



**A CASA:
A cena e as coisas**

**LA CASA
La escena y las cosas**

**THE HOUSE:
The scene and the things**

**João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro¹
Sofia Botelho de Almeida²
Vinicius Torres Machado³**

Resumo

O presente artigo tem por objetivo levantar o debate a respeito da relação entre elementos humanos e não-humanos na cena. Para tanto, evoca-se a casa e a interação com as coisas que a constituem e propõe-se, a partir disso, um percurso que parte do utilitarismo funcional dos objetos pelos atores e pelas atrizes no projeto de teatro realista, passa pelas experiências da *performance art* e pelas proposições do Novo Materialismo, até chegar à obra de Mel Baggs, artista e ativista que se comunica com as coisas de dentro de sua casa em sua língua nativa.

Palavras-chave: Materialidade, Novo Materialismo, Performance, Teatro

Resumen

Este artículo tiene como objetivo suscitar el debate sobre la relación entre elementos humanos y no humanos en la escena. Para tanto, se evoca la casa y la interacción con las cosas que la constituyen y se propone, a partir de eso, un camino que parte del utilitarismo funcional de los objetos por parte de los actores y actrices en el proyecto de teatro realista, pasa por las experiencias de la *performance art* y por las proposiciones del Nuevo Materialismo, hasta llegar a la obra de Mel Baggs, artista y activista que se comunica con las cosas del interior de su casa en su idioma nativo.

Palabras clave: Materialidad, Nuevo Materialismo, Performance, Teatro

¹ Ator; Mestrando em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unesp, com pesquisa em andamento sob orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: jp.ribeiro@unesp.com.

² Atriz; Mestranda em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unesp, com pesquisa em andamento sob orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado, e docente da Escola Superior de Artes Célia Helena. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: sofia.botelho@unesp.br.

³ Diretor teatral e docente do Instituto de Artes da Unesp ; Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com estágio supervisionado na Ghent University (Bélgica). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica. E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br.

Abstract

This article aims to raise the debate about the relationship between human and non-human elements in the scene. For this purpose, the house and the interaction with its things are evoked and, from that, a path is proposed that starts from the functional utilitarianism of objects by the actors and actresses in the realistic theater project, goes through the experiences of performance art and the propositions of New Materialism, until arriving at the work of Mel Baggs, artist and activist who communicates with things from inside their home in their native language.

Keywords: Materiality, New Materialism, Performance, Theater

* * *

É possível identificarmos no início da era moderna o despontar do projeto que reconhece o teatro como uma manifestação artística essencialmente dramática. Sobretudo a partir da exegese da *Poética* de Aristóteles, o humanismo renascentista estabelece as bases do drama como expressão máxima da autonomia do ser humano na condução de sua própria trajetória, isto é, independente da agência de forças divinas, como era comum nas representações religiosas medievais. Nesse sentido, em sua *Teoria do Drama do Moderno*, Peter Szondi (2001) apresenta o drama como um conceito histórico-literário que abarca todas aquelas dramaturgias cuja história a ser contada se desenvolve no tempo presente apenas a partir da relação intersubjetiva entre as personagens, de modo que a sua expressão linguística é dada pelo diálogo.

Em oposição ao conceito de drama, Szondi (2001) apresenta o conceito de épico, que "designa um traço estrutural comum à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros - a saber, a presença do que foi chamado 'sujeito da forma épica', ou ainda 'eu épico'" (SZONDI, 2001, p. 21). Segundo ele, é possível notarmos que nas últimas décadas do século XIX a dramaturgia moderna enfrentou uma crise do drama, derivada da absorção de alguns traços épicos pela literatura dramática, da qual derivaram tanto tentativas de salvamento, quanto tentativas de resolução, que se consolidaram ao longo do século XX.

Um dos dramaturgos em cuja obra é possível perceber evidências dessa crise do drama, é Anton Tchekhov. As personagens de Tchekhov vivem em uma Rússia imperial pré-revolucionária, que em pleno século XIX ainda se alicerçava nas estruturas da

servidão, ao mesmo tempo em que uma *intelligentsia* começava a articular ideais de vanguarda política e intelectual. Verifica-se ali uma renúncia ao presente, uma vez que o presente é o retrato da crise que, enquanto próprio conteúdo do drama, acaba por influir em sua forma, cujo caráter absoluto não mais se sustenta. O diálogo perde, portanto, peso, de modo que se constitui de "monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo" (SZONDI, 2001, p. 43).

