



“Mudar a ordem entre as coisas”: teatralidade e ecocrítica em *Stifters Dinge*¹

“To Change the Order Between Things”: Theatricality and Ecocriticism in *Stifters Dinge*

André Goldfeder

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/ Brasil

andre.goldfeder@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3865-4830>

Resumo: O artigo aborda o experimento teatral *Stifters Dinge*, estreado em 2007 pelo encenador e compositor Heiner Goebbels. A partir da análise dessa peça teatral sem atores, compreendida como proposta de encenação de agenciamentos humanos-não humanos, busca discutir uma convergência entre aspectos de dois debates teórico-práticos, que giram em torno do problema da intermedialidade no campo do teatro e de alguns desafios ecocríticos dirigidos a pressupostos espontâneos que informam compreensões ecológicas correntes. No que se refere ao primeiro debate, busca aproximar elementos de um histórico de problematizações intermediárias do campo do teatro com uma discussão da questão das mídias e materialidades agenciadas em cena. Já no que toca ao segundo debate, situa o estatuto problemático da noção de “coisa” explorado na encenação diante de propostas antropológicas, epistemológicas e ecocríticas que propõem uma compreensão não dualista das relações entre natureza e cultura, implicando novos desenvolvimentos das noções de ambiente e agência.

Palavras-chave: Heiner Goebbels; teatro e intermedialidade; ecocrítica.

Abstract: The paper addresses the theatrical experiment *Stifters Dinge*, by theater director and musical composer Heiner Goebbels, first premiered in 2007. Drawing from an analysis of this play without actors, understood as a project of *mise-en-scène* of human-non human assemblages, it reflects on the convergence between aspects of two theoretical-practical debates which address the problem of intermediality in theater and a few ecocritical challenges fostered in respect to spontaneous assumptions identified in a widespread ecological thought. In regard to the first debate, the paper aims at a cross-reading between intermedial approaches

¹ Este trabalho conta com financiamento da FAPESP – Processo: 2019/13591-3. Agradeço a Heiner Goebbels, Rodrigo Carrijo e Luiz Felipe Reis pela disponibilização de fontes primárias imprescindíveis para este estudo da obra de Goebbels.

to the history of Theater and a discussion on the problem of the materialities staged in the play. As for the second debate, the paper approaches the issue of the status of “thing” elaborated by the play, having in mind theoretical approaches to a new understanding of the relations between nature and culture and the notions of ambience and agency.

Keywords: Heiner Goebbels; theater and intermediality; ecocriticism.

Quando eu estava no caminho de volta, e perto do hotel que ficava na praça central da aldeia, também rodeada de casas, eu vi ao chafariz da vila. Ele estava assoalhado com pranchas de madeira, coberto por tecido isolante, parado como uma solitária montanha de gelo. Vi que de manhã pessoas haviam espalhado areia, terra ou serragem no gelo achatado do pavimento em frente a suas casas, para evitar escorregar, mas a chuva havia coberto tudo com novo gelo. [...] Enquanto estávamos nos aproximando do vale onde a floresta deita sobre nossa estrada, de dentro da floresta negra parada a nossa esquerda sobre algumas rochas escutamos repentinamente um estranho barulho que nenhum de nós nunca havia antes escutado. [...] A batida ressoava pela floresta e por entre o trancado mortiço de ramos, acompanhado por um tilintar e tremeluzir, como se miríades de cacos de vidro estivessem sendo lançados e atritados entre si. Então, tudo estava como antes, os troncos das árvores parados elevando-se entre-laçados. Nada se movia e o murmúrio suave e imóvel ecoava.

(STIFTER *apud* GOEBBELS, 2008, tradução nossa)²

Nessa passagem do romance *O caderno de meu bisavô*, do escritor austríaco Adalbert Stifter (1805-1868), encontram-se elementos decisivos do experimento teatral *Stifters Dinge*, concebido pelo encenador e compositor

² Passagem transcrita a partir de registro audiovisual de *Stifters Dinge*. Já os comentários a *Stifters Dinge* que seguem têm como base o registro audiovisual da peça, dirigido por Marc Perroud e produzido pela Annexe 8 Prod. em 2008, não lançado oficialmente e cedido pelo artista para a realização deste trabalho.

alemão Heiner Goebbels (1952). Sua versão integral, aqui reproduzida parcialmente, é posta em cena por meio de uma gravação em *off*, explicitando a presença do universo do escritor que se faz notar desde o título, *Coisas de Stifter*. De fato, dois elementos ocupam posição privilegiada na passagem do texto à encenação teatral. De um lado, a proposta de uma apresentação de processos e acontecimentos naturais, em que a auto-organização de uma ou mais matérias tanto excede o controle humano quanto se presta a uma organização de segundo grau por parte deste, entre a formação da fina camada de gelo e o chafariz que se converte em “solitária montanha de gelo”. De outro, a exploração do estranho fascínio produzido por sons acusmáticos, isto é, desvinculados de suas fontes emissoras, que, na encenação de Goebbels, aponta para um regime mais amplo de disjunção e tensionamento entre “os palcos visual e acústico” (GOEBBELS, 2015, p. 28)³ bem como entre o estatismo da paisagem e o movimento dos eventos cênicos.

No entanto, em *Stifters Dinge*, a projeção sonora do texto de Stifter constitui apenas um entre inúmeros outros materiais, operações e abordagens, que vão muito além do escopo da passagem citada. Mais que isso, o diálogo literário-teatral posto pelo título parece ganhar força sobretudo por seu caráter múltiplo e mediado, a serviço de uma proposta estética de suspensão do “centro antropomórfico” (GOEBBELS, 2017, p. 164) em torno do qual orbitou boa parte da história do teatro ocidental. Mais especificamente, aqui, a suspensão da precedência hierárquica da palavra verbal sobre o dispositivo cênico divide o palco com outras abordagens que trabalham a favor de uma redistribuição das posições que estruturam o fenômeno teatral, cuja articulação resulta na concepção de um experimento de difícil classificação definitiva, caracterizado pelo encenador como “instalação sonora e visual”, uma “performance sem performers”⁴.

Nesse trabalho teatral-musical sem atores humanos ou animais, o que encontramos é um agenciamento produtor de eventos humanos e não humanos desenvolvido a partir de uma articulação singular de medialidades situadas nos campos do teatro, da literatura, da música e das artes visuais. Daí que essa experiência de sobredeterminação dos centros de percepção

³ “The visual and the acoustic stage”. Todas as traduções de textos de autoria de Heiner Goebbels são nossas.

⁴ Informação disponível em: <https://mitsp.org/2015/en/portfolio/stifters-dinge>. Acesso: 2 jul. 2023.

e significação forneça uma ocasião ímpar para um exercício de “ecocrítica intermedial” (BRUHN, 2021), proposto como uma intervenção em dois debates que se atravessam em *Stifters Dinge*. No mesmo passo em que o trabalho permite avaliar a partir de um lugar singular a hipótese do teatro como “a prática intermedial por excelência” (LARRUE, 2009, tradução nossa)⁵, essa apresentação do humano por meio de sua ausência cênica se desdobra na experimentação de uma espécie de natureza “sem a natureza”. Em outras palavras, sob a forma de uma suspensão da noção espontânea do natural enquanto domínio transcendente ao humano ou deste apartado, implicando uma revisão de noções correntes de “natureza”, “matéria” e “coisa”.

