

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MAURÍCIO AUGUSTO PERUSSI DE SOUZA

O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy: poética de superfícies e cosmogonia cênica

São Paulo
2022

MAURÍCIO AUGUSTO PERUSSI DE SOUZA

O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy: poética de superfícies e cosmogonia cênica

Versão original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Souza, Maurício Augusto Perussi de
O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy: poética de
superfícies e cosmogonia cênica / Maurício Augusto
Perussi de Souza; orientador, Luiz Fernando Ramos. - São
Paulo, 2022.
349 p. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Encenação contemporânea. 2. Susanne Kennedy. 3.
Teatro Cósmico. 4. Poética de superfícies. 5. Espetáculo.
I. Ramos, Luiz Fernando . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

SOUZA, M. A. P. **O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy: poética de superfícies e cosmogonia cênica.** Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

"O presente trabalho foi realizado com apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)** - Código de Financiamento 001."

À minha avó, Maria Francisca Pias Perussi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, à minha mãe, à minha avó, ao meu pai e à minha irmã, pelo afeto e pelo apoio incondicional. Agradeço, profundamente, também, à minha esposa, Júlia Moretti, pela parceria de vida, pelo afeto, pela força, e por compartilhar comigo cada momento desses cinco anos belos e difíceis.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, pela inspiração, pela atenção e pela forma serena e elegante com que me apoiou e confiou nas minhas ideias.

À Profa. Dra. Doris Kolesch agradeço por ter me recebido na Freie Universität, durante meu estágio de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici e à Profa. Dra. Silvia Fernandes, agradeço pelos apontamentos e orientações feitos na banca de qualificação deste trabalho.

À Susanne Kennedy, pela inspiração, pela afetuosidade, pela profunda afinidade, e, sobretudo, pela generosidade com que me convidou para ir a Berlim, e pelo modo fraterno com que me recebeu naquela cidade.

Ao Markus Selg, pela ternura e pela forma generosa com que me recebeu em Berlim, tornando minha estadia muito menos solitária e difícil.

À Bianca van der Schoot e à Suzan Boogaardt, pelo entusiasmo, pela abertura, e pelos diálogos inspiradores.

Ao Leonardo D' Aquino pelo afeto, pela generosidade, e pelo calor com que me recebeu, me ajudou e me guiou todas as vezes em que estive em Berlim por conta deste trabalho.

Ao Rafael Gouveia por ter oferecido todo o apoio profissional e burocrático durante o meu estágio em Berlim.

À Isabel Moraes, pelo carinho, pelas conversas e pela forma calorosa com que me recebeu em Munique.

À Ana Ferreira, com quem dividi a condição de doutorando durante os cinco anos deste trabalho, e que sempre foi uma interlocutora atenta, disponível e generosa.

À Aline Ferraz pela disponibilidade em compartilhar as impressões, angústias e emoções de desenvolver uma tese de doutorado.

À Sofia Boito, pela companhia artística e intelectual, e pelos diálogos e trocas sempre inspiradores.

À Nádia Chaguri, pela escuta, pela atenção, pelo afeto e pelos apontamentos que me ajudam a ver o que não consigo ver, e a entender quais os pesos que devo e quais os que não devo carregar.

À Rosângela Dutra, pelo apoio incondicional, pelo entusiasmo e pelo carinho.

Aos amigos e colegas, Anita Limulja, Diana Dobransky, Laura Barbosa, Thiago Gil e Regiane Ishii com quem dividi muitas ideias relacionadas a este trabalho, e que sempre se mostraram receptivos e felizes em escutá-las.

À PrInt/CAPES, pela bolsa de estudos que tornou possível o estágio em Berlim.

Ao Instituto Goethe de São Paulo, cujo apoio me possibilitou ir à Berlim pela primeira vez.

À MITsp, que propiciou o meu contato tanto com o trabalho como com a artista Susanne Kennedy.

*“Aceita o universo
Como to deram os deuses.
Se os deuses te quisessem dar outro
Ter-to-iam dado.*

*Se há outras matérias e outros mundos –
Haja.”*

Alberto Caeiro, 1917

RESUMO

O objetivo deste estudo é examinar o “Teatro Cósmico” de Susanne Kennedy, a partir de nove espetáculos produzidos pela encenadora alemã entre os anos de 2014 e 2021. Tendo por base o pressuposto de que Kennedy reinventa a forma espetacular contemporânea, o que se propõe é investigar a especificidade dessa reinvenção. A metodologia empregada consiste em abordar os espetáculos selecionados não como “objetos”, mas como sujeitos enunciadore de pontos de vista específicos sobre o teatro contemporâneo. A proposição é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir a cada um desses trabalhos – tanto presencialmente como mediante seus respectivos registros videográficos – para, a partir da eleição de fragmentos significativos de cada um deles, dichavar a teoria que lhes é imanente. Desse modo, entende-se que cada obra estudada enuncia algo sobre si mesma, fazendo-o, também, em relação ao Teatro Cósmico de Kennedy, em específico, e ao teatro contemporâneo, no geral. Assumindo que, na produção estudada, Kennedy manifesta uma cosmogonia cênica, procura-se, então, delinear a cosmologia correspondente. Neste trabalho “cartográfico”, por assim dizer, é fundamental a noção de poética de superfícies: a forma com que a encenadora maneja as instâncias expressivas de seu teatro, abrindo espaços e gerando tensão entre cada uma delas; conjugando-as e, simultaneamente, disjuntando-as. Determinante, também, é a constatação de que o superobjetivo do Teatro Cósmico de Kennedy é reencantar, por meio de sua poética de superfícies, o teatro e o homem ocidentais contemporâneos. Desse modo, a função do espetáculo teatral deixa de ser apenas a de encenar peças, e passa a ser a de recolocar as condições (as forças cósmicas) do que pode vir a existir. A redistribuição dessas forças cósmicas, por sua vez, são organizadas em dois paradigmas: o passional-dissolutivo, que engloba as produções realizadas entre 2015 e 2017, e o lúdico-germinativo, referente às criações ocorridas entre 2019 e 2021. Sob esse enfoque, esboça-se o retrato provisório de uma obra em movimento, examinando-se as encenações: *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014); *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015); *Medea.Matrix* (2016); *Virgin Suicides* (2017); *Women in Trouble* (2017); *Coming Society* (2019); *Drei Schwestern* (2019); *ULTRAWORLD* (2020); e *I AM (VR)* (2021).

Palavras-chave: Encenação contemporânea. Susanne Kennedy. Teatro Cósmico. Poética de superfícies. Espetáculo.

ABSTRACT

The objective of this study is to examine Susanne Kennedy's "Cosmic Theater", based on nine theatrical performances produced by the German director between 2014 and 2021. Based on the assumption that Kennedy reinvents the contemporary spectacular model, what we propose is to investigate the specificity of this reinvention. The methodology used consists of approaching the selected performances not as "objects", but as subjects that express specific points of view on contemporary theater. The proposal is to delve into the phenomenological experience of watching each of these works – both in person and through their respective videographic records – in order to, from the election of significant fragments of each one of them, dissect the theory that is immanent to them. In this way, it is understood that each work studied enunciates something about itself, doing so also in relation to Kennedy's Cosmic Theater, in particular, and to contemporary theater, in general. Assuming that, in the production studied, Kennedy manifests a scenic cosmogony, we then seek to outline the corresponding cosmology. In this "cartographic" work, so to speak, the notion of the poetics of surfaces is fundamental: the way in which the director handles the expressive instances of her theater, opening spaces and generating tension between each one of them; conjugating them and, at the same time, disjoining them. Also decisive is the realization that the super-objective of Kennedy's Cosmic Theater is to re-enchant, through its poetics of surfaces, contemporary men and Western theater. In this way, the function of the theatrical spectacle is no longer just to stage plays, but to replace the conditions (cosmic forces) of what may come to be. The redistribution of these cosmic forces, in turn, is organized into two paradigms: the passionate-dissolutive, which encompasses the productions carried out between 2015 and 2017, and the playful-germinative, referring to the creations that took place between 2019 and 2021. Under this approach, the provisional portrait of a work in motion is sketched, examining the stagings: *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014); *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015); *Medea.Matrix* (2016); *Virgin Suicides* (2017); *Women in Trouble* (2017); *Coming Society* (2019); *Drei Schwestern* (2019); *ULTRAWORLD* (2020); and *I AM (VR)* (2021).