A produção dramaturgica de Tchekhov está absolutamente relacionada à sua encenação por Constantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou. A parceria de Tchekhov e Stanislávski consolida uma das frentes de maior relevância histórica do projeto de teatro realista, que manifesta o ideal expresso em *O que é arte?* por seu contemporâneo e conterrâneo Liev Tolstói (2011):

A ação da arte consiste em despertar um sentimento já experimentado e ao fazer isso transmitir esse sentimento através de movimentos, cores, sons, imagens, palavras, de tal forma que os outros experimentem o mesmo sentimento. A arte é a atividade humana em que uma pessoa, conscientemente, através de certos sinais exteriores, comunica aos outros sentimentos vivenciados por ela, de modo que estes se contagiem e vivenciem os mesmos sentimentos (TOLSTÓI, 2011, p. 97).

Nesse sentido, as encenações de Stanislávski podem ser compreendidas como uma tentativa de serem elas mesmas uma fatia da vida emulada a partir de um trabalho muito detalhado sobre o texto do dramaturgo. Para tanto, além do notável trabalho de preparação das atrizes e dos atores por ele realizado, todos os outros elementos da cena (luz, cenário, figurino, música etc.) deveriam ser muito bem cuidados. Em *As Três Irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, Tieza Tissi (2018), ao colocar lado a lado o texto de Tchekhov com as notas de Stanislávski, argumenta que:

Como encenador, Stanislávski compõe a cena minuciosamente, atento a todos os elementos, mesmo aos que devem, propositalmente, estar fora de cena, para que tudo, devidamente orquestrado, favoreça a manifestação do "oculto" que, segundo Stanislávski, reside em Tchekhov (TISSI, 2018, p. 24-25).

Esse "oculto", segundo o próprio Stanislávski, se manifesta quando "ganham vida em cena até os objetos, os sons, as decorações, as imagens criadas pelos artistas e o próprio clima da peça e de todo o espetáculo" (STANISLÁVSKI *apud* TISSI, 2018, p. 24). À vista disso, chama a atenção a extensão e a especificidade da lista de objetos cênicos, barulhos e efeitos de luz requeridos pelo encenador em sua montagem de *As três irmãs*, dos quais seguem apenas os acessórios demandados para o primeiro dos quatro atos:

Três cestas do armazém - com biscoitos, uma torta e frutas.
 Duas caixas de bombons.
 Quatro travessas para frutas e biscoitos.
 Três cestas para pão e biscoitos.
 Dois vasos de flores.
 Uma cesta de flores (presente).
 Uma torta doce e um prato para ela, faca, bolo.
 Três buquês de flores do mesmo tamanho no *fonar*.
 Um livro para Macha na mesinha turca.
 Treze *couverts*.
 Mesa com antepastos.
 (Fora de cena, para Irina): seis xícaras de chá, seis pratinhos, seis colheres e seis pratinhos para geleia. Uma enorme torta de aniversário com couve em um grande prato e, para ela, uma molheira com molho. Uma bandeja, um samovar de níquel, uma chaleira. Dois vasilhinhos com geleia.
 Duas gaiolas com tabuinhas móveis para passarinhos, com recipientes para comida e água e passarinhos vivos (no *fonar*).
 Trinta cadernos de alunos.
 Um lápis azul e um vermelho (no *fonar* e na sala de visitas).
 Uma faca no carrinho de chá.
 Uma gravata, agulha e linha (para Irina).
 Ramos com brotos arrancados.
 A torta de Prozórov em uma cesta amarrada por um lenço (colorido ou toalha de mesa).
 Álbum sobre a mesa n. 1.
 um retrato do general jovem. Um grande retrato do general e da esposa velhos (na moldura entalhada por Andrei).
 Violinista atrás do palco.
 Piano de cauda.
 3-4 baladas de relógios (cuco) fora de cena.
 Relógio pendurado na sala de visitas.
 Fósforos e cinzeiros sobre a mesa turca.
 Moldurinha entalhada por Andrei sobre a mesa n. 1.
 Mesa posta para o café da manhã. Garfos, facas, garrafas, guardanapos, pratos, garrações, copos etc.
 Uma grande cesta de flores.
 Aparelho fotográfico.
 Um *pince-nez* de Macha. (STANISLÁVSKI *apud* TISSI, 2018, p. 107)

