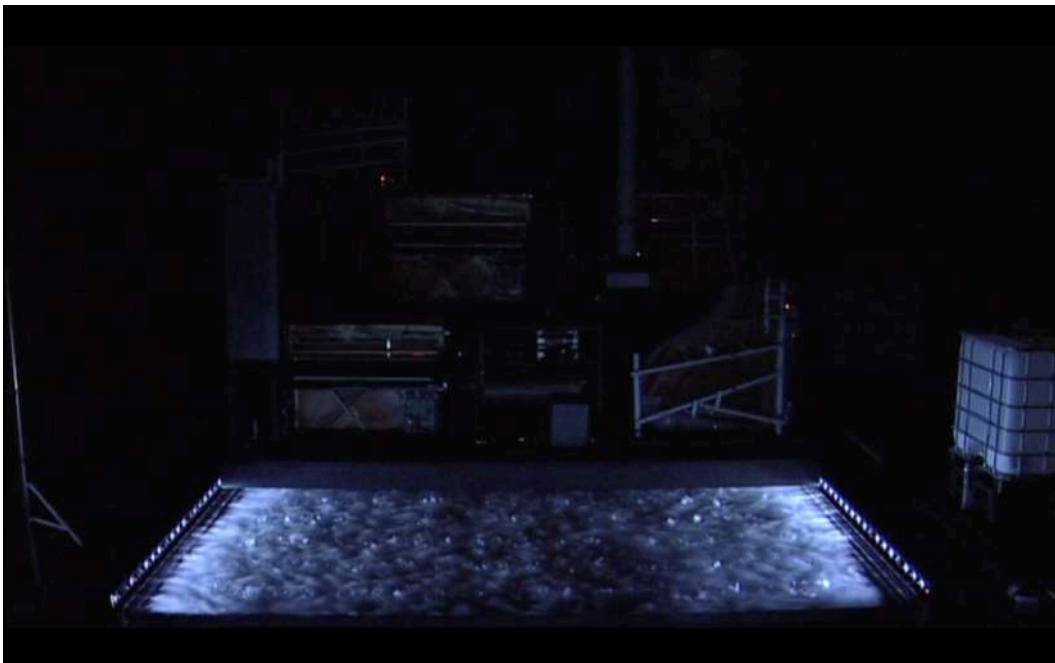
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



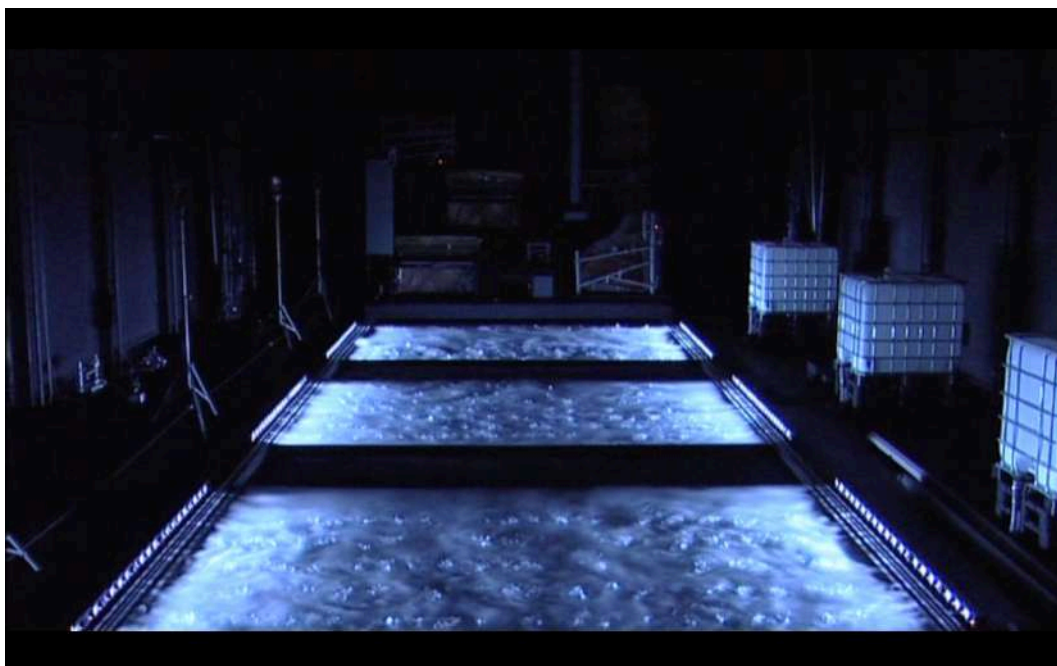
Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*