Em poucas palavras, trata-se de compreender *Stifters Dinge* a partir do duplo espectro de sua proposta de “mudar a ordem entre as coisas” (GOEBBELS, 2017, p. 95)⁶. Isto é, de escutar essa atenção às entidades não humanas (estas entendidas como uma primeira acepção de “coisas”), dando simultaneamente a ver a necessidade de uma redistribuição de posições teóricas previamente ocupadas nos campos do pensamento e das práticas ecológicas, antropológicas e estéticas. Proposta essa que vem ao caso, sobretudo tendo em mente o panorama ecológico atual, passível de ser formulado, tal como sugerido por Bruno Latour (2017), como um “novo regime climático” onde a agência geofísica humana vem ao primeiro plano, no mesmo passo em que o “fundo” físico posto em segundo plano pela modernidade “tornou-se instável” – “Como se o cenário tivesse subido ao palco para compartilhar o drama junto aos atores” (LATOUR, 2017, p. 3, tradução nossa)⁷.

⁵ “La pratique intermédiaire par excellence”.

⁶ “To change the order between things”.

⁷ “I use this term to summarize the present situation, in which the physical framework that the Moderns had taken for granted, the ground on which their history had always been played out, has become unstable. As if the décor had gotten up on stage to share the drama with the actors”.

Coisas de teatro em *Stifters Dinge*: teatralidade e intermedialidade

Figura 1 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

Comentando a concepção de *Stifters Dinge*, Gobbels sublinha um impulso *descritivo* que atravessaria toda poética de Adalbert Stifter. Porém, a recorrência nesses textos da palavra-chave do título, *coisas*, se complexifica já no nível do recorte feito pelo encenador, já que se referiria, em Stifter, a “objetos, pessoas, a outras técnicas ou culturas desconhecidas”, assim como a “catástrofes ecológicas” (GOBBELS, 2017, p. 144). De acordo com o encenador, Stifter chama “coisas” à “parte desconhecida do mundo” (GOBBELS, 2017, p. 144)⁸, buscando deixá-las “mostrar-se para nós”. Na literatura de Stifter,

Não há apenas a irrupção repentina de fenômenos naturais e catástrofes climáticas (tempestades, trombas d’água, chuvas de granizo), que são frequentemente insólitos, inexplicáveis ou estranhos, mas as “coisas” também descrevem seres humanos de outras ordens sociais ou heranças culturais – sem explicá-las ulteriormente ou enrijecê-las. (GOBBELS, 2015, p. 30)⁹

⁸ “The unknown part of the world”.

⁹ “There are not only the suddenly irrupting natural phenomena and climate catastrophes (thunderstorms, cloudbursts, hail and ice), which are often uncanny, inexplicable and

Por outro lado, a complexidade da noção de *coisa* posta em cena é elevada a graus muito superiores quando passamos ao dispositivo cênico concebido por Goebbels. Nas palavras do encenador, trata-se de uma peça com “cinco pianos, água, neblina e gelo, com pedras, metal e muitas vozes acusmáticas diferentes” (GOEBBELS, 2017, p. 94)¹⁰. Ou, ainda, “apenas cinco pianos e muitas coisas, como motores, mecanismos, pedras movendo-se umas por sobre as outras e alguns tubos” (GOEBBELS, 2017, p. 95)¹¹. Na verdade, o que encontraremos em cena não são exatamente cinco pianos, mas um maquinário composto por pianos despidos dos tampos e dispostos fora da posição convencional, ativados automaticamente, através de diferentes mecanismos produtores de diferentes percussividades e fricções, extraídos de contatos diretamente com as cordas, sem mediação das teclas. Já as vozes acusmáticas projetadas em cena são de Claude Lévi-Strauss, William Burroughs, e Malcom X. Há, também registros de vozes nativas da Papua Nova Guiné, e de indígenas da Colômbia, além da gravação de uma antiga canção grega. No entanto, é sobretudo nas complexas interações entre esse maquinário heteróclito e automático e os outros diversos parâmetros, corpos e eventos cênicos que as “coisas” de Goebbels podem nos provocar de modo mais contundente.

No início do espetáculo o que se vê em cena são três espelhos d’água ligados a caixas d’água em formato cúbico e com superfície reticulada. Já imerso em uma atmosfera de pulsações rítmicas regulares e texturas sonoras marcadas por timbres extraídos de fricções entre corpos e superfícies, como roldanas, pedras e filamentos metálicos, o espectador observa dois contrarregras polvilharem sal sobre a superfície dos espelhos d’água ainda vazios.

Enquanto a algaravia de um pescador da Papua Nova Guiné assume transitoriamente o primeiro plano da camada aural, os espelhos d’água são preenchidos com água, e três telas de gaze parcialmente translúcida, são posicionadas na horizontal, à frente e acima de cada um dos espelhos.

strange, but the ‘things’ also describe human beings of another social order and cultural heritage – without explaining them any further or engrossing them”.

¹⁰ “It is a piece with five pianos, with water, rain, fog and ice, with stones, metal and a lot of different acousmatic voices”.

¹¹ “Just five pianos and a lot of things like motors, engines, stones moving on top of each other, and a few tubes”.

Por trás dessas telas, uma fonte de luz é acionada, ativando um jogo de refrações luminosas entre a superfície da água e as telas, ao que se somam projeções lineares que partem do reticular em direção a diferentes modulações de frequência.

Em seguida, uma paisagem pantanosa de Jacob Isaacksz van Ruisdael é projetada sobre a última tela remanescente¹². Apagam-se as luzes da primeira área, e a atenção passa a recair, no plano visual, sobre as constantes e sutis transformações de translucidez, coloração e textura da pintura projetada, enquanto passa-se a escutar a passagem de *O caderno de meu bisavô*. O texto em primeira pessoa soa como um relato de viagem, aventura ou investigação, porém reverbera em outras direções enquanto integrante do dispositivo cênico configurado. A percepção do espectador encontra-se difratada entre a narrativa escutada e as transformações pictóricas da imagem, do mesmo modo que as materialidades sonoras produzidas não emulam os sons descritos pelo texto, mas soam como respostas à abordagem acusmática que estrutura o trabalho, no qual o ocultamento das fontes emissoras mantém os eventos sonoros em estado de abertura virtual. Na verdade, os únicos ecos referenciais minimamente reiterados entre o texto de Stifter e o dispositivo cênico são troncos de árvore despídos da folhagem e articulados à máquina de pianos e as possíveis reverberações entre as dinâmicas materiais do gelo descritas pelo texto e as transformações da matéria aquática a partir de intervenções nos espelhos d'água, que serão comentadas mais à frente.

Na sequência, ocorre o evento cênico que, tal como será discutido aqui mais adiante, estabelece um ponto crucialmente sensível para as possibilidades de interpretação da peça. A última tela é suspensa e o espectador se vê finalmente diante do maquinário de pianos, como se, por trás das superfícies onde se manifestam os efeitos visuais, fosse finalmente vislumbrada a insólita fonte desses efeitos ou supostas aparências. Diante do “desvelamento da coisa” o impulso filosófico moderno se encontra, a princípio, em terra instigante e muito conhecida, de Sigmund Freud a Martin Heidegger, de Maurice Merleau-Ponty a Jacques Lacan. E, de fato, as aproximações fenomenológicas ao que se encontra em cena vão ao encontro de muitas declarações de Goebbels. Porém, naquela fina camada

¹² *O pântano* (1660).

de gelo que no texto de Stifter se forma sobre o solo e outras superfícies, organização transitória e sutil da matéria água entre o líquido e o sólido, certo modo de *coisidade* não exatamente revela, mas, sobretudo, difrata o contato do espectador com uma multiplicidade de acoplagens entre materialidades e produções de microeventos.