Essa enorme lista tem por objetivo criar o ambiente realista da casa em que se passa a história de *As três irmãs*. Não obstante, cumpre notar que, para Stanislavski a presença desses objetos em cena tinha por função servir utilitariamente à atividade dos atores e das atrizes. É a interação destes com aqueles que é capaz de manifestar o oculto. Em *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, Maria Knébel (2016), pupila do encenador do Teatro de Arte de Moscou, argumenta que “todas as coisas de que o intérprete poderia precisar no percurso da ação, todos os objetos cênicos pessoais, tudo o que pudesse ajudar o ator e a atriz a acreditar na verdade do que acontece, já deveria estar preparado desde antes do início do trabalho” (KNÉBEL, 2016, p. 27). Assim sendo,

a xícara que estava na cena deveria ser utilizada para tomar uma bebida quente, a faca para cortar um pedaço da torta, o garfo para levar o alimento à boca, e assim por diante. Dessa maneira, os atores poderiam vivenciar a situação proposta pelo texto e assim, construir a vida interior da personagem.

Apesar de a dramaturgia de Tchekhov manifestar aspectos do que Szondi (2001) caracteriza como uma crise do drama, podemos considerar esse exemplo da interação entre seres humanos e objetos na encenação de Stanislávski, paradigmático da relação que mais usualmente se estabelece com as coisas na cena dramática. Nos hiatos dos diálogos entre as personagens, Stanislávski restabelece o caráter absoluto do drama, ao propor ações não expressas pelo texto, que se materializam na interação dos atores e das atrizes com o cenário da casa. Restaura-se, portanto, da perspectiva da ilusão e da criação de quadros do real, a atuação dramática, na esteira do que recomenda Denis Diderot (2005) ao estabelecer as bases do drama burguês ainda no século XVIII em seu *Discurso sobre a poesia dramática*:

Porém, o que realmente mostra quão longe ainda estamos do bom gosto e da verdade, é a pobreza e a falsidade dos cenários e o luxo dos trajés.

Exiges que o poeta se submeta à unidade de lugar, e abandonas a cena à ignorância de um mau cenógrafo.

Pretendes reconciliar os poetas com o verdadeiro, tanto no encadeamento das peças, quanto em seus diálogos; e aproximar os atores do desempenho natural e da declamação real? Levanta a voz, reclama somente que o lugar da cena seja mostrado como deve ser.

Uma vez que a natureza e a verdade se introduzirem em nosso teatro na mais insignificante circunstância, logo sentiremos o ridículo e o mau gosto alastrando-se sobre tudo o que contrastar com ele (DIDEROT, 2005, p. 110-111).

Nesse modelo de teatro, as coisas servem simbolicamente ao trabalho do artista; seja esse artista a atriz, de uma perspectiva stanislavskiana, ou o poeta, de uma perspectiva diderotiana. Seria possível, sem embargo, pensarmos em formas teatrais que rompam com a hierarquia entre os elementos humanos e não-humanos?

Num primeiro momento, poderíamos pensar em um teatro de animação, em que atores manipulam bonecos, máscaras, objetos, sombras etc. de modo a emprestar-lhes vida. É válido perceber, no entanto, que quando falamos em vida nesse contexto, nos referimos ainda à vida humana; a figura humana é substituída em cena por uma coisa antropomorfizada, que emula sentimentos, movimentos e falas facilmente identificáveis

como humanos. Além disso, nesse modelo de teatro, as coisas também servem simbolicamente ao trabalho da atriz, uma vez que esses são os seus operadores.

Poderíamos também pensar em um teatro de tradição circense, em que palhaços fazem uso de objetos subvertendo as suas funcionalidades. Em um número de malabares, por exemplo, pode-se usar laranjas no lugar das bolinhas; em vez de comer uma deliciosa torta cremosa pode-se atirar-na na cara um do outro; é possível até mesmo fazer com que uma florzinha de plástico esguiche água nos espectadores. Nesse modelo de teatro também há artistas que desafiam os limites de seus corpos por meio da interação com aparelhos, tais quais trapézios, liras, cordas etc. No entanto, embora essas cenas sejam regidas por uma lógica não-cotidiana, nela também é perceptível como os elementos não-humanos servem como suporte para a ação humana.