Keywords: Contemporary mise-en-scène. Susanne Kennedy. Cosmic Theater. Poetics of surfaces. Spectacle.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1** - O compacto recinto que se descortina serve de palco para uma singela dança21
- Fig. 2** - Ela dirige seu olhar a nós como se nos indagasse algo que ela mesma ainda é incapaz de formular50
- Fig. 3** - Sem peso e sem pressa, há algo de incorpóreo no vibrar profundo de nossos corpos61
- Fig. 4** - No instante em que contemplamos esse plano de composição, já nos ocorreu “virarmos outros”65
- Fig. 5** - Somos olhados por um avatar/agente digital, apresentando a mesma conformação “física” do jovem, glabro e feminino cadáver que repousa sobre o altar73
- Fig. 6** - À semelhança do avatar/agente digital, a boneca animada por dentro nunca deixou de nos fitar: “*Sie sind tot!*” [“Eles estão mortos!”]75
- Fig. 7** - Traçado o mapa de nossa geografia interior, a morte do nosso “Ego” parece um fato consumado; que ela seja, então, pacífica80
- Fig. 8** - Numa espécie de grande divã, um coro de quatro oficiantes praticamente idênticas à primeira que avistamos, se dispõe numa formação que faz pensar num luxuriante festim prestes a começar, ou mesmo já terminado103
- Fig. 9** - Ao passo que nos sensibilizamos para o vibrar interno do tempo, a atriz-gestante acarícia seu ventre, provavelmente procurando sentir as trepidações que ali se anunciam105
- Fig. 10** - A figura da atriz-gestante aparenta esboçar o limite-passagem entre as dimensões cósmica e humana113
- Fig. 11** - O corpo humano em estado de gravidez anuncia-se como sendo um microcosmo; um território que contém, em suas regiões geográficas, pontos de conexão com as dimensões astrais122
- Fig. 12** - Pelo corpo sem órgãos que de nós é feito circulam tanto as intensidades de um ventre prestes a parir como as de um feto em vias de ser expelido142
- Fig. 13** - Com a suavidade de uma brisa inesperada, desponta, vagarosamente, a inscrição: “*Geburt der Tragödie*” [“*Birth of Tragedy*” / “Nascimento da Tragédia”]144

Fig. 14 - É muito sugestiva essa imagem da mandala estilhaçada: uma circularidade implícita, ou uma totalidade latente, no seio de uma estrutura, à primeira vista, dispersa e fragmentária	149
Fig. 15 - Uma zona de indeterminação que conjuga a aflição entre o viver e o morrer à ambiguidade entre o existir e o ficcionalizar	152
Fig. 16 - O desamparo de Angelina em face da mandala estilhaçada dentro da tela dá a impressão de espelhar o nosso, diante do cenário girante sobre o palco	159
Fig. 17 - A versão de Angelina à espreita faz um aceno tímido, buscando a nossa mirada	175
Fig. 18 - Mantendo a cabeça baixa e uma das mãos apoiada na altura do ventre, Angelina se detém numa postura que demonstra um enjoo típico de gravidez	186
Fig. 19 - Enquanto a marcha da recepcionista se mantém suspensa sobre a esteira, a realidade virtual cria para nós a ilusão do trajeto, por ela, supostamente percorrido: uma estrada vazia que corta um ambiente desértico	193
Fig. 20 - Ao lado de uma pequena árvore cravejada de frutos vermelhos, Angelina e seu par romântico despontam como uma atualização inesperada de Adão e Eva	204
Fig. 21 - Pela primeira vez, todas as Angelinas compartilham de uma ação uníssona: dar embocadura à voz da soprano que interpreta a ária de Preisner	207
Fig. 22 - O que a nós, espectadores, é consentido ver dessa introspecção espetacular?	212
Fig. 23 - A arte do teatro e a sua plena manifestação, a cena, ressurgem transsubstanciadas num frágil corpúsculo retangular, mais do que emoldurado, abocanhado, fagocitado por um robusto universo virtual	218
Fig. 24 - A voz over extra-humana e majestosa que se faz ouvir intermitentemente, se possuísse uma face, teria um semblante parecido com o dessa máscara?	222
Fig. 25 - Uma audiência que retorna a imagem de outra audiência; duas cavidades acústicas – o palco e a plateia – ressoam-se mutuamente. <i>Audio-feedback-loop</i>	225
Fig. 26 - Ela parece estarecida pela contemplação de um objeto a ela absolutamente dessemelhante (ao menos, à primeira vista)	238
Fig. 27 - Temos, defronte a nós, a reedição digital do primeiro encontro entre Verchinin e as irmãs Prozorov	240

Fig. 28 - O espetáculo dá a entender que tudo o que vem a acontecer sobre a atualidade corporal e espacial do palco é “cozido”, primeiramente, nessa incorpórea dimensão digital/virtual	243
Fig. 29 - Se o “tempo” chegou a nós [“ <i>Time has come</i> ”], chegamos – nós e elas – à interioridade do tempo	252
Fig. 30 - Estamos diante de três atores e três atrizes da peça que surgem, pela primeira vez, com os semblantes despidos, e sem estarem ocupados de “interpretar” nenhum dos personagens	258
Fig. 31 - Como se fosse uma criança a se entreter dando voltas ao redor de um mesmo objeto, circula a frase “ <i>I am a strange loop</i> ” [“Eu sou um loop estranho”]	261
Fig. 32 - Enquanto a “semente” olha para o que tem à sua frente – os espectadores, e tudo aquilo que ainda está por vir – ela é carinhosamente observada pelo espetáculo que está prestes a acabar	273
Fig. 33 - Uma espécie de cena simultânea medieval em escala reduzida, com suas pequenas “mansões” organizadas em torno de um mesmo eixo	282
Fig. 34 - Um ponto de comunicação com esferas transcendentais	284
Fig. 35 - Uma imagem síntese da nova técnica do êxtase que se instaura a partir da consolidação do paradigma lúdico-germinativo	288
Fig. 36 - “ <i>We’ve been waiting here for you for a long time.</i> ” Tamanha hospitalidade é complementada pela voz incorpórea: “ <i>They are us</i> ”	292
Fig. 37 - A tensão cênica é rarefeita por ações que, em vez de trabalharem para a instauração de um campo alucinógeno efetivo e específico, ocupam-se de reproduzir um suposto e genérico ritual	301
Fig. 38 - Em vez de nos convidar a deslizar por sua extensão, a tela-parede nos convoca a transpô-la; nos incita a embrenharmo-nos, mentalmente, em sua interioridade	307
Fig. 39 - O rosto informe e fúcsia da Besta Felina e seus olhos fractais se acham perfeitamente enquadrados pela trave feita de pequenos blocos quadrados	309
Fig. 40 - Em vez do <i>phármakon</i> das vibrações auto vibrantes, o que essa nova encarnação do “demônio da cena” oferece são conselhos	318