Figura 2 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

Entre estas, poderíamos citar as evaporações na superfície do espelho d'água que tomam o centro descentrado do final da peça, elevando o expoente de organização da água em gelo já mencionado, que se somam a uma multidão de “pequenas coisas” que “acontecem” ao longo de toda peça¹³, para utilizar os termos de Goebbels. Em outros momentos, escutamos (e em certas ocorrências também vemos), por exemplo, uma haste metálica tangendo as cordas de um piano produzir uma dinâmica de timbre que interage estratégica ou dramaturgicamente tanto com a vibração de uma corda isolada friccionada por uma peça de maquinário industrial, quanto com os efeitos da projeção de imagens, intensidades luminosas e textos sobre diferentes superfícies.

¹³ “Small things happen in the play”. Trecho integrante de depoimento disponível em: <https://www.artangel.org.uk/project/stifters-dinge>. Acesso: 7 jul. 2022.

Na verdade, a própria máquina de pianos é um híbrido composto de acoplagens híbridas, não um “objeto”, mas uma *coisa*, como será discutido adiante. Os pianos reconfigurados são articulados a chapas e tubos metálicos e galhos de árvores, e integrados a um circuito elétrico e mecânico mais amplo, dividindo o palco com outros polos de emissão de intensidades sonoras e luminosas. Nesse sentido, o que a suspensão da última tela de gaze revela apenas frustra a expectativa de encontro com um motor uno que desencadearia a totalidade dos eventos cênicos.

Ao mesmo tempo, a noção de uma relação linear entre *causas e efeitos* é amplamente sobredeterminada pelos diversos planos que suscitam os eventos. Como destaca o próprio Goebbels (2012, p. 232), em *Stifters Dinge* “a relação entre elementos separados reverte”, tornando possível, por exemplo “escutar a luz”:

Uma mudança de luz se converte em um evento musical. É sempre minha ambição reverter distribuições de poder, as hierarquias, os equilíbrios de pesos, que são tão assentados em nossa percepção. E o público passa a reconhecer que repentinamente é a luz quem está criando um tom, ou a água está fazendo música, enquanto ambas deixam de ser meramente elementos ilustrando o significado de uma cena, mas autoafirmam-se em sua materialidade, aptas a influenciar outras mídias; tornando-se protagonistas elas mesmas. (GOEBBELS, 2015, p. 29-30)¹⁴

Com isso, começa a ficar claro o alcance das complexidades intermediáticas que *Stifter Dinge* faz entrar na cena de debates teatrais históricos e teóricos decisivos. Algo que remete diretamente à caracterização que Goebbels faz de seu trabalho artístico nos termos de “composição musical como encenação teatral” e vice-versa¹⁵.

Em primeiro lugar, valeria ter em vista o estado ainda em aberto, do plano teórico ao tradutológico, da hierarquia artistotélica que opunha, em ordem hierarquicamente decrescente, os lugares da fábula ou enredo

¹⁴ “A light change turns into a musical event. It is always my ambition to reverse distributions of power, hierarchies, the balances of weight, which we are so accustomed to in our perception. And the audience starts to recognize that suddenly it is the light creating a tone or that water is making the music while both are no longer merely supporting elements illustrating the meaning of a scene but assert themselves in their materiality, able to influence other media; becoming protagonists themselves”.

¹⁵ Cf. GOEBBELS, 2012.

(*mythos*) e materialidade musical e visual da cena (*melopeia e opsis*)¹⁶. Nesse sentido, cabe ressaltar como a *encenação*, enquanto prática de configuração de dispositivos teatrais, alcança estatuto de campo artístico autônomo muito tardiamente. De fato, apenas em torno da década de 1880 a encenação viria a colocar decisivamente em xeque o império do texto que atravessou a história hegemônica do fenômeno teatral no Ocidente. Personagem central desse processo, ao lado de Émile Zola, André Antoine formulou o problema nos termos da articulação entre as dimensões *imateriais* e *materiais* da cena teatral (PAVIS, 2013, p. 10-13): entre o diagrama de possibilidades operacionais e discursivas posto pelo texto e sua atualização enquanto dispositivo cênico, espetáculo agenciador das materialidades operadas.

Nesse mesmo sentido, até a mais idealista das histórias e teorias do teatro ocidental não poderia perder de vista o estatuto do teatro como dispositivo de agenciamento de parâmetros heterogêneos: palavra e visão, dizibilidade e ostensão, escópico e aural, visibilidade e invisibilidade, ausência e presença, texto, cenário, figurinos, música, imagem, movimento, luz. É, aliás, o que Roland Barthes sintetiza em uma fórmula da noção de *teatralidade* aplicada, por subtração, às incursões de Charles Baudelaire pelo campo da dramaturgia:

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica dos artificios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 1964, p. 62-63, tradução nossa)¹⁷

Nesse sentido, tendo em conta que “todas as mídias são medialmente e modalmente misturadas (ou mediadas – ‘*mixed*’)” (BRUHN, 2021, p. 123) e que os processos mediais podem remontar até à “invenção do alfabeto” e ao Renascimento (LARRUE, 2009, p. 13), cabe destacar aqui a impregnação estrutural da história dos debates em torno do teatro por esse nicho de preocupações. No entanto, segundo Jean-Marc Larrue (2009),

¹⁶ Cf. RAMOS, 2015, p. 19-32.

¹⁷ “Qu’est-ce que la théâtralité ? c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, dis “tances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur”.

a abordagem propriamente teórica do fenômeno teatral no campo dos estudos intermediários se concretiza apenas recentemente, sob a forma de um “encontro tardio”. Para o autor, essa decalagem temporal se deveria principalmente a uma resistência imposta pelo próprio campo teatral, em sua vinculação histórica a um “discurso identitário fundado sobre o autor (sua voz, seu corpo) e sua relação imediata com o espectador” (LARRUE, 2009, p. 15, tradução nossa)¹⁸.

Em contraste, a ancoragem da complexidade medial do teatro em um histórico de desenvolvimentos tecnológicos teria como marcos justamente dois aspectos cruciais que encontramos em *Stifters Dinge*: o advento da eletricidade, que ocasionou uma revolução nos métodos de iluminação, repleta de consequências para as possibilidades de organização cênica, e a ampliação dos modos de utilização do som em cena, que instauraria uma “primeira ruptura histórica da voz e do corpo”, lançando a “prática ‘contranatureza’ da escuta acusmática” (LARRUE, 2009, p. 15, tradução nossa)¹⁹.

Com efeito, a modernidade teatral pode ser compreendida em boa parte como um processo de desdobramento virtualmente infinito dessa vocação intermedial que, retornando aos termos de Larrue (2009, p. 26), representaria uma “ameaça ao discurso essencialista” do teatro, ancorado na autenticidade, na facticidade e na presença, hegemônico durante um longo período histórico. Assim, o panorama atual conta tanto com uma herança vasta e variada de enunciações desse processo quanto com uma multiplicidade de concepções de novos modos de agenciamento.

Como demonstrado por Martin Puchner (2002), se “a obra de arte total/comum” de Richard Wagner marca uma vertente decisiva da dimensão de integração dos diferentes parâmetros cênicos, parte fundamental da criação teatral moderna consistiu na produção de dinâmicas de *decomposição* dessa mesma dimensão, com consequências relevantes inclusive para o campo da literatura. De Stéphane Mallarmé a Samuel Beckett, ou de James Joyce a Gertrude Stein, a apropriação literária de estruturas e procedimentos teatrais parece criar algo como curtos-circuitos em ambos os campos mediais.