Se nos parece difícil vislumbrar a partir da tradição teatral uma cena que rompa com a hierarquia entre os elementos humanos e não-humanos, talvez estabelecer paralelos entre as artes da cena e as artes visuais possa nos ajudar a fazê-lo. Isso porque historicamente, até o século XX, com o advento da *performance art*, apesar de eventualmente lidar com representações da figura humana, as artes visuais nunca tiveram por pressuposto a presença humana. Devemos considerar, porém, que o que geralmente é ressaltado nas criações plásticas, é o trabalho humano com o material. É o pintor quem dá forma à paisagem com a tinta; é o escultor quem dá forma ao vaso com o mármore.

Na contramão dessa aceção tradicional de artes visuais, no início do século XX, por exemplo, muitos objetos desfuncionalizados ganharam status de obra de arte plástica ao serem expostos em galerias. *A fonte*, de Marcel Duchamp, talvez seja o exemplo mais célebre dessa prática denominada *ready-made*. Em 1917, o artista apresentou no Salão da Sociedade Nova-iorquina de artistas independentes, um mictório invertido, assinado por ele, e apenas isso. Cumpre notar, no entanto, que ao fazê-lo, Duchamp chama atenção, para além do objeto, para a iconoclastia de seu gesto artístico. O que está colocado é o conceito por trás da obra, até mais do que a sua materialidade.

Duchamp estabelece relações de aproximações e distanciamentos com o Dadaísmo, uma das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Essas vanguardas constituíram aquilo que podemos considerar como a primeira onda da *performance art* e, bastante influenciadas pelo teatro de variedades, de tradição circense,

encontram reverberações na cena, ao passo que instituem um modelo teatral não ilusionista, em que a sensação não parte mais da ficção, mas da própria matéria. A cena, por não dispor mais os objetos em função da fábula, liberta-se para a composição de sensações com as próprias qualidades afetivas da matéria. Foram diversas as maneiras de trazer à tona sensações a partir da relação direta entre os elementos na cena. Até mesmo a palavra, fonte primeira da representação, ganhou materialidade e se libertou da oração, da subordinação às regras de sintaxe. Em *A arte da performance: do futurismo ao presente*, por exemplo, Roselee Goldberg (2007) aponta como Filippo Tommaso Marinetti, em sua performance futurista do poema *Zang Tumb Tumb*, de 1912, batia com um martelo sobre uma mesa e, correndo, escrevia freneticamente em três quadros dispostos ao fundo. Nessa performance, Marinetti recitava, junto com essas ações, as palavras soltas de sua poesia.

Pode-se dizer que, ao bater com um martelo sobre uma mesa enquanto recitava palavras desconexas, Marinetti explorava um objeto de maneira semelhante àquela que os *happenings* faziam na década de 1960, naquilo que podemos considerar como a segunda onda da *performance art*. Em *Sob o signo de Saturno* (1986), Susan Sontag chama atenção justamente para o uso de materiais por performers oriundos das artes plásticas ao realizarem seus *happenings*. Segundo a autora, esses artistas estavam preocupados em fazer experiências com os objetos, experimentando sensações tais quais quebrar, rasgar, molhar ou queimar algo. Esse modelo não trabalha com a ilusão, mas busca evidenciar a sensação da interação com cada objeto: o cortante de uma faca, o quebradiço do vidro, o azulado do azul, o derreter do gelo etc. Nesse modo de criação, destaca-se a materialidade do objeto no plano da composição estética. A performatividade dos elementos da cena passa, portanto, a ter tanto ou maior valor do que seu caráter simbólico.

Quando os limites entre teatro e performance começam a se confundir, surge, pois, a necessidade de incorporar novos códigos ao olhar para a cena: a apresentação da matéria em sua crueza conduz a uma mudança nas expectativas dos modos de sentir do espectador para além das relações sensíveis produzidas pela fábula.

Essa percepção nos ajuda a nos aproximarmos de um projeto epistemológico que se propõe a questionar a ideia de que as coisas são matérias passivas, brutas e inertes; ele se opõe à divisão do mundo em matéria monótona (isso) e em vida vibrante (nós), ao

passo que problematiza a ideia de que nós estamos no controle de todos os assuntos. Esse projeto, que está dentro de um campo maior de estudos denominado nas últimas décadas de Novo Materialismo, pode nos ajudar a enfrentar o questionamento das relações entre os seres humanos e as coisas na cena.

O Novo Materialismo vem sendo desenvolvido desde a década de 1990, quando alguns teóricos começaram a se opor à divisão do mundo entre sujeitos e objetos. Eles desenvolvem uma perspectiva oposta ao excepcionalismo humanista e sua lógica dualista, em que o sujeito humano se apresenta contra o mundo dos objetos; em que a cultura humana se coloca contra o mundo da natureza e em que a razão humana se posiciona contra o mundo da matéria. Para alguns teóricos ligados ao Novo Materialismo, essas dualidades impedem as implicações da interdependência e da relacionalidade intrínsecas a todas as matérias.