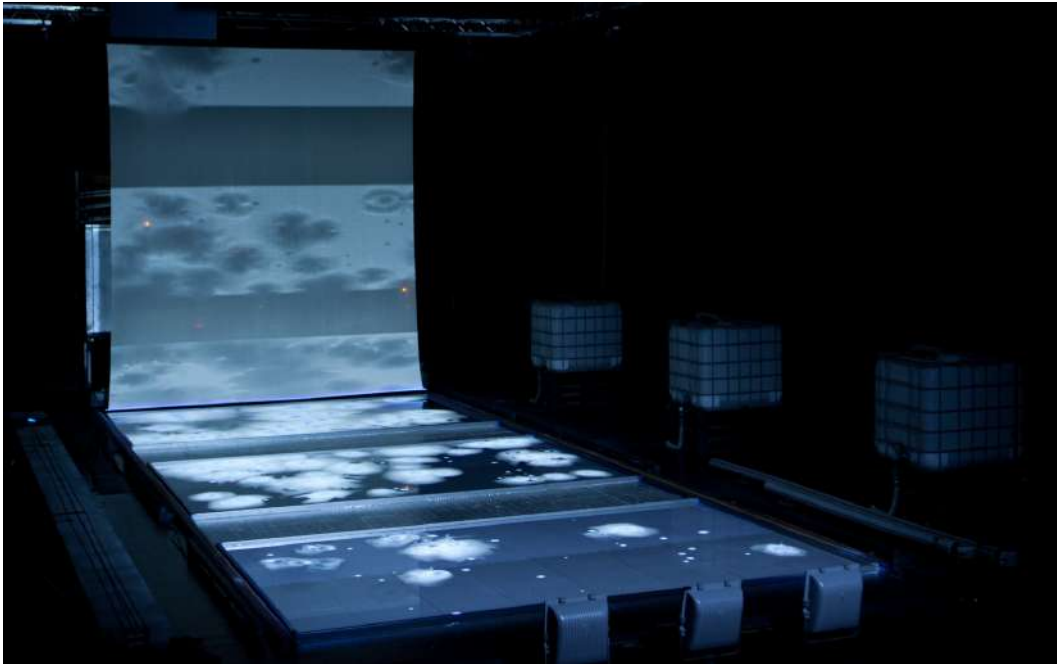


Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*





Fotógrafo desconhecido

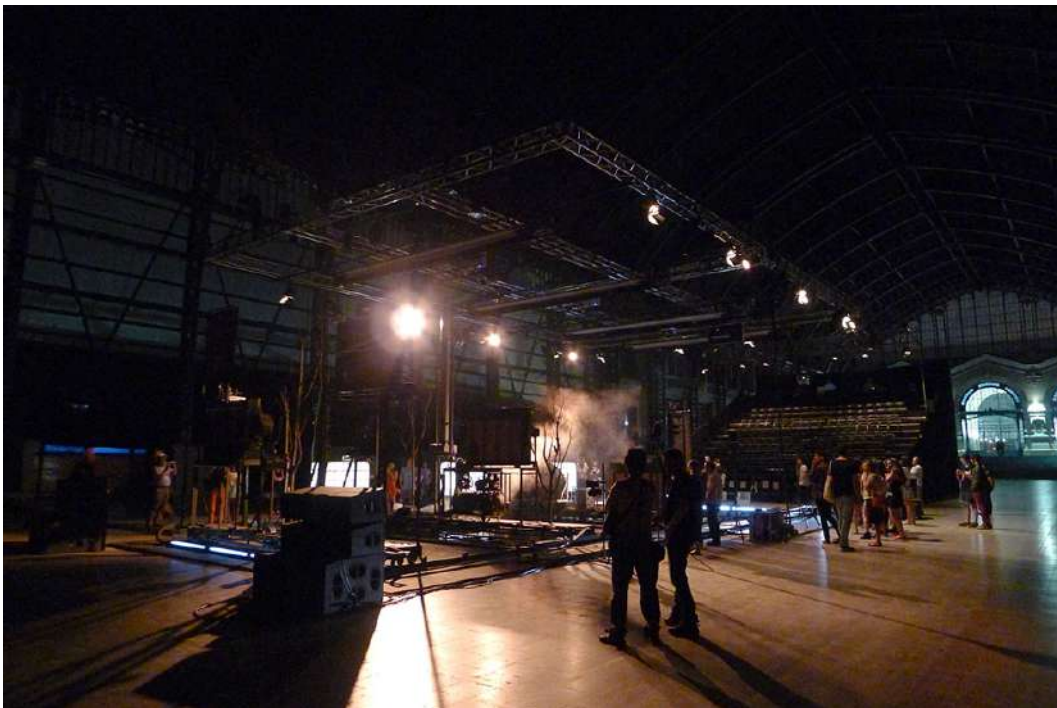


Foto: Ellalabella