¹⁸ “Discours identitaire fondé sur l’acteur (sa voix, son corps) et son rapport immédiat au spectateur”.

¹⁹ “Première rupture historique de la voix et du corps¹⁰, mais il lançait la pratique «contre-nature» de l’écoute acousmatique”.

É na esteira desses processos que *Stifters Dinge* acentua regimes de tensionamento entre dimensões e medialidades cênicas, que, do drama poético de Maurice Maeterlinck a uma obra híbrida como a de Beckett, radicalizam um vasto campo de agenciamentos múltiplos, paradoxais e diferenciais, a começar pela desmontagem das relações integrativas entre voz e corpo e visibilidade e invisibilidade. No caso do experimento teatral de Goebbels, vem ao primeiro plano um revelador atravessamento entre uma dinâmica de integração-decomposição das relações mediais e uma dinâmica de desmontagem produtiva de certos modos de compreensão do estatuto da noção de “coisa” e das relações entre natureza e cultura e humano e não humano.

Assim, a “traição da ‘promessa ontológica’ do teatro” por meio da qual Larrue (2009) formula a ameaça intermedial ao discurso essencialista de parte do teatro ocidental poderia ser desdobrada em outra enunciação de uma dimensão *ontológica*, que toca sobretudo ao problema das *materialidades* no teatro, convidando a uma aproximação teórica entre *encenação e agenciamento*. Essa é uma aproximação possível ao duplo espectro das “coisas” de Goebbels, em que o agenciamento intermedial do dispositivo teatral coloca simultaneamente em causa a pertinência de uma hierarquia cognitiva hegemônica das relações entre o humano e o não humano, sujeitos, objetos e o estatuto de coisa.

“Pequenas coisas acontecem”: encenação como agenciamento, medialidades, materialidades

Muitos depoimentos e comentários teóricos de Goebbels intervêm nos debates teatrais mencionados em termos imediatamente reconhecíveis, em torno das ideias de disjunção entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, voz e corpo, performance e performer. Nesse âmbito, o problema da percepção se torna crucial, abrindo espaço para ricas abordagens fenomenológicas. É o caso do instigante comentário de Flora Sussekind (2015), cujo mote é uma aproximação entre o poema “Not Ideas about the Thing but the Thing Itself”, de Wallace Stevens, e aspectos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Assim como, no poema de Stevens, estímulos sonoros provenientes de uma natureza que parece “estranhamente esvaziada de seres humanos” borram as fronteiras entre mente e percepção, interioridade e exterioridade, em *Stifters Dinge* assistiríamos a algo da ordem dessa “coisa” intervalar, cindida entre a “ideia da coisa” e a “própria

coisa”. Ou, nas palavras de Merleau-Ponty, encontraríamos as “coisas” como “estrutura opacas”, cujas “determinações objetivas”, são mediadas também por “fissuras, lacunas por onde as subjetividades nele se alojam” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 447 *apud* Sussekind, 2015, p. 113).

Ao invés de desvelar algo como a “coisa em si”, *Stifters Dinge*, a experiência da peça se situaria nos intervalos equívocos do título do poema de Stevens, trazendo ao primeiro plano uma totalidade perceptiva cujo sentido não é unívoco ou dado, mas que reconstrói o objeto através de diferentes planos perceptivos concorrentes. Assim, a encenação de uma precedência das “coisas” em cena tanto escapa a uma busca ingênua por uma objetividade absoluta quanto dissolve uma oposição estaque entre percepção e significação e sujeito e objeto.

Entretanto, se os protagonistas de *Stifters Dinge* não são “objetos”, o que são eles? Uma resposta possível parte do papel crucial representado pelas intensidades sonoras e luminosas e emissões verbais. Mais que isso, enquanto as primeiras e as últimas compartilham de uma região intervalar, onde a produção de sonoridades e nuances tímbricas se sobrepõe reciprocamente com o eixo significante da palavra, a luz também opera tanto pela produção de materialidades luminosas quanto pela projeção de textos e imagens que a um só tempo têm estatuto perceptivo e significante próprio e resultam na reconfiguração visual de diferentes superfícies.

Vem ao caso, afinal, a afirmação do encenador de que

eu geralmente abordo as peças pelo ponto de vista dos materiais ou o modo de produção. Isso pode ser um motivo literário, musical ou visual. Eu também vislumbro a produção com e por meio do *potencial de todos os participantes*. Nesse caso, os materiais e os elementos são os participantes: pianos, pedras, água, sal, madeira e metal. (GOEBBELS, 2015, p. 27-28, grifo nosso, tradução nossa)²⁰

Desse ponto de vista, afinal, a noção de “participantes” pode trazer à tona a noção, proposta por Latour (2010, p. 495), de *actante*, que abarca fontes de ação humanas ou não humanas, caracterizadas pela capacidade de produzir

²⁰ “I usually approach my pieces from the point of view of the materials or the method of production. This can be a visual, literary or musical motive. I also devise a production with and through the potential of all participants. In this case, the materials and elements are the participants: pianos, stones, water, salt, wood and metal”.

efeitos, alterar processos e alterar-se reciprocamente com outras fontes. De fato, a promoção de *reações recíprocas* entre elementos heterogêneos parece ser uma tônica fundamental de *Stifters Dinge*. Nas reverberações perceptivas entre um movimento de luz, o som produzido pelo obturador do projetor e a sonoridade do rolamento de pedras, ou na reconfiguração da textura visual da máquina pela sobreposição de uma imagem ou texto, o que encontramos são acoplagens, encontros entre actantes, ou, nas palavras de Latour (2010, p. 16), eventos produzidos por “*assembleias*”. Não menos importante é o fato de que os índices mais diretos de agência humana – as vozes acusmáticas, articuladas discursivamente ou não, além de um texto e uma pintura projetados em cena – não simplesmente acentuam a evidenciação da organização, por óbvio, humana do espetáculo, mas partilham a cena em pé de igualdade com a agência intracênica das “coisas”, humanas e não humanas.

Em uma paráfrase excessivamente sumária de alguns pressupostos da obra de Latour, falar em eventos naturais significa falar em agenciamentos híbridos entre natureza e cultura. Ou, em outras palavras, *rassemblements* (“agrupamentos”, “ajuntamentos”), que, do ponto de vista da compreensão de fenômenos, por exemplo, ecológicos, sobredeterminam as relações entre “natureza, política e discurso” (LATOURE, 2016, p. 9). Daí um deslocamento da noção de *objeto* em direção à palavra *coisa*, que Latour extrai a partir de uma etimologia proveniente dos campos jurídico e político, a “coisa” como *causa*, cuja determinação se dá por meio de discussão em uma assembleia. Afinal, ao analisar eventos como catástrofes ecológicas ocasionadas por resultados imprevisíveis da manipulação de certos materiais químicos cuja compreensão física altera-se amplamente ao longo do tempo, como o amianto (LATOURE, 2010, p. 60-64), ou modos de organização energética, como a rede elétrica de uma região geográfica (BENNET, 2010, p. 24), como estabelecer uma hierarquia definitiva entre os diferentes polos de agência?

Esses objetos sem “bordas nítidas” (LATOURE, 2010, p. 94, tradução nossa)²¹, coisas entramadas em redes de ações e efeitos simultaneamente físicos e políticos, produzidos por “coletivos” constituídos por modos heterogêneos de agência e aptos a produzirem interferências imprevisíveis entre escalas de grandeza muito diversa, ilustrariam uma relevante consequência posta por uma “ecologia política”:

²¹ “Objets qui n’ont pas de bords nets”.