Fig. 41 - O caduceu de Asclépio, símbolo da medicina, faz aliança com as cobras que, num dos mitos referentes a Cassandra, lambem seus ouvidos concedendo-lhe o dom da profecia	320
Fig. 42 - É o próprio paradigma passional-dissolutivo que é abocanhado pelo lúdico-germinativo	323
Fig. 43 - No silêncio das doutrinações religiosas, o teatro ainda borbulha e transborda	330
Fig. 44 - O “ <i>Ego Tunnel</i> ” de Thomas Metzinger se materializa, virtual, diante de nós; ou, melhor dizendo, à nossa volta	331
Fig. 45 - Frente a frente com o Oráculo monocular, estamos, de fato, diante de uma nova aparição do <i>Great Self</i> /Besta Felina	336

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: POÉTICA DE SUPERFÍCIES E COSMOGONIA CÊNICA	19
1.1 A cena inaugural do Teatro Cósmico de Susanne Kennedy	19
1.2 Uma cosmologia teórica para uma cosmogonia cênica	24
1.3 O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy e suas ressonâncias na crítica	25
1.4 Saber, verbo intransitivo	37
1.5 O mapa da dichavação	42
2. PRIMEIRA PARTE: O PARADIGMA PASSIONAL-DISSOLUTIVO	48
2.1 ENTRAR EM ESTADO DE FANTASMA	48
2.1.1 Primeira confrontação: diante da nudez das ações (<i>Orfeo: eine Sterbeübung</i>)	48
2.1.1.1 Um (in)oportuno espelhamento	48
2.1.1.2 O quase intransponível abismo do constrangimento	50
2.1.1.3 O questionamento da percepção	51
2.1.1.4 Um afeto que não é mais apego	53
2.1.1.5 Aprender a habitar a encruzilhada temporal	55
2.1.1.6 Devir-Eurídice, uma prática do desaparego	58
2.1.1.7 O que nos acontece quando morremos	60
2.1.1.8 Um outro nível de vínculo	63
2.1.1.9 Entrar em estado de fantasma	64
2.1.1.10 A nudez da mente espetacular	68
2.1.1.11 O que para Orfeu é tragédia, para Eurídice é liberação	70
2.1.2 Segunda confrontação: diante do encanto das palavras (<i>Virgin Suicides</i>)	71
2.1.2.1 O triunfo do corpo mental sobre a mente corporificada	76
2.1.2.2 Nós, os mortos	77
2.1.2.3 A dissolução da Ansiedade, o suicídio de Cecília	79
2.1.2.4 Uma combinação de feitiços vocais	81
2.1.2.5 Conjunções/disjunções: primeiro a dor, depois a picada	83
2.1.2.6 Agir é sinônimo de imaginar; enunciar é igual a produzir	87
2.1.2.7 A mudez da escuta: princípio que ativa o encanto das palavras	88
2.1.2.8 A técnica do playback: as vozes enquanto superfícies vestíveis	90

2.1.2.9 Regentes/regidos, navegantes/navegados	92
2.1.2.10 O avesso cósmico da cosmética	94
2.1.2.11 Uma potência suicida ofertada aos homens	96
2.1.2.12 A materialidade do espetáculo e a mente xamânica em transe	97
2.1.2.13 Diante dos espíritos, jogamos espiritualmente	98
2.2 O EXORCISMO DO HOMEM VITRUVIANO (<i>Medea.Matrix</i>)	101
2.2.1 Primeira imersão: da paixão segundo o embrião à paixão segundo a gestante	101
2.2.1.1 Um espetáculo que se auto concebe para se auto superar	107
2.2.1.2 Uma imagem espaço-temporal da liminaridade: a cova-útero	110
2.2.1.3 A versão placentária da supertela e o júbilo místico de Dionísio	114
2.2.2 Segunda imersão: no ventre ambíguo do rito	117
2.2.2.1 Nós, Jasão e o problema	118
2.2.2.2 O paradigma passional-dissolutivo e seu mito de origem	121
2.2.2.3 O tempo da duração plena contra o tempo da duração vazia	130
2.2.2.4 Redescobrir o pavor primitivo diante da natureza: (re)encantar-se	134
2.2.3 Terceira imersão: da paixão segundo a gestante à paixão de nascer	137
2.2.3.1 Devir-imperceptível: a dor anônima de morrer/nascer	140
2.2.3.2 Uma eficácia aflitiva	143
2.3 UM ONIRISMO ESPECULATIVO (<i>Women in Trouble</i>)	146
2.3.1 Primeira pulsação: a emergência da mente-mundo	146
2.3.1.1 Uma mandala estilhaçada e o olhar da Besta Felina	148
2.3.1.2 A mente autorreflexiva da Grande Mãe	151
2.3.1.3 Um espetáculo que se auto-observa para se autossuperar	154
2.3.1.4 Da imagem espaço-temporal da liminaridade à imagem espaço-temporal da totalidade	155
2.3.1.5 Uma visão desfamiliarizada de nós mesmos	158
2.3.1.6 O desamparo diante de uma inteligência extra-humana	160
2.3.1.7 Sopro de vida: um novo encanto das palavras	164
2.3.2 Segunda pulsação: perto do coração da mente selvagem	167
2.3.2.1 Esquizofrenia: paixão e mistério	169
2.3.2.2 A realidade se estrutura como um teatro	171
2.3.2.3 Sintaxe cênica: <i>mise en abyme</i> e <i>metalepsis</i>	173

2.3.2.4	Sintaxe textual: bricolagem e “ <i>uncreative writing</i> ”	177
2.3.2.5	Influxos de morte e correntezas de amor: o centro vivo e intenso do tempo espetacular	181
2.3.2.6	Um metadesempenho espetacular: o raciocínio enternecido	185
2.3.2.7	<i>Metalepsis</i> : o ataque contra o padrão perceptivo majoritário	189
2.3.2.8	Neuroplasticidade: a forma mais sofisticada de exorcismo do padrão perceptivo majoritário	193
2.3.3	Terceira pulsação: morder o fruto, lambe a ferida	199
2.3.3.1	O vínculo umbilical entre a imaterialidade da mente e a materialidade do mundo	201
2.3.3.2	A imagem que detém a força do conceito: ponto de germinação cósmica	202
2.3.3.3	Neuroplasticidade cerebral, elaboração psíquica, corpo sem órgãos	205
2.3.3.4	As chagas e as aberturas cósmicas	208
3	SEGUNDA PARTE: A LIMINARIDADE ENTRE OS PARADIGMAS	211
3.1	UM ABALO AUTO PERCEPTIVO NAS SUPERFÍCIES DO ACONTECIMENTO	211
3.1.1	Primeira inflexão: o ponto de vista de Moscou	211
3.1.1.1	Um espetáculo que padece de sua própria natureza temporal	213
3.1.1.2	A cena enquanto objeto impossível	216
3.1.1.3	Supertela abstrata e supertela concreta	220
3.1.1.4	Um potencial “autopoiético” entre a cena e a audiência	221
3.1.1.5	Um padrão de diferenciação elevado à enésima potência	226
3.1.1.6	A emergência da mente-mundo-jogo	229
3.1.1.7	A abertura fractal do instante	233
3.1.2	Segunda inflexão: a supertela concreta: cova-útero que embala a mente-mundo-jogo	236
3.1.2.1	A liminaridade entre os paradigmas	237
3.1.2.2	O sono/sonho da mente-mundo-jogo	239
3.1.2.3	Úteros para a gestação do futuro	242
3.1.2.4	A prevalência das vibrações imaginativas sobre as vibrações enunciativas	244
3.1.2.5	O pensamento puro e seus argumentos incorporais	245
3.1.3	Terceira inflexão: espectador-espetáculo: gênios de si mesmos	249
3.1.3.1	Viagem à interioridade do tempo	250
3.1.3.2	Devir-mulher: abertura aos acontecimentos incorporais	253
3.1.3.3	A alma desnuda que anima a nudez das ações	257
3.1.3.4	A reciprocidade aberta e o “quem” das coisas	260