No Novo Materialismo, a visão antropocêntrica do mundo está sendo substituída por uma enxurrada de estudos de disciplinas tão diversas quanto a física, a biologia, a filosofia, a ciência política, a ciência cognitiva, a tecnologia da informação etc. Muitos novos materialistas se consideram pós-humanistas, uma vez que para eles o ser humano não é entendido como excepcional e não está colocado acima e contra todas as outras coisas. É nesse sentido que em *The politics of nature: new materialist responses to the anthropocene*, Arianne Françoise Conty (2017) apresenta as ideias de Bruno Latour e de Jane Bennett como duas das principais linhas do Novo Materialismo.

Uma das contribuições de Bruno Latour para o Novo Materialismo é o desenvolvimento da teoria ator-rede (ANT – *Actor Network Theory*), que, ao analisar a atividade científica, considera tanto os atores humanos como os não humanos. Dentre as muitas obras de Latour, destaca-se *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. O trabalho de Latour e a teoria ator-rede tiveram influência considerável no recente reconhecimento das ciências sociais da agência das coisas e das ontologias emaranhadas de sujeitos e objetos. Latour procura minar a divisão moderna entre interioridade e exterioridade que diferenciava os agentes e os agidos em termos de intenções internas. Seu estudo compreende todas as matérias como actantes que se reúnem em coletividades para expressar agência interdependente.

Jane Bennett, por sua vez, desenvolve a tese do materialismo vital. Em *Vibrant matter: a political ecology of things*, Bennett (2010) discorre sobre a ação e vibração dos

elementos não-humanos ou não-exatamente-humanos. Nessa obra, a autora deseja “fazer uma refeição com as coisas deixadas de fora da festa da teoria política feita no estilo antropocêntrico” [tradução nossa]⁴ (BENNETT, 2010, p. IX). Sendo assim, apresenta uma vitalidade intrínseca à materialidade na capacidade das coisas (alimentos, mercadorias, efeitos climáticos, metais etc.) de serem agentes ou forças com trajetórias, propensões ou tendências próprias. Ela sugere, pois, que “as respostas políticas aos problemas públicos mudariam se levássemos a sério a vitalidade dos corpos (não-humanos)” [tradução nossa]⁵ (Bennett, 2010 p. VIII”)

Cumprido notar, no entanto, que Bennett, ao discorrer sobre a vibração da matéria, estende características e valores considerados humanos para o resto do mundo material. Sendo assim, ela opta por uma ontologia plana, que tem por objetivo tratar todas as agências igualmente. Desta feita, alguns teóricos apontam que a revalorização de Bennett de corpos animados e inanimados contradiz a própria ética fisiológica que ela defende e ignora as relações de poder que resultam de não diferenciar o animado do inanimado. Ao não distinguir as coisas entre materialidades tecnológicas e naturais, Bennett antropomorfiza os não-vivos, utilizando para se referir a eles termos geralmente reservados aos vivos: vibrante, parentesco, saudável, capacitante etc. Essa ontologia plana, em que todas as formas de agência deveriam ser tratadas igualmente, é contestada por muitos outros novos materialistas, como os antropólogos Tim Ingold (2015), em *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, e Eduardo Kohn (2013), em *How forest think: toward an anthropology beyond the human*, por exemplo, que procuram transformar a distinção entre o humano e o não-humano não por meio desta ontologia plana, mas por uma distinção animado/inanimado que é capaz de diferenciar ferramentas tecnológicas de seres vivos.

Uma outra crítica ao Novo Materialismo é elaborada à luz do Materialismo Histórico por Slavoj Žižek (2017) em *Elementos para uma crítica ao novo materialismo ou mais além de Latour de volta a Hegel*. Segundo Žižek (2017), “o Novo Materialismo rechaça [...] a divisão radical entre matéria e vida e entre vida e pensamento; em todos os lugares se disseminam múltiplos ‘eus’, ou agentes, sob diferentes formas” (ŽIŽEK,

⁴ "To make a meal out of the stuff left out of the feast of political theory done in the anthropocentric style."

⁵ "How would political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of (nonhuman) bodies?"