“recolocar” em causa com eficácia notável a possibilidade de consolidar, de acordo com uma ordem fixada de uma vez por todas, a hierarquia dos atores e dos valores (LATOURE, 2010, p. 103, tradução nossa)²².

No núcleo dos diferentes campos do saber e do fazer abordados por essa proposta, encontra-se uma desmontagem de uma noção corrente de natureza, que resulta de uma “Constituição” (LATOURE, 2016, p. 19-52) que aparta integralmente humanos e não humanos, totalizando uma hierarquia fechada de agências. É assim que a escala mínima e múltipla das “pequenas coisas” que acontecem em *Stifters Dinge* parece ressoar a seu modo o desafio posto também pelo caráter problemático dos estatutos e escalas de grandeza das “coisas” naturais-culturais, radicalizado no contexto do Antropoceno²³.

Segundo Goebbels, em seu processo de trabalho a questão da *amplificação* dos sinais sonoros ocupa lugar estruturante, já que a configuração da distribuição acústica implica um nível preliminar e decisivo de configuração cênica (GOEBBELS, 2012, p. 191). Porém, em *Stifters Dinge* essa questão vai claramente além de seu aspecto técnico, justamente quando vêm ao primeiro plano as articulações instáveis, os agenciamentos múltiplos produzidos pela sobredeterminação entre produção de intensidades sonoras e operações de projeção luminosa. Se, por óbvio, a energia elétrica e diferentes níveis de elaboração tecnológica constituem a infraestrutura da peça, mais decisiva parece ser a constatação do protagonismo de diferentes *inputs* cujo cruzamento desencadeia as dinâmicas de relações entre coisas, corpos e eventos, bem ilustrados pela equivocidade da noção de *projeção* tal como mobilizada no espetáculo: sonora, vocal, imagética, luminosa – e, como veremos, também (contra-)perspectiva.

Ao mesmo tempo, ao lado da luz, o *som* assume uma posição especialmente decisiva, tendo em vista uma enunciação singular de seu estatuto complexo, apontando por diversas vertentes dos *sound studies* e outras abordagens musicológicas e estéticas. Sempre atravessando os campos da música e do teatro, Goebbels desenvolve uma pesquisa com a extração do “som das coisas”, seja gravado a partir de fontes humanas ou não humanas, seja explorando diferentes modos de tocabilidade dos

²² “[...] Remet en cause avec une si remarquable efficacité, c’est justement la possibilité de collecter, selon un ordre fixé une fois pour toutes, la hiérarchie des acteurs et des valeurs”.

²³ Cf. MORTON, 2013.

instrumentos, o ritmo de textos literários, ou a materialidade singular de vozes dispostas em modo presencial ou, sobretudo, acusmático. Já em *Stifters Dinge* essa pesquisa parece atingir um ponto de acumulação e de inflexão. Pois, aqui, o que parece ser encenado é, de certa forma, o processo de *fazer* o som. Entre o que vemos e o que escutamos, passamos tanto pelo ocultamento acusmático das fontes sonoras quanto pela evidenciação de diversas fontes híbridas. Ambos os aspectos são integrados em uma dinâmica mais ampla, que sobredetermina as dinâmicas sonoras em diferentes níveis de ação e interação. Em contraste, por exemplo, com a poética musical acusmática de Pierre Schaeffer, aqui interessa menos a manifestação sonora em si do que o som como campo de atravessamentos entre diferentes tipos de efeitos, produzidos por diferentes formas de encontro entre materialidades, que resultam em modos de produzir sonoridades. Assim, assistimos a algo anterior ou posterior à emissão de sinais sonoros a partir de “objetos-fonte”, assistimos a acoplagens híbridas que se atualizam na performance de uma situação atual, abrindo diferentes planos de reverberações virtuais.

Aproximando-nos ao campo da filosofia do som, a proposta de Christopher Cox (2017) poderia levar à identificação, em *Stifters Dinge*, de um agenciamento do som como caso nítido de uma ontologia da matéria enquanto “profusão de fluxos energéticos”. Trata-se de pensar os fenômenos sonoros não no nível de “objetos”, mas de “eventos”, não a partir de uma causalidade unilinear, mas nos termos de uma sobredeterminação das relações entre causas e efeitos. O som não como “qualidades de objetos ou sujeitos” que se manifestam como entidades discretas, mas como campo de atravessamentos entre corpos e eventos incorpóreos, atualizado em fluxos de “modalidades e intensidades auditivas recorrentes, mas transitórias” (COX, 2017, p. 155, tradução nossa)²⁴.

De modo mais amplo, e compartilhando algumas preocupações de Cox, certas posições no interior de um debate recente em torno dos “Novos materialismos”, que devem muito às contribuições de Latour, fornecem uma entrada relevante para a consideração do problema das *materialidades*. É o que propõe Jane Bennett (2010), por meio da noção de *matéria vibrante* ou *materialidades vibrantes*. Pensando com Latour, Bento Espinoza e Gilles

²⁴ “Sounds are not qualities of objects or subjects”. “Recurrent but transitory auditory modalities and intensities”.

Deleuze, a autora mobiliza a noção de *afeto*, como a capacidade dos corpos *reagirem ou responderem* a outros corpos e sua potência de fazê-los reagir ou responder. Trata-se de falar, portanto, em modos de *afetação recíproca entre os corpos*, que compõem *agenciamentos* singulares:

Agenciamentos não são governados por nenhuma cabeça central: nenhuma materialidade ou tipo de materialidade tem competência suficiente para determinar consistentemente a trajetória ou impacto do grupo. Os efeitos gerados pelo agenciamento são, na verdade, propriedades emergentes, emergentes em sua habilidade de fazer algo acontecer (um materialismo infletido imprevisivelmente, um blecaute, um furacão, uma guerra contra o terror), distintas da soma total da força vital de cada materialidade considerada isoladamente. Cada membro ou proto-membro do agenciamento tem certa força vital, mas há também uma efetividade própria ao agrupamento enquanto tal: uma agência do agenciamento. E precisamente porque cada membro-actante mantém um pulso energético sutilmente deslocado daquele do agenciamento, um agenciamento nunca é um bloco sólido, mas um coletivo em aberto, uma “soma não totalizável”. (BENNETT, 2010, p. 24, tradução nossa)²⁵

De fato, o que encontramos na cena de *Stifters Dinge* parece algo dessa ordem: corpos em afetação recíproca, materialidades vibrantes cujo agenciamento cruzado desencadeia eventos de diferentes ordens, “micro-acontecimentos” imprevisíveis, deflagrados por uma dinâmica de “causalidade emergente” (BENNETT, 2010, p. 27-33). De modo que, nesse contexto, *o som, a luz e a linguagem verbal* apareceria então como *medialidades híbridas*, que não determinam hierarquicamente as demais, mas oferecem, enquanto “materialidades vibrantes” *inputs* deflagradores de afetações entre outras materialidades e corpos, como a água, os tecidos, as engrenagens, e assim por diante.

²⁵ “Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen (a newly inflected materialism, a blackout, a hurricane, a war on terror) is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone. Each member and proto-member of the assemblage has a certain vital force, but there is also an effectivity proper to the grouping as such: an agency of the assemblage. And precisely because each member-actant maintains an energetic pulse slightly “off” from that of the assemblage, an assemblage is never a stolid block but an open-ended collective, a “non-totalizable sum.”