3.1.3.5 Quem é mesmo, é a percepção	265
3.1.3.6 Uma conversa de “quem” para “quem”	268
3.1.4 Quarta inflexão: o ponto de vista da máscara nascedoura	271
4. TERCEIRA PARTE: O PARADIGMA LÚDICO-GERMINATIVO	276
4.1 FIÉIS EM BUSCA DE UMA RELIGIÃO, UMA RELIGIÃO EM BUSCA DE FIÉIS.....	276
4.1.1 Primeira epifania: uma nova técnica do êxtase, uma conduta ético-religiosa	276
4.1.1.1 A realidade, um teatro; o teatro, um videogame?	277
4.1.1.2 Mente-mundo-jogo: cena simultânea e <i>Axis mundi</i>	281
4.1.1.3 Interação, imersão, superação da condição humana e frustração	285
4.1.1.4 Incubação: a nova técnica do êxtase	287
4.1.1.5 Do “ <i>Sie sind tot</i> ” (“Eles estão mortos”) ao “ <i>They are us</i> ” (“Eles somos nós”)	289
4.1.1.6 Uberização, glamour e ações (semi)nuas	294
4.1.1.7 “Morrer antes de morrer”: uma conduta apolínea no templo de Dionísio	296
4.1.1.8 Do pós-humanismo feminista ao transumanismo californiano	300
4.1.2 Segunda epifania: uma religião matriarcal, uma liturgia transumanista (<i>ULTRAWORLD</i>) ...	305
4.1.2.1 A germinação do <i>self</i> , arquétipo da totalidade	307
4.1.2.2 Realidade virtual: a boa nova da salvação	311
4.1.2.3 O que era implícito, se explicita; o que antes se inscrevia, agora é descrito	314
4.1.2.4 O ego antropocêntrico e o <i>self</i> matriarcal e profético	316
4.1.2.5 O triunfo do senso de humor sobre o trauma amoroso	319
4.1.2.6 O paradigma lúdico-germinativo abocanha o passional-dissolutivo [...]	322
4.1.2.7 O batismo do Homem Vitruviano; a apoteose do <i>anthropos</i>	325
4.1.2.8 <i>ULTRAWORLD: Unus Mundus</i> customizado	328
4.1.3 Terceira epifania: o jogador-jogo e a ancestralidade do futuro	
(<i>I AM (VR)</i>)/CONSIDERAÇÕES FINAIS)	330
4.1.3.1 O dom cosmogônico do <i>Unus mundus</i> : pensar é produzir	332
4.1.3.2 Headset: “prótese audiovisual” que consubstancia as superfícies vestíveis e a supertela	333
4.1.3.3 Do “ <i>you are the player</i> ” (“você é o jogador”) ao “ <i>you are the game</i> ” (“você é o jogo”)	335
4.1.3.4 A ferida, a pergunta e o sentido do futuro	336
REFERÊNCIAS	341

1. INTRODUÇÃO: POÉTICA DE SUPERFÍCIES E COSMOGONIA CÊNICA

Susanne Kennedy é uma artista que nos revela a dimensão virtual das coisas. Contudo, seu método de desvelamento é um tanto paradoxal: em vez de despir os corpos e os objetos, ela os encobre com véus de virtualidade. Nesse processo, quem, de fato, se desnuda são as ações. Instaladas sobre si mesmas, elas, silenciosamente, dizem: “(H)aja”, e as superfícies do que nos habituamos a chamar de realidade se abalam com a chegada de tremores vindos de profundezas tão íntimas quanto esquecidas. Assim, sua poética nos torna capazes de tocar a concretude das abstrações, expondo-nos a uma materialidade cênica na qual uma reserva de virtual sempre nos aguarda, impassível e à espreita, como um grande felino que, apesar do instinto de predador, nunca é o primeiro a atacar.

1.1 A cena inaugural do Teatro Cósmico de Susanne Kennedy

A superfície que oculta o palco interno à cenografia de *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014) [*Por que o Senhor R. Enlouqueceu?*] exhibe, em *close-up*, o rosto de uma das versões do protagonista da peça, o Senhor R.; a face do ator que o interpreta encontra-se encoberta por uma máscara de látex cuja coloração acompanha o tom pálido de sua pele. Ele parece segurar a câmera contra si, buscando o enquadramento típico de uma *selfie*. Em contraste com a lisa película facial, sem sobrancelhas e expressões, um par de olhos verdes nos fulmina com um ar vidrado, inabalável, dando-nos a sensação de estarmos diante de um psicopata, ou pelo menos, de alguém insensível às emoções inerentes à situação de enfrentamento à qual nos vemos submetidos. Essa inquietante figura tem, ao fundo, uma parede composta de tábuas de madeira *pinus*, idênticas às que estruturam a cavidade cênica encoberta pela tela de projeção. Um plácido e grave rumor enfeitiça o quadro de apreensão. A aliança entre os sons e a mirada implacável do homem mascarado nos coloca contra as cordas, quase sem defesa. Nesse estado de extrema vulnerabilidade, prestes a sermos nocauteados, somos ainda torturados pelo discurso ambíguo, tão amigável quanto ressentido, entoado pelo Senhor R. Após ter conseguido reconstituir integralmente a melodia que pressionava

impiedosamente sua memória ao longo de toda a peça – trata-se da canção *Let it Grow* (1974)¹, de Eric Clapton – o protagonista do roteiro escrito originalmente por Rainer Werner Fassbinder mata sua esposa, seu filho e sua vizinha, suicidando-se, em seguida, em seu local de trabalho. O que estamos prestes a ouvir, confrontados com a perturbadora presença mascarada, é a carta de despedida deixada pelo Senhor R. aos seus colegas. Nas cordas, indefesos, nossa percepção é supliciada por uma densidade temporal que nos faz assumir a perspectiva daqueles que dividiam o escritório com o homem que “enlouqueceu”. Em um passo vagaroso, saboreamos o trauma de sermos a provável causa da morte de alguém. Com requintes de crueldade, a ambiguidade afetiva da figura mascarada é despejada² sobre nossa atenção, enquanto ele reconhece que, apesar de cooperativa e amigável, a atmosfera de trabalho compartilhada conosco não é coesa: não formamos um todo e, já que somos seres individuais, amanhã não trabalharemos mais juntos. Ao fim do discurso, o Senhor R. nos desfere o derradeiro golpe: sem desviar o olhar um só instante, ele começa a entoar o fragmento melódico que o perseguira desde suas primeiras aparições: “*Di, da-da.*” Ao repetir a frase musical, ele fecha as pálpebras brevemente, desfrutando de um prazer sensual assustadoramente inusitado. Na terceira vez em que entoa a melodia, os arpejos da guitarra de Eric Clapton ressoam, fazendo vibrarem notas agudas e ascendentes, que trazem, assim, um sentido de elevação para a densa atmosfera até então estabelecida. O Senhor R. parece entregar-se a um arrebatamento embalado pela música. A tela de projeção começa, então, a ser erguida, “apagando” de baixo para cima, a face extática do protagonista e, simultaneamente, revelando a cavidade cênica até então encoberta. Alí, se vê uma sala semelhante a que abrigava o vídeo de despedida do suicida mascarado, exibindo as mesmas estreitas tábuas verticais de *pinus*, além de um assoalho de lajotas acinzentadas, tendo, ainda, um televisor suspenso ao fundo e à direita, além de dois pequenos vitrais retangulares na mesma posição, mas à esquerda. O compacto recinto que, desse modo, se descortina serve de palco para uma singela dança (figura 1).