2017, [online](#)). Nesse sentido, ele aponta que o Novo Materialismo desconsidera as diferenças entre o humano e a mercadoria.

Bennett (2010), no entanto, apresenta um contra-argumento a essa crítica. Segundo ela, é necessário reconhecermos que sozinhos, os valores do Materialismo Histórico não dão conta da problemática que está posta pela modernidade e, ao invés de uma exclusão recíproca, a autora propõe que se compreenda de uma maneira mais complexa a relação entre o Materialismo Histórico e o Novo Materialismo:

Há algum tempo, a teoria política reconhece que a materialidade é importante. Mas essa materialidade na maioria das vezes se refere às estruturas sociais humanas ou aos significados humanos "incorporados" nelas e em outros objetos. Porque a própria política é frequentemente interpretada como um domínio exclusivamente humano, o que se registra nela é um conjunto de restrições materiais ou um contexto para a ação humana. [Tradução nossa]⁶ (BENNETT, 2010, p.16)

A questão, segundo Bennett (2010), é que o capitalismo coloca o ser humano no centro porque a matéria não tem valor em si mesma. Ao pensarmos a matéria como morta ou ainda como um mero instrumento para o humano estamos alimentando uma arrogância e as “nossas fantasias de conquista e de consumo destruidoras da Terra” [Tradução nossa]⁷ (BENNETT, 2010, p. 9). Isso nos impede de perceber agências não-humanas que estão tanto ao redor quanto no interior dos corpos humanos. A ideia de uma matéria vibrante pode fortalecer o surgimento de modos de produção e consumo mais sustentáveis. Como propõe Bennett, precisamos promover “encontros mais atentos entre pessoas-materialidades e coisas-materialidades” [Tradução nossa]⁸ (BENNETT, 2010, p. 9).

No campo de estudos da cena, André Lepecki (2012) em *9 variações sobre coisas e performance* apresenta uma proposição que se aproxima com o que temos abordado até aqui. Ele argumenta que perante o capitalismo, que institui o regime da mercadoria, a resistência dos objetos está justamente em ser mera coisa. Quando as coisas são libertas de sua utilidade, elas perdem o seu valor de troca, revelando o seu potencial libertador do sistema que tudo aprisiona. Nesse sentido, ele evoca o conceito de ética das coisas,

⁶ “For some time political theory has acknowledged that materiality matters. But this materiality most often refers to human social structures or to the human meanings “embodied” in them and other objects. Because politics is itself often construed as an exclusively human domain, what registers on it is a set of material constraints on or a context for human action.”

⁷ “our earth-destroying fantasies of conquest and consumption”

⁸ “more attentive encounters between people-materialities and thing-materialities”

cunhado por Silvia Benso (2000) em *The face of things: a different side of ethics*: "tal ética implica conviver com coisas sem forçá-las a um constante utilitarismo." E complementa:

[...] talvez, um devir-coisa não seja um destino tão ruim assim para a subjetividade. Quando olhamos ao redor, certamente parece ser uma opção melhor do que continuar a viver e a ser sob o nome de "humano". A "coisa" nos lembra que organismos vivos, o inorgânico, e aquele terceiro produzido pelo seu confronto chamado "subjetividade", todos necessitam ser libertados da força subjugadora chamada dispositivo-mercadoria — força que esmaga a todos num modo da vida empobrecido, ou triste, ou dócil, ou limitado, ou utilitário. E uma coisa (ou seja, a "coisidade" em qualquer objeto e sujeito) pode realmente nos oferecer vetores e linhas de fuga longe da soberania imperialista de dispositivos colonizadores. (LEPECKI, 2012, p.97)

Lepecki (2012) propõe, portanto, um entendimento de que coisas se diferenciam de objetos na medida em que objetos estão para um sujeito, e são valorados de acordo com seu uso. Entender tanto o corpo humano quanto objetos enquanto coisas, ou, simplesmente, matérias, nos ajuda a caminhar no sentido de uma cena desierarquizada.

É a partir dessa compreensão que gostaríamos de apresentar o trabalho de Mel Baggs, uma pessoa sem gênero, não-verbal e portadora de autismo, que mantinha o *Blog Ballastexistenz* até 2020, quando veio a falecer. Na apresentação de seu *blog*, explica que "*Ballastexistenz* é um termo histórico que significa 'existência de lastro' ou 'vida de lastro', que foi aplicado às pessoas com deficiência para nos fazer parecer comedores inúteis, vidas indignas da vida." [Tradução nossa]⁹ (BAGGS, 2012, [online](#)).