Por outro lado, do mesmo modo que *Stifters Dinge* se aproxima dessa abordagem sem parecer reivindicar uma noção das coisas como “modos de uma substância única” ou “força vital”, tal como pressuposto por Bennet, intervenções situadas nos campos da arte conceitual e sonora pode complexificar o alcance desse pensamento materialista do som. É o caso de Seth Kim-Cohen (2011), que salienta sua limitação em apreender a mediação dos fenômenos artísticos de ordem sonora pela linguagem e pelo agenciamento conceitual de contextos discursivos e culturais. De fato, em *Stifters Dinge*, a todo instante uma definição purista da noção de percepção é posta em causa diante de uma reverberação recíproca entre os eventos intermediáticos e intermateriais e enquadramentos significantes aos quais os textos e remissões históricas apenas dão corpo mais evidente. Entre significação e materialidade, materialismo e conceitualismo, parece não haver um abismo, mas uma *mediação pela linguagem*, que, no entanto, divide o palco em pé de igualdade com outras mediações.

Por fim, outra posição no campo dos “novos materialismos”, dirigida a um recorte de análise literária, pode fornecer uma síntese sugestiva do duplo espectro da problemática das “coisas” na obra de Goebbels. Em “Leituras da materialidade: areia, formigas, humanos”, Annina Klappert, dialogando com propostas de Karen Barad, coloca em cena a noção de *mattering* (materização) e, desdobrando a noção de que “o significado se faz possível mediante práticas materiais específicas”, sugere:

Fora de intra-ações agenciais particulares, “palavras” e “coisas” são indeterminadas. [...] Assim como não existem palavras com significados determinados à espera de serem usadas, também não existem coisas com limites e propriedades determinadas [...]. *As coisas não pré-existem: são postas em cena num agenciamento.* (KLAPPERT, 2021, grifo nosso)

Em suma, se “encenar” significa pôr em ato a apresentação de potencialidades dos agentes e eventos, *Stifters Dinge* propõe uma dupla radicalização. Por um lado, opera em uma “perspectiva de integração de mídias” (BRUHN, 2021, p. 123), ampliando o escopo dos meios e modos de agência mobilizados pelo campo teatral. Por outro, trabalha os meios e mídias também como materialidades agenciadas em chave híbrida. Daí um desdobramento da pergunta sobre o estatuto dos meios artísticos nos termos de uma indagação acerca da compreensão do próprio estatuto daquilo que compreendemos como “coisas”.

Entre as coisas: por trás do quadro, para além do espelho

Figura 3 – Print screen de registro audiovisual de *Stifters Dinge*



Fonte: Acervo próprio

O conjunto das vozes acusmáticas emitidas na peça pode ser resumida em dois aspectos. Por um lado, assistimos a uma montagem de modos de agência humana, umas associadas a dispositivos de hierarquização e a centros geopolíticos de dominação (sobretudo com Malcom X e Burroughs) outras deslocadas destes centros e mais intrinsecamente integradas às conexões transversais entre medialidades cênicas. Por outro lado, todos esses materiais sonoros integram-se a essa dinâmica de conexões, perfazendo um arco que parte dos cantos e do encantamento, chegando a regiões de estabilização de um registro discursivo verbal, para finalmente retornar à região híbrida, verbal-musical, do canto (cujas palavras sempre fogem ao domínio linguístico do espectador ocidental médio).

Acompanhada pelo I Movimento do *Concerto italiano em F maior*, de Johann Sebastian Bach e por uma leve chuva artificial em cena, a entrevista de Lévi-Strauss²⁶ é marcada pela descrença na hipótese de existência de

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEEaY7DjzU0>. Acesso em: 5 jul. 2023.

lugares totalmente “virgens e desconhecidos” ao homem na atualidade e pelo contraste entre o interesse pelo não humano e a afirmação final de que não haveria “muitas razões atualmente para se confiar no homem”. Ao mesmo tempo, reagenciada pelo complexo de relações cênicas, a artificialidade premeditada por meio da qual Stifter refletia preocupações morais em fenômenos naturais (GOEBBELS, 2015, p. 31 *passim*) abre espaço a uma espécie de radicalização da passagem de Michel Foucault reproduzida no libreto fornecido aos espectadores, em que o humano aparece como “efeito de mudanças nas disposições fundamentais do saber”, apto a desaparecer, como se dissolvendo-se na paisagem natural (FOUCAULT, 2000, p. 536 *apud* SUSSEKIND, 2015, p. 116).

De um ponto de vista ecocrítico, o aspecto decisivo da concepção de *Stifters Dinge* parece residir não em uma recusa de representação do humano em prol de uma representação supostamente direta da natureza, mas no gesto de tirar “o homem” de cena para apresentá-lo de modo aberto e em determinação recíproca com seu ambiente: “o homem” e “a natureza” (em suas noções correntes) por subtração, produzindo uma apresentação das relações natureza-cultura por multiplicação²⁷.

Assim sendo, *Stifters Dinge* põe em cena aspectos relevantes de um debate no que se refere a um conjunto de pressupostos e encaminhamentos ecológicos, que gravitam em torno das noções de “natureza” e “ambiente”. No centro desse debate encontra-se a crítica da pressuposição de uma relação seja de exterioridade entre o vivente humano e o “ambiente”, bem como de uma consideração essencialista da relação entre sujeito e objeto, trazendo à tona uma problemática fenomenológica, estética e ontológica.

²⁷ Nas páginas seguintes abordaremos os termos “natureza” e “cultura” a partir da base conceitual fornecida pelo campo da Antropologia Social, referindo-os, respectivamente, às dimensões do que é *dado à e construído pela* agência humana prática e simbólica. Na origem do raciocínio encontram-se o percurso e as dificuldades da conceituação proposta por Claude Lévi-Strauss (Cf. DESCOLA, 2011) e as propostas de Bruno Latour (2016), que convergem em uma crítica ao dualismo moderno que postula as duas dimensões como rigidamente apartadas. Em linha com esses autores, enfatizamos, portanto, as mediações cognitivas (culturais) implícitas nos modos como o natural e o não humano são percebidos pelas sociedades humanas e a presença de diferenciações provenientes do mundo natural enquanto matéria constitutiva do campo simbólico.

Nesse contexto, Gernot Böhme (2000, 2017) propõe a noção de *atmosferas* para dar conta do que sugere como um nexos inextrincável entre ecologia e estética. O autor propõe uma definição de “ambientes humanos” em termos de “qualidades no ambiente que são experimentadas esteticamente” (BÖHME, 2000, p. 14, tradução nossa)²⁸. por meio das quais os “objetos projetam-se no espaço”, constituindo uma “realidade compartilhada entre o que percebe e o que é percebido” (BÖHME, 2017, p. 24, tradução nossa)²⁹. As atmosferas seriam, assim “esse *entre* [*in-between*] através do qual qualidades ambientais e estados humanos são relacionados” (BÖHME, 2017, p. 14, grifo nosso, tradução nossa)³⁰, o que permitiria compreender de outro modo o estatuto da “crise ambiental”.

Pensada como um “êxtase das coisas”, ou “os modos como elas saem de si mesmas” (BÖHME, 2017, p. 22, tradução nossa)³¹, essa noção de “atmosfera” traz interessantes sugestões quanto ao lugar do som nessa “Estética Ecológica da Natureza”, onde o “espaço acústico” permitiria pensar na música como produção de atmosferas acústicas ou experiências da “escuta em si”, explorando um “potencial cênico das coisas” (BÖHME, 2000, p. 17, tradução nossa)³². Daí a proposta fenomenológica de um desvio com relação à “ontologia da coisa” que dominaria o pensamento ocidental, proposta que sugere uma noção da “natureza como contexto comunicativo, como o efeito recíproco de mostrar-se e perceber” (BÖHME, 2017, p. 39, tradução nossa)³³.