¹ CLAPTON, Eric. **Let It Grow**, 461 Ocean Boulevard, Universal International Music, 1974. Disponível em: <<https://youtu.be/YpDlmop0uYU>>. Acesso em: 07 fev. 2022.

² “*Meine Lieben, [...] das heute einmal ausbeute übersprechen über unsere Betriebsklima, welches, so glaube ich, ein sehr gutes ist. Man Leute vielleicht sozusagen, das ist nicht so gut ist, sondern auch sehr freundlich. Das heisst: der Atmosphäre ist sehr freundlich und in grossen und ganzen, sozusagen, kooperative ist. Aber wir sind nicht ein Ganzes. Sondern wir bestehen, wir gewissen sind aus, Individuen. Heutzung geht nichts mit mir jetzt, Bruderschaftler. Warum trinken sich Bruderschaftler? Das ist doch, so gut für unseren Zusammenhalt. Sehr doch schon passiert mit uns, Bruderschaftler. Wir arbeiten Morgen nichts.*” [“Minha querida, [...] hoje vamos falar do nosso ambiente de trabalho, que eu acho muito bom. Talvez, por assim dizer, não é tão bom, mas também muito amigável. Ou seja: o ambiente é muito amigável e, no geral, é, por assim dizer, cooperativo. Mas não somos um todo. Mas nós consistimos, somos feitos de indivíduos. Nada vai comigo agora, Irmandade. Por que as fraternidades bebem? Isso é tão bom para a nossa coesão. Muita coisa já aconteceu conosco, membros da Irmandade. Não trabalhamos amanhã.” Tradução nossa].

Fig. 1 - O compacto recinto que se descortina serve de palco para uma singela dança.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2014.

Com os braços abertos, insinuando um voo de águia, uma senhora idosa, vestida com tênis brancos, meia calça no mesmo tom de sua pele, saia azul pastel na altura dos joelhos, camisa branca de mangas na altura dos cotovelos, batom e tiara vermelhos, além de apresentar o rosto completamente nú, entrega-se a uma coreografia tão simplória e cativante como aquelas executadas por pessoas que nunca dançam, salvo quando se encontram em momentos de extrema felicidade. Clapton canta: “*Let it grow, let it grow / Let it blossom, let it flow / In the sun, the rain, the snow / Love is lovely, let it grow*” [“Deixe crescer, deixe crescer / Deixe florescer, deixe fluir / No sol, na chuva, na neve / O amor é lindo, deixe crescer”; tradução nossa], e a senhora, não cabendo em si, desfruta de uma contagiante liberdade, brindando-nos com a cena que Susanne Kennedy considera ser o momento inaugural de seu Teatro Cósmico. Nos instantes finais de *Warum läuft Herr. R. Amok*, encenação concebida originalmente para o Münchner Kammerspiele, o que vemos ecoa uma ideia bastante inspiradora de David Lapoujade: a de que, seguindo o pensamento de Henri Bergson, ser livre significa poder expressar o que fomos, em nossa existência diária, impedidos de fazê-lo: “O homem que age livremente é, primeiramente, aquele que expressa aquilo que até então não tinha podido ser expresso, por conta de todos os tipos de exigências que pesavam sobre ele” (LAPOUJADE,

2017, p. 55)³. Assim, quem se expressa quando nos tornamos livres é nosso “eu da profundidade”; uma dimensão de nossa subjetividade composta “da memória daquilo que fomos impedidos de viver”. Enquanto obedecemos – e somente obedecemos – às obrigações sociais, como o fazia o Senhor R. na maior parte do espetáculo do qual é protagonista, alimentamos nosso “eu de superfície”, negligenciando o “eu da profundidade” que, no entanto, “continua esperando e só faz isso, esperar, até o momento em que toda essa espera acumulada se cristaliza sobre um objeto ou uma situação propícia através dos quais se exprime”⁴. O objeto sobre o qual a espera do Senhor R. se cristalizou foi seu próprio “modelo de mundo” [*“world-model”*] (METZINGER, 2009, p. 7)⁵: a vida cotidiana, erigida sobre hábitos e valores pequenos burgueses, cujos representantes preferenciais eram sua família, sua vizinha e sua profissão. A senhora idosa que flutua livre do ressentimento e da opressão geradas pela lida diária com os papéis e situações impostos pelo seu modelo de mundo vigente é uma imagem do “eu profundo” do Senhor R., liberado pelo sacrifício de seu “eu de superfície” e de seu *padrão perceptivo majoritário*. Assassinando os que o cercam e, em seguida, suicidando-se, o protagonista da encenação de Kennedy empreende, com efeito, um ato sacrificial que lhe permite vibrar em consonância com outras realidades, outras perspectivas, outros mundos, outras formas de percepção, por meio dos quais experimenta uma “emoção única”, sentida no “estremecimento ou impulso vindo do próprio fundo das coisas.”⁶ Desfrutando dessa emoção, o Senhor R. tanto padece e se dissolve (*“let it flow”*), como brinca e germina (*“let it grow”*) em vibrações amorosas, recém vindas à tona. Nesse desfrute, ele não parece mais consigo mesmo; ele sai de si, atingindo um estado de êxtase; alçando um **voo mágico** (ELIADE, 1998, p. 520)⁷. Um dos fatos mais intrigantes nas encenações de Kennedy é sempre haver correspondências entre os fenômenos transcorridos nas diferentes esferas de seu teatro. O **voo mágico** do Senhor R. não é só dele; ele ressoa outros processos extáticos – outras saídas de si – que se dão tanto no macrocosmo da cena, como no microcosmo de cada espectador. No ato sacrificial que põe termo ao modelo de mundo do personagem criado por Fassbinder, Kennedy entrevê a liberação do “eu da profundidade” do próprio teatro. Na cena inaugural do objeto deste estudo, o Teatro Cósmico de Susanne Kennedy, o que vemos é um manifesto e uma manifestação de um teatro que se desenreda

³ LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 55.

⁴ Ibidem, p. 56

⁵ METZINGER, Thomas. **The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self**. Philadelphia: Basic Books, 2009, p. 7.

⁶ LAPOUJADE, op.cit, p. 59.