Desde 2011, Baggs recebeu um tubo de alimentação se tornando aos olhos da sociedade ainda mais *ballastexistenz* do que costumava ser. Mas afirma: "Eu amo meu tubo de alimentação com paixão." [Tradução nossa]¹⁰ (BAGGS, 2012, [online](#)). Baggs também usou, durante a maior parte de sua vida adulta, um dispositivo por meio do qual se comunica através da digitação ou de símbolos pictóricos, apesar de declarar: "Eu me comunico melhor fora da linguagem, mas eles não fizeram ferramentas para interpretar isso. Às vezes eu escrevo bem, mas a linguagem é extremamente cansativa para mim." [Tradução nossa]¹¹ (BAGGS, 2012, [online](#)). Apesar de ter crescido sendo capaz de andar, gradualmente Baggs foi necessitando do auxílio de bengalas, muletas e cadeiras de rodas. Baggs também usava anéis de sustentação, devido a suas articulações

⁹ "*Ballastexistenz* is a historical term that means 'ballast existence' or 'ballast life', that was applied to disabled people in order to make us seem like useless eaters, lives unworthy of life."

¹⁰ "I love my feeding tube with passion."

¹¹ "I communicate best outside of language altogether, but they haven't made tools to interpret that. I am sometimes a good writer, but language is extremely tiring for me nonetheless"

hipermóveis; óculos de prisma, porque seus olhos tinham a tendência de deslizar para fora quando ficavam cansados; e, por vezes, oxigênio suplementar quando tinha suas infecções pulmonares relativamente frequentes. É digno de nota, sem embargo, o fato de Baggs se referir com amor a seus aparelhos médicos, a partir de uma ideia de corpo que estabelece uma relação sadia com as coisas. Sadia porque compreende que eles lhe são vitais, isto é, eles são parte de sua vida. Baggs também afirma, por exemplo, que seus anéis de sustentação são os objetos mais lindos dentre todos os seus aparelhos médicos, de modo a conferir inclusive valor estético ao que poderia ser percebido apenas como funcional.

Em 2007, Baggs publicou um vídeo-arte na *internet* denominado *In my language*, que pode ser acessado através deste [link](#), no qual explora a comunicação com todos os objetos de sua casa e, ao final, explica como conversa com as coisas em sua língua nativa. É interessante perceber como Baggs estabelece uma ontologia plana inclusive com as materialidades tecnológicas que aos poucos vão aparecendo em sua vida. Baggs chama a atenção para o fato de pessoas autistas serem vulgarmente taxadas como presas em sua própria realidade, mas evidencia que está em constante comunicação com todas as coisas, apesar de isso não configurar uma linguagem simbólica:

A parte anterior deste vídeo estava na minha língua nativa. Muitas pessoas presumiram que, quando falo sobre esta ser a minha linguagem, isso significa que cada parte do vídeo deve ter uma mensagem simbólica particular projetada para a mente humana interpretar. Mas minha linguagem não é sobre desenhar palavras ou mesmo símbolos visuais para as pessoas interpretarem. É estar em uma conversa constante com todos os aspectos do meu ambiente. Reagindo fisicamente a todas as partes do meu entorno. Nesta parte do vídeo a água não simboliza nada, estou apenas interagindo com a água como a água interage comigo. Longe de ser sem propósito, a maneira como me movo é uma resposta contínua ao que está ao meu redor. Ironicamente, a maneira como me movo ao responder a tudo ao meu redor é descrita como “estar em um mundo só meu”. [...] [Transcrição e tradução nossas]¹² (BAGGS, 2007, [online](#))

¹² "The previous part of this video was in my native language. Many people have assumed that when I talk about this being my language, that means that each part of the video must have a particular symbolic message within it designed for the human mind to interpret. But my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. In this part of the video the water doesn't symbolize anything, I am just interacting with the water as the water interacts with me. Far from being purposeless, the way that I move is an ongoing response to what is around me. Ironically, the way that I move when responding to everything around me is described as 'being in a world of my own'. [...]"