No entanto, essa abordagem implica, por exemplo, a noção de que a mediação linguageira se oporia ao fato de que “a obra de arte é em primeira instância algo em si” (BÖHME, 2017, p. 15, tradução nossa)³⁴, já que o que as atmosferas configurariam seriam “formas de presença” enquanto “interferência com a presença corpórea de alguém” (BÖHME, 2017, 46, tradução nossa)³⁵. Algo que vai ao encontro da ideia de que a “cultura estética é apenas o cultivo de algo já embutido na natureza” (BÖHME, 2017, p. 30,

²⁸ “Qualities in the environment which are experienced aesthetically”.

²⁹ “The shared reality of the perceiver and the perceived”.

³⁰ “This in-between, through which environmental qualities and human states are related”.

³¹ “Ecstasy of things”, “sepping-outside-of-themselves”.

³² “Scenic potential of things”.

³³ “Nature does not simply appear as a context of reciprocal effects but as a communicative context, as the reciprocal effect of showing oneself and perceiving”.

³⁴ “One must insist that a work of art is in the first instance itself something”.

³⁵ “An interference with one’s own bodily presence”.

tradução nossa)³⁶, que tira de campo outras esferas de práticas e saberes que poderiam atravessar essa dimensão Estética herdeira de uma longa tradição que envolve o conceito de Natureza. Não seria o caso, então, de pensar para além da noção de “ambientes *humanos*”?

Em um influente trabalho, porém marcado por um ecletismo teórico certas vezes tão problemático quanto instigante, Timothy Morton (2009, p. 163) propõe outra via para a desmontagem da noção do ambiente como uma “coisa” “separada” do humano, noção amparada também em uma tradição estética que compreende a natureza como “objeto reificado”, mantido “lá fora” (MORTON, 2009, p. 117, tradução nossa)³⁷. Essa abordagem tem o mérito de sondar profundamente as matrizes românticas de certos modos de desconstrução dessa noção a partir do campo da literatura, criticando por dentro o que denomina como “ecomimesis”, sobretudo em sua versão “fraca”, marcada pela produção baixamente reflexiva da ilusão de “imediateidade” impressa na moldura enunciativa do tipo “Enquanto eu escrevo”, cujo complemento seria “Estou imerso na natureza” (MORTON, 2009, p. 179, tradução nossa)³⁸.

Em suas propostas teóricas mais interessantes, *Ecology without Nature* analisa diversos recursos de enunciação literária que sobredeterminariam a noção de uma “distância estética absoluta” (MORTON, 2009, p. 174 *passim*), em linha com uma abordagem do “ambiente” mais afeita aos múltiplos planos e escalas de ação que marcam o horizonte ecológico, geofísico e político atual. Sugerindo que “ambiente é aquilo que não pode ser indicado diretamente”, é uma “questão” (MORTON, 2009, p. 174, tradução nossa)³⁹, o autor desenvolve o mote-paradoxo de todo o livro, que vai ao encontro da posição de Latour e do presente comentário, a de que “a ideia mesma de ‘natureza’, tão cara a tantos, terá que esmorecer em um estado ‘ecológico’ da sociedade humana” (MORTON, 2009, p. 1, tradução nossa)⁴⁰.

E, de fato, as imagens do que seja a natureza trazidas por Morton oferecem um bom antídoto para a muito sedimentada e difundida restrição do natural a um repertório de paisagens habitado por plantas e animais.

³⁶ “Aesthetic culture is only the cultivation of something already embedded in nature”.

³⁷ “Out there”.

³⁸ “As I write”, “I am immersed in nature”.

³⁹ “The environment is that which cannot be indicated directly”.

⁴⁰ “The very idea of “nature” which so many hold dear will have to wither away in an “ecological” state of human Society”.

Para o autor, relacionar-se com a natureza seria relacionar-se com algo da ordem do monstruoso, do inconsciente freudiano em suas acoplagens entre núcleos pulsionais heterogêneos, que escapam a uma inscrição simbólica estável. Do mesmo modo, a ação “ambiental” teria de englobar também com diversas ordens de economia do desejo, com a relação com o consumo, e assim por diante.

Contudo, sua crítica das posições polares que ora reificam a natureza como exterioridade pura, ora pressupõem uma condição “imersiva” e imediata entre o cultural e o natural se ancora de modo rígido na atenção às mediações simbólicas. Amparado em Jacques Lacan, Jacques Derrida e Theodor Adorno, Morton segue renitentemente o mote de que não há nada entre [*in-between*] sujeito e o objeto⁴¹, a representação e o referente, e assim por diante. A imaginação da natureza “sem o conceito de natureza” teria então que apontar para uma negatividade ontológica onde a percepção giraria em torno de um “vazio” e a experiência da “contingência” que perturba a ordem da representação poderia ser assumida apenas por meio de uma “não identidade”: “não eu (e, portanto, não natureza)” (MORTON, 2009, p. 175, tradução nossa)⁴². Como em Latour, as bases para uma “poética e uma política da natureza” passariam pela perda do conceito sedimentado de natureza visando a constituição de novos “coletivos” humanos-não humanos. Sob o preço, porém, de restringir a imaginação de um campo de agências heterogêneas ao nível de uma crítica à ordem da representação, pressupondo um estatuto negativo da ontologia da natureza e do sujeito.

Assim sendo, as posições teóricas que melhor permitem avaliar as consequências ecocríticas postas por *Stifter Dinge* parecem convergir naquela que recortamos a partir de Latour e seus desdobramentos. Como Morton, Latour também explora o aparente paradoxo de que para a constituição de uma “ecologia política” viável é preciso assumir o “fim da natureza”, isto é, do fim da noção de “natureza” que “permite recapitular em uma série ordenada a hierarquia dos seres” (LATOURE, 2010, p. 99 *passim*, tradução nossa)⁴³. A tarefa da ecologia política seria então “perturbar” “as classes de seres multiplicando as conexões imprevistas” (LATOURE, 2010,

⁴¹ Cf. Morton, 2019, p. 52.

⁴² “Non-identity”, “on non-self (and thus on no-nature)”.

⁴³ “Qui permet de récapituler en une seule série ordonnée la hiérarchie des êtres”.

p. 103, tradução nossa)⁴⁴. Proposta esta que exige não apenas responder às coisas físico-políticas-discursivas por meio de novas acoplagens possíveis entre campos do pensar e do fazer, mas também e, sobretudo, atentar para a relação entre natureza e cultura como o principal foco de debate. O que implica, mais uma vez, ter em conta a impossibilidade de “reconciliar” ou “superar” a oposição entre natureza e cultura, sobretudo no contexto atual em que “somos gradualmente forçados a *redistribuir* inteiramente o que havia sido chamado natural e o que havia sido chamado social ou simbólico” (LATOURE, 2010, p. 120, grifo nosso, tradução nossa)⁴⁵.