⁷ ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 520.

da tarefa habitualmente atribuída a ele: servir à mimesis dramática. E essa primeira desobrigação passa a ser experimentada em toda plenitude no enlace das duas instâncias realmente fundamentais desta arte: o espetáculo (o acontecimento cênico) e o espectador (o “lócus formulador” desse (RAMOS⁸, 2015, p. 93) mesmo acontecimento). O que para o drama é crise, para a cena é bonança; o que para o “eu de superfície” é tragédia, para o “eu da profundidade” é liberação; o que para o **padrão perceptivo majoritário** é morte, para todas as outras formas de percepção é fonte de vida. Thomas Metzinger (2009) afirma que o fenômeno da consciência humana se dá em concomitância com outra ocorrência: todo estado de consciência traz consigo um mundo a ele correspondente. “A consciência é a aparência de um mundo. A essência do fenômeno da experiência consciente é que uma realidade única e unificada se torna presente: se você está consciente, um mundo aparece para você”⁹. Para esse filósofo e pesquisador das neurociências, a experiência consciente que caracteriza a vida “desperta” dos seres humanos equivale a uma espécie de realidade virtual; uma simulação de mundo produzida pela natureza: “*Nature’s virtual reality is conscious experience – a real-time world model that can be viewed as a permanently running online simulation (...)*”¹⁰. Quando perguntei a Kennedy a respeito do sentido de atribuir o adjetivo “cósmico” ao seu teatro, ela me respondeu com uma singeleza sofisticada similar à da dança da senhora idosa por ela encenada. Basicamente, seu teatro é cósmico porque ele nos dá vislumbres do que existe para além das realidades limitadas que criamos para nós mesmos: “Algo se abre e você consegue ver algo que está fora da pequena realidade que você construiu para si mesmo. Podem ser vislumbres”¹¹ (KENNEDY, 2020, 0’04” - 0’16”). Em vista disso, a potência cósmica das encenações de Kennedy é a de nos desvelar outras realidades e outros mundos. Desestabilizando a identidade do teatro; desorganizando a percepção do espectador; fazendo-os vibrar em consonância com a temporalidade inerente à situação que os põem frente a frente, uma nova virtualidade se instala e, assim, na instauração de um novo “modelo de mundo”, vislumbramos a eclosão de um novo cosmos. É nesse processo que outros estados de consciência podem ser experimentados; estados em que nós e o teatro nos reencantamos com aquilo que fomos, em nossas existências habituais, impedidos de viver: a rara confluência entre o resgate do sentido do futuro, e a lembrança do que é ancestral.

⁸ RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015, p. 93.

⁹ METZINGER, 2009, p. 15, grifo do autor, tradução nossa.

¹⁰ Ibidem, p. 104.

¹¹ KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] Maurício A. Perussi de Souza, Alemanha, 2020, (0’04” - 0’16”).

1.2 Uma cosmologia teórica para uma cosmogonia cênica

Eu me lembro vividamente do estado afetivo em que deixei o Teatro Paulo Autran, no SESC Pinheiros, ao final da sessão de *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014) [*Por que o Senhor R. Enlouqueceu?*], durante a 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp (2017). A sensação era a de estar vibrando no mesmo diapasão do espetáculo recém-encerrado, com vontade de elaborar intelectualmente o que acabara de vivenciar, mas absolutamente contente de não fazê-lo, pois desfrutar daquelas vibrações era muito mais interessante. Tinha a impressão de ter testemunhado a melhor abertura de uma peça de teatro jamais vista em minha trajetória de espectador e profissional das Artes Cênicas: quando, ao som das notas musicais de um contrabaixo sintetizado, a tela de projeção descende pela primeira vez encobrendo a cavidade feita de tábuas de madeira *pinus*, tendo, projetado sobre si, o mesmo aposento que deveria ser ocultado, toda a tensão criada pelas duas atrizes que se detinham silenciosas naquele recinto durante a entrada do público se tornava palpável, como se, de tão denso, o ar da sala de apresentação houvesse sido fatiado pela chegada da tela. Logo que me acomodei nas poltronas do teatro, já me senti fisgado pela cena que, silenciosamente, exibia uma sutilíssima coreografia: as atrizes, com os rostos ocultos por máscaras de látex no mesmo tom de suas peles, estabeleciam trocas de olhares entre si e, de tempos em tempos, dirigiam os olhos para plateia. Desde de sua abertura, eu me vi imantado à temporalidade que o espetáculo se ocupava de esculpir. Notei que, durante a apresentação, muitos espectadores se incomodavam com essa densa materialidade temporal; para mim, ainda que em alguns momentos penosa, essa substância era, além de muito preciosa, motivo de deleite. Mas, não era isso o que mais me enternecia ao voltar a pé para casa após o encerramento da peça – eu morava numa rua próxima à sala de apresentação. Era a convicção de que, durante a sessão, um “estremecimento vindo das profundezas” fizera com que eu me lembrasse de algo que, mesmo inconscientemente, eu procurava há muito: um teatro que, num só movimento, atualiza e expande sua própria potência; que é, simultaneamente, um manifesto e uma manifestação do que o teatro pode ser; que é uma “mesa de dissecação” dos componentes que estruturam sua própria realidade, e um espelho para a desconstrução da nossa. É como se Susanne Kennedy, na sua precisão estética apuradíssima, na sua visualidade minuciosamente arquitetada, nas sonoridades cirurgicamente compostas, nos gestos meticulosamente estipulados, tivesse me autorizado a sonhar com um teatro

que não é refém da precariedade, em nenhum nível: seja profissional; seja material; seja conceitual. Esse talvez tenha sido – e continue sendo – o questionamento mais radical que o estudo da obra dessa encenadora tenha proporcionado ao **padrão perceptivo majoritário** de alguém na minha condição: um pesquisador e trabalhador das Artes Cênicas brasileiras. É, portanto, com à penúria teatral à qual se acostumou o meu “eu de superfície” abalada pela emergência do meu “eu da profundidade” – sabedor da exuberância que o teatro pode atingir quando há as condições para isso – que me debruço sobre o Teatro Cósmico de Susanne Kennedy, analisando nove encenações realizadas por ela na Alemanha, entre os anos de 2014 e 2021. Procuo esboçar uma constelação de conceitos e ideias que, por estar voltada a uma produção em movimento e a uma artista em plena atividade, não tem a pretensão de ser definitiva, procurando, em vez disso, traçar o retrato provisório de uma ave fugidia, flagrada em pleno voo. Partindo do pressuposto de que, nos espetáculos estudados, Kennedy manifesta uma cosmogonia cênica, eu me ocupo, então, de delinear a cosmologia correspondente. Aos mundos manifestos pela encenadora, atribuo-me a tarefa de arriscar um mapeamento. Neste trabalho “cartográfico”, por assim dizer, eu volto minha atenção aos espetáculos¹²: *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014); *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015); *Medea.Matrix* (2016); *Virgin Suicides* (2017); *Women in Trouble* (2017); *Coming Society* (2019); *Drei Schwestern* (2019); *ULTRAWORLD* (2020); e *I AM (VR)* (2021).

1.3 O Teatro Cósmico de Susanne Kennedy e suas ressonâncias na crítica

Quando seu Teatro Cósmico é inaugurado com a liberação do “eu da profundidade” do Senhor R., Kennedy já é uma encenadora premiada; trata-se de uma artista que tem as atenções

¹² Dentro do recorte temporal adotado, ficam de fora dois trabalhos de Kennedy. A instalação *Algorithmic Rituals* (2019) não é abordada por ser considerada, pela própria encenadora, um trabalho em que ela teve uma participação muito pequena, sendo, de fato, uma obra de seu parceiro artístico, Markus Selg. Por sua vez, o espetáculo/instalação *Oracle* (2020) não é examinado em virtude dos empecilhos gerados pela pandemia do novo Coronavírus. Trata-se de um trabalho que teve seu processo de ensaios interrompido, sendo que suas apresentações, realizadas em “versão beta” devido às circunstâncias adversas, ocorreram com drástica restrição de público, seguindo protocolos impostos pelo Münchner Kammerspiele; fato que impedia moradores de outras cidades que não Munique de assistirem às sessões. Apesar de, à época, – maio de 2020 – residir em Berlim, em virtude do estágio propiciado pela bolsa sanduíche PrInt/CAPES, eu não pude assistir ao espetáculo/instalação. Como *I AM (VR)* é um desdobramento de *Oracle*, e por ter tido acesso à simulação digital que o constitui, optei por restringir minha análise a ele, em detrimento da obra estreada no início da pandemia.

recentemente voltadas para si, e que “pode escolher o que quer fazer”¹³. Em 2014, ano da produção de *Warum läuft Herr. R. Amok* para o Münchner Kammerspiele, a jovem diretora nascida em 1977, na pequena cidade de Friedrichshafen, no estado de Baden-Württemberg, e formada na Hogeschool voor de Kunsten, em Amsterdam, é apontada pela revista *Theater Heute* como a “encenadora mais promissora do ano”¹⁴, recebendo o prêmio *3sat-Preis*, concedido pelo festival Theatertreffen, de Berlim. A honraria, voltada a “realizações artísticas inovadoras e definidoras de tendências”¹⁵, se deve ao espetáculo *Fegefeuer in Ingolstadt* (2013), adaptação de um texto escrito em 1924 pela dramaturga alemã Marilouise Fleißer, segunda¹⁶ encenação de Kennedy para o Kammerspiele. É a primeira vez que a encenadora nascida no sudoeste alemão, mas de formação holandesa e nome britânico – sua mãe é alemã, e seu pai, escocês – utiliza um recurso do qual, em todos os nove trabalhos aqui examinados, ela jamais¹⁷ renunciou: o playback. Em todas as cenas de *Fegefeuer in Ingolstadt*, os atores sincronizam o movimento dos lábios com as próprias vozes, pré-gravadas, editadas e tratadas em estúdio. Essa pequena-grande escolha de encenação, que, durante o processo de criação, custou a Kennedy uma noite de insônia¹⁸ foi um dos fatos responsáveis pelo grande impacto gerado pelo espetáculo. Apesar do prêmio, o segundo trabalho da encenadora para o Kammerspiele dividiu opiniões: enquanto a crítica alemã saudou “o brilhantismo formal”, “a consistência”, “a precisão de relógio suíço”¹⁹, o sentimento de “estranho-familiar” (*Unheimliche*) advindo da “precisão estética”, e a capacidade de confrontar o espectador com seus “medos primitivos”²⁰ (*Urängsten*), Kennedy e sua equipe foram vaiados na estreia: “Foi uma estreia bastante tempestuosa porque as pessoas no final realmente começaram a protestar. (...) Saí com a minha equipe, e eles realmente nos vaiaram. Essa foi verdadeiramente uma experiência especial”

¹³ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10298:2014-12-03-13-22-34&catid=242&Itemid=62>. Acesso em: 21 jan. 2022.

¹⁴ Sobre isso, ver: <https://issuu.com/imnew/docs/catalogo_roma_2017>. Acesso em: 24 jan. 2022.

¹⁵ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9388:3sat-preis-beim-berliner-theatertreffen-an-susanne-kennedy&catid=126&Itemid=100089>. Acesso em: 21 jan. 2022.

¹⁶ Antes de *Fegefeuer in Ingolstadt*, Kennedy já havia apresentado no teatro de Munique, *They Shoot Horses, Don't They?* (2011), adaptação da obra cinematográfica de Sydney Pollack.

¹⁷ *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015) é uma exceção por se tratar de um trabalho em que não há nenhum tipo de fala expressa pelos atores.

¹⁸ Sobre isso ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>>. (37'17"- 40'01"). Acesso em: 27 jan. 2022.

¹⁹ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9493:fegefeuer-in-ingolstadt-der-shorty-zum-theatertreffen-gastspiel-von-susanne-kennedy-inszenierung&catid=902&Itemid=100190>. Acesso em: 21 jan. 2022.

²⁰ Sobre isso: <https://www.berlinerfestspiele.de/media/2014/theatertreffen/downloads/tt14_laudatio_3sat_preis.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2022.

(KENNEDY, 2021, p. 277, tradução nossa)²¹. Ainda que tenha sido apresentada ao público brasileiro, num longo texto integrante do caderno *Cartografias* da 4ª MITsp, como sendo herdeira de canônicos encenadores alemães²², Kennedy é, com efeito, muito pouco parecida com isso. A própria artista, que iniciou sua carreira na Holanda, deslocando-se para a Alemanha somente a partir de 2013, considera a tradição do teatro de seu país natal, além de conservadora, opressiva, justamente por estar centrada nos diretores “*big names*” aos quais ela foi, em São Paulo, apontada como sendo uma continuadora: “O teatro na Alemanha costuma ser bastante conservador, e as pessoas ficam repetindo o que a geração anterior fez. Não há muita inovação.”²³ “Há uma tradição muito forte com os diretores e uma tradição teatral muito forte que pode ser muito opressiva. Grandes nomes e tudo. (...) Esses grandes diretores como Castorf e Pollesch – é como se não pudéssemos nos emancipar deles (...).”²⁴ Num certo sentido, o uso que Kennedy faz do recurso do playback²⁵ é uma das estratégias emancipatórias encontrada por ela; uma linha de fuga formal, aberta como alternativa a uma tradição que, de fato, parece muito impositiva, tendo em vista que, mesmo no Brasil, num contexto de mostra internacional, houve quem tentasse enquadrá-la naquilo de que ela procura, deveras, se distanciar²⁶. O que o playback mira é um dos maiores incômodos de Kennedy com o teatro alemão: o modo como os atores falam e atuam. Segundo ela, é perturbador vê-los “aumentar” e “forçar” a voz e o corpo, colocando sempre muito ar em tudo: “na Alemanha há uma maneira muito específica de estar no palco – você eleva tudo. Então, eles (os atores) forçam suas vozes, eles forçam seus corpos (...) há muito ‘ar’ em tudo”²⁷. Nesse sentido, obrigar o ator a

²¹ KENNEDY, Susanne. Rethinking Theatre. In: **The Dynamic Archive**, Issue 1, Bremen, 2021, pp. 272.

²² “Daí surge a questão fundamental, tão presente no teatro de Susanne Kenney (que nessa investigação se mostra herdeira de diretores alemães como Einar Schlee e Heiner Müller, Frank Castorf e Nicolas Stemann): quem ou o que fala quando fala um ser humano?” (BAUMGÄRTEL, Stefan. Por que o Sr. R. Enlouqueceu?, ou: A que tipo de vivacidade é um corpo capaz na cena da indústria cultural hoje? In: **Cartografias MITsp**, São Paulo, n° 4, p. 60, 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/MITsp2017_Catalogo-m.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2022.

²³ Ibidem, p. 280, tradução nossa.

²⁴ Ibid., pp. 298-299, tradução nossa.

²⁵ Antes da investigação efetuada por Kennedy, o recurso do playback e a utilização de atores mascarados fora utilizada na série de adaptações das peças de Henrik Ibsen realizadas pelo duo germano-norueguês Vegard Vinge e Ida Müller entre 2006 e 2013, ciclo de espetáculos conhecido como *Ibsen-Saga*. Kennedy declarou, numa entrevista cedida em 2020, sua admiração pela dupla de artistas. Sobre a *Ibsen-Saga*, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVpDjOh-SUQ>>. Acesso em: 31 jan. 2022. O depoimento de Kennedy está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O9jkZMTJp1c>> (68’48” – 69’48”). Acesso em: 31 jan. 2022.

²⁶ Nesse sentido, há, na repercussão do trabalho de Kennedy durante a 4ª MITsp, uma visão dissonante daquela que consta no caderno *Cartografias*, e que pode ser encontrada na crítica de Ruy Filho: “A atualidade com que (Kennedy) inventa uma linguagem teatral provoca também o teatro alemão, tão excessivo e acumulativo em seus procedimentos estéticos e retóricos, dessas últimas décadas. Susanne supera essas estratégias e vai além” (FILHO, Ruy. Texto sobre o espetáculo Por Que o Sr. R. Enlouqueceu? In: **Revista Antro/MTIsp**. São Paulo: 16 mar. 2017). Disponível em: <<https://mitsp.org/2017/a-dimensao-critica-de-sermos-reais/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

²⁷ KENNEDY, 2021, p. 273, tradução nossa.

concentrar-se na sincronização de seus gestos e movimentos labiais com as falas pré-gravadas desarma suas performances excessivamente “inspiradas” (e “expiradas”), abrindo um espaço entre o que se fala e o modo que se gesticula: “De repente, há um espaço entre a voz e o corpo” (KENNEDY, 2021, p. 273). Em vista disso, tanto as vaias como o reconhecimento que Kennedy recebeu por seu segundo trabalho para o *Kammerspiele* têm a ver muito menos com ser ela uma suposta herdeira compulsória de Frank Castorf – simplesmente, por ser diretora e por ser alemã –, e muito mais com seu incômodo e insatisfação em relação ao legado do teatro praticado em seu país de origem. De certa forma, para esse teatro, Kennedy é uma figura familiar, na mesma medida em que é uma presença estranha; ela personifica, para o “opressor” e “conservador” clube dos “*big names*”, o estado de “*Unheimlich*” atualizado, no palco, por seus personagens. Como consta no louvor oficial à Kennedy, proferido durante a entrega do prêmio *3sat-Preis*, em vez de inseri-la numa linha sucessória pouco condizente com seu trabalho, é mais prudente considerar que estamos diante de uma artista que “se move num caminho que ninguém trilhou antes dela” (LEIBOLD, 2014, p. 3)²⁸.

Seguindo, portanto, essa trilha, em *Warum läuft Herr R. Amok?*, Kennedy aprofunda sua investigação do playback e introduz o elemento que, muitas vezes, é associado de forma mais direta à sua estética: as máscaras de látex. O espetáculo que contém a cena inaugural de seu Teatro Cósmico é, também, aquele em que, pela primeira vez, ela faz uso simultâneo dos recursos do playback e das máscaras. Do mesmo modo que as vozes pré-gravadas, as superfícies de látex colocadas sobre as faces dos atores configuram outra estratégia de desmantelamento de suas impositivas performances cênicas, “infladas” e sobrecarregadas de “emoção”: “Também comecei a usar máscaras. Eu pensei que realmente trabalhava com os atores usando seus próprios rostos como máscaras, porque eu não gostava quando eles estavam constantemente mostrando emoções ou fazendo caretas para me dizer qual emoção eles estavam representando agora”²⁹. Nessa oportunidade, porém, a encenadora não se ocupa de gravar as vozes dos próprios atores, preferindo registrar as falas emitidas por não atores e/ou por pessoas com pouca ou nenhuma experiência teatral. Parte do elenco, além disso, é composto de amadores (dentre eles, a senhora idosa que

²⁸ “*Sie bewegt sich auf einer Bahn, auf der vor ihr noch niemand unterwegs war*” (LEIBOLD, Christoph. **Aus der Präzision kommt die Unheimlichkeit: Laudatio auf Susanne Kennedy zum 3sat-Preis**. Berlin: Berliner Festspiel, 2014). In: <https://www.berlinerfestspiele.de/media/2014/theatertreffen/downloads/tt14_laudatio_3sat_preis.pdf>. Acesso em: 21 de jan. de 2022.

²⁹ KENNEDY, op.cit, p. 273, tradução nossa.

dança ao som de Eric Clapton). O ataque ao modo alemão de falar e agir sobre o palco se aprofunda, assim, tornando-se mais incisivo e radical. A leitura de Kennedy para a obra de Fassbinder é apontada, pela crítica alemã, como um teatro que “chega à imobilidade”, que “pratica a desaceleração”, que “deixa o tempo passar”, atingindo um “alto nível de artificialidade”³⁰. O tema da “alienação”³¹ vivida pelo Senhor R. em face de sua vida e de seu entorno desponta, também, como uma chave de leitura para a obra. Por uma via semelhante, diante das apresentações na *MITsp*, a crítica brasileira conseguiu ver, nas escolhas cênicas de Kennedy, “uma Alemanha toda entregue à alienação de si e dos outros, cosmos menor de uma lógica maior que conhecemos como sociedade de controle”³². Destacou-se, também, a apresentação de um sujeito “despovoado de vida, mecanizado, biologicamente artificializado, distante de qualquer sensação e incapaz de reproduzir reações.”³³ Além dessas apreciações de viés mais “conteudístico”, observações mais orientadas para os aspectos formais enfatizaram, em São Paulo, a “artificialidade da atuação” que “questiona o processo de identificação”³⁴ entre os personagens e o público.

É interessante notar que, quando os comentários se direcionam para o conteúdo supostamente abordado em *Warum läuft Herr. R. Amok?*, há certo tom de lamentação pelo fato do Senhor R. encontrar-se alienado do seu ambiente; diagnóstico que vem acompanhado da atribuição a Kennedy de uma crítica às macroestruturas que seriam responsáveis pelo alheamento do protagonista de sua obra: a “sociedade de controle”, ou a “indústria cultural”³⁵. Há, nessas leituras, talvez, uma excessiva identificação com o “eu de superfície” do teatro e seu hábito “dramático” de pôr-se a serviços das ações encadeadas – voltadas a “reproduzir reações”, e seu costume “épico” de tecer críticas incisivas ao sistema socioeconômico vigente. No entanto, pensando por outra via, o alheamento do Senhor R. não se daria, precisamente, em relação ao encadeamento das ações dramáticas? Em sua figura mascarada, muito mais afeita à imobilidade que ao movimento, em vez de contemplar um sujeito contemporâneo dominado e desvitalizado pelas “lógicas maiores” da

³⁰ Sobre isso, ver: <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10280:warum-laeuft-herr-r-amok-an-den-muenchner-kammerspielen-verwandelt-susanne-kennedy-den-film-von-fassbinder-fengler-in-einen-beklemmenden-steh-reigen&catid=99:muenchner-kammerspiele&Itemid=100190>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³¹ Sobre isso, ver: <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/formstrenge>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³² Sobre isso, ver: <<https://mitsp.org/2017/no-encalco-da-partilha/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³³ Sobre isso, ver: <<https://mitsp.org/2017/a-dimensao-critica-de-sermos-reais/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³⁴ Sobre isso, ver: <<https://mitsp.org/2017/o-real-como-absurdo/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³⁵ Sobre isso ver: BAUMGÄRTEL, Stefan. Por que o Sr. R. Enlouqueceu?, ou: A que tipo de vivacidade é um corpo capaz na cena da indústria cultural hoje? In: **Cartografias MITsp**, São Paulo, n^o4, pp. 54-65, 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/MITsp2017_Catalogo-m.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2022.

sociedade da qual faz parte, não poderíamos entrever um personagem, ou uma figura cênica, que se recusa a jogar o jogo teatral tradicionalmente mais conhecido e praticado? A derradeira liberação por ele conquistada não se deveria, justamente, por “estranhar a