A performance de Baggs em *In my language* pode nos ajudar a enfrentar os questionamentos colocado por Karen Barad (2017) em *Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria*:

O que nos compele à crença de que temos um acesso direto às representações culturais e a seus conteúdos que nos falta às coisas representadas? Como a linguagem tornou-se mais confiável que a matéria? Por que à linguagem e à cultura são concedidas agência e historicidade próprias enquanto a matéria é caracterizada como passiva e imutável, ou, quando melhor, como herdeira de um potencial de mudança derivante da linguagem e da cultura? Como seremos capazes de identificar as condições materiais que nos levaram a essa reversão brutal das crenças naturalistas se a própria materialidade é, desde sempre, caracterizada dentro de um domínio linguístico figurado como sua condição de possibilidade? (BARAD, 2017, p. 8)

Ao formular essa pergunta, Barad (2017) evidencia o fato de não nos comunicarmos com as coisas. A língua nativa de Baggs, por sua vez, pode ser compreendida como um exemplo da performatividade das práticas discursivas que Barad (2017) propõe em oposição à "crença representacionista no poder das palavras para representar coisas preexistentes" (BARAD, 2017, p. 9). Baggs argumenta: "É apenas quando eu digito algo em seu idioma que você se refere a mim como tendo comunicação. Sinto cheiro de coisas. Eu escuto coisas. Eu sinto coisas. Eu sinto o gosto das coisas. Eu vejo as coisas" [Transcrição e tradução nossas]¹³ (BAGGS, 2014, [online](#))

Mesmo se comunicando em sua língua nativa, Baggs consegue falar com o mundo inteiro ao fazer uso da tecnologia e das ferramentas da *internet*. Artista e ativista, Baggs faz proliferar a ideia de que aquilo que nos é imposto como limitação não deve necessariamente ser compreendido como uma diminuição da potência de vida.

A performance de Baggs, pode, pois, ser compreendida como um marco estético da relação entre a cena e as coisas. Nesse sentido, assim como podemos considerar a representação da casa proposta por Stanislávski para a encenação de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, paradigmática da interação que se estabelece entre elementos humanos e não-humanos no modelo de teatro dramático, a casa em que Baggs vive e com cujos objetos está em constante comunicação, pode servir também como paradigma para pensarmos uma cena em que a relação entre seres humanos e coisas se dê de forma desierarquizada; e por quê não dizer, de maneira mais encantada e vibrante? Nos

¹³ "It is only when I type something in your language that you refer to me as having communication. I smell things. I listen to things. I feel things. I taste things. I look at things."

créditos finais de *In my language*, pode-se ler: "Atuada e cantada por A. M. Baggs e objetos diversos" [Transcrição e tradução nossas]¹⁴ (BAGGS, 2007, [online](#)).

Referências:

- BAGGS, Mel. About. **Ballastexistenz**, [s.l.], abril de 2020. Disponível em: <<https://ballastexistenz.wordpress.com/about-2/>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.
- BAGGS, Mel. In my language. **Youtube**, [s.l.], janeiro de 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v.1, n.1, p. 7-34, outubro de 2017.
- BENNETT, Jane. **Vibrant matter**: a political ecology of things. Durham: Duke University Press, 2010.
- BENSO, Silvia. **The face of things**: a different side of ethics. Albany: State University of New York Press, 2000.
- CONTY, Françoise Arianne. The politics of nature: new materialist responses to the anthropocene. **Theory Culture & Society**, Newbury Park, v. 35, n. 7, p. 73-96, dezembro de 2018.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes (2015)
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, dezembro de 2019.
- KNÉBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo, Editora 34, 2016.
- KOHN, Eduardo. **How forest think**: toward an anthropology beyond the human. Berkeley: University of California Press, 2013.

¹⁴ "Acted and sung by A. M. Baggs & assorted objects"

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TISSI, Tieza. **As três irmãs, de Tchékhov, por Stanislávski**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

TOLSTÓI, Liev. O que é arte? *In* TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin, 2011.

ZIZEK, Slavoj. Elementos para uma crítica ao novo materialismo ou mais além de Latour de volta a Hegel. **Máquina Crítica**: Grupo de Estudos em Antropologia Crítica, [s.l.], março de 2019. Disponível em:

<[Acesso em: 25 de maio de 2021.](https://maquinacrisica.org/2017/03/29/elementos-para-uma-critica-do-novo-materialismo-ou-mais-alem-de-latour-de-volta-a-hegel/#:~:text=Ou%2C%20mais%20al%C3%A9m%20de%20Latour%2C%20de%20volta%20a%20Hegel,-por%20GEAC%20%2D%20Antropologia&text=O%20novo%20materialismo%20recha%C3%A7a%2C%20portanto,ou%20agentes%2C%20sob%20diferentes%20formas.>.</p></div><div data-bbox=)