Porém, o ponto elementar desse raciocínio é que *natureza e cultura* não são objetos ou dimensões dados de antemão e separadamente, mas uma relação que é determinada por atos cognitivos singulares e situados. Pensando em *Stifters Dinge*, é revelador que uma ilustração utilizada por Latour diga respeito justamente ao “regime escópico”, à invenção ocidental do dispositivo de representação visual que estabelece o “objeto como contrapartida do olho” (LATOURE, 2017, p. 17, tradução nossa)⁴⁶. Enquanto esse contexto cultural, que deve muito de sua concepção da natureza justamente à pintura (LATOURE, 2017, p. 18), estabelece o objeto – uma natureza-morta, por exemplo – como autoevidente, “natural”, seria preciso atentar para o quão “bizarro”, em nada evidente, também é o polo do sujeito, sendo que ambos são construídos relacionalmente, por um ato de distribuição, efetuado por um “operador”:

“pertencer à natureza” é quase sem sentido, já que a natureza é apenas um elemento em um complexo consistindo em ao menos *três termos*, o segundo servindo como sua contrapartida, cultura, e o terceiro sendo aquele que distribui as propriedades dos dois primeiros. Nesse sentido, a natureza não existe (enquanto um domínio); ela existe apenas como *uma metade do par pertencendo a um único conceito*. (LATOURE, 2017, p. 19, grifo do autor, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁴ “L’écologie politique perturbe l’ordonnement des classes d’êtres en multipliant les connexions imprévues”.

⁴⁵ “ous sommes progressivement contraints de redistribuer entièrement ce qui avait été appelé naturel et ce qui avait été appelé social ou symbolique”.

⁴⁶ “[...] The object that serves as counterpart to this eye is just as implausible”.

⁴⁷ “The expression “belonging to nature” is almost meaningless, since nature is only one element in a complex consisting of at least three terms, the second serving as its counterpart, culture, and the third being the one that distributes features between the first two. In this

Assim sendo, esse conceito, o de “Natureza/cultura”, nomeia um limiar, um ponto de viragem, que aparece como o lugar de agenciamento decisivo cuja compreensão implica pensar o “fim da natureza” como uma “crise de todos objetos”, e a “crise ecológica” como uma “crise de objetividade” (LATOURE, 2017, p. 50 *passim*). Esse, afinal, um eixo de ressonâncias reveladoras com *Stifters Dinge*. Pois as “pequenas coisas” que “acontecem” nessa cena parecem deslocar a figura de um “*Anthropos* como ator moral e político uno e total” (LATOURE, 2017, p. 121, tradução nossa)⁴⁸, trazendo ao primeiro plano diferentes modos de *ser* coisa.

Vale, então, ressaltar o reagenciamento da noção de *projeção* que Goebbels realiza ao operar uma projeção visual do quadro *Caçada noturna* de Paolo Uccello sobre sua máquina sonora. Pois, ao fazê-lo, o encenador elevar a graus extremos a complexidade da perspectiva artificial, cuja invenção é gestada simultaneamente com a invenção do dispositivo teatral clássico no Ocidente⁴⁹. No paradigma da perspectiva renascentista, a projeção, como organização do raio visual do sujeito ao objeto, e como realização simbólica de um projeto ou desígnio, pressupunha um regime de transparência onde a materialidade do meio pictórico era neutralizada. N’*A caçada noturna* de Uccello identificamos esse regime, porém já em seus tensionamentos internos, já que essas atmosferas “não naturais”, como as caracterizou Giorgio Vasari, resultam de uma mobilização tão poética quanto matemática da linguagem pictórica.

Porém, Goebbels subverte justamente dois aspectos decisivos desse paradigma. Primeiro, a produção de uma visão total e unilinearmente atrelada a um determinado ponto de vista, ao secionar o quadro de Uccello e dispô-lo como uma montagem metonímica intermitente que se movimenta em diferentes seções pela cena. E, segundo, ao trabalhar ao avesso da transparência, transfigurando a superfície do maquinário de pianos por meio da projeção da superfície luminosa, colorística linear e, digamos, cultural do quadro. Temos, portanto, algo que vai na contramão do teatro como

sense, nature does not exist (as a domain); it exists only as one half of a pair pertaining to one single concept”.

⁴⁸ “Because there is no way to unify the *Anthropos* as an actor endowed with some sort of moral or political consistency, to the point of charging it with being a character capable of acting on this new global stage”.

⁴⁹ Cf. DAMISCH, 2012, 388-462.

produção de uma “superfície de projeção para nosso desejo antropomórfico de ver-nos refletidos a nós mesmos” (GOEBBELS, 2015, p. 32, tradução nossa)⁵⁰. Não a projeção como agenciamento subjetivo transcendente e centralizador das relações entre figuras humanas, não humanas e o espaço, mas a projeção como produção de hibridações entre as materialidades luminosas e colorísticas e as materialidades das coisas que reagenciam.

Em suma, se a história do teatro ocidental tem como uma de suas matrizes um trânsito intermedial entre teatro e pintura, sem contar a arquitetura e a música, e se a pintura de Uccello pode soar nesse contexto simultaneamente tão próxima e distante a nosso contexto de percepção como os torneios vocálicos da canção tradicional grega *Kalimérisma*, o agenciamento da perspectiva artificial em *Stifters Dinge* talvez possa dar um vislumbre da potência ecocrítica desse experimento intermedial. As “coisas” de Goebbels seriam, então, nada mais do que a demonstração de que a promoção de agenciamentos múltiplos de medialidades e materialidades cênicas pode permitir ampliar o campo da representação (em seus epistemológico e teatral), repensando os próprios dispositivos cognitivos e perceptivos que regulam as relações entre os lugares do humano e do não humano, e da natureza e da cultura. Pode, afinal, permitir redistribuir ou “mudar a ordem entre as coisas”.

Referências

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books, 2010.

BÖHME, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury, 2017.

BÖHME, Gernot. Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape*, Burnaby, v. 1, n. 1, p. 14-18, Spring 2000.

BRUHN, Jørgen. Towards an Intermedial Ecocriticism. In: ELLESTRÖM, Lars (org.). *Beyond Media Borders*. London: Palgrave Macmillan, 2021. v. 2, p. 117-148.

⁵⁰ “A projection surface for our anthropomorphic desire of seeing ourselves reflected”.

COX, Christopher. Sonic Thought. In: HERZOGENRATH, Bernd (org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. London: Bloomsbury, 2017. p. 99-109.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012.

DESCOLA, Philippe. As duas naturezas de Claude Lévi-Strauss. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 35-51, nov. 2011.

GOEBBELS, Heiner. The Sound of Things. In: HERZOGENRATH, Bernd (org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. London: Bloomsbury, 2017. p. 87-97.

GOEBBELS, Heiner. "It's All Part of One Concern": A "Keynote" to Composition as Staging. In: ROESNER, David; REBSTOCK, Matthias (org.). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

GOEBBELS, Heiner. *Aesthetics of Absence*. London; New York: Routledge, 2015.

GOEBBELS, Heiner. Peculiar voices. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, MA, v. 1, n. 55, p. 46-51, Spring 2011.

KLAPPERT, Annina. Leituras da materialidade: areia, formigas, humanos. Tradução de Marcelo Coelho. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 3, n. 3, jul. 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/leituras-da-materialidade>. Acesso: 7 jul. 2022.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York; London: Continuum, 2011.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Durham: Duke University Press, 2010.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2016.

LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Tradução de Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.

LARRUE, Jean-Marc. Théâtre et intermedialité: une rencontre tardive. *Intermedialités*, Montreal, n. 12, p. 13-29, automne 2009.

MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PUCHNER, Martin. *Stagefright: Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

SUSSEKIND, Flora. Não ideias sobre a coisa, mas a própria coisa. *Cartografias MITsp. Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 2, p. 112-117, 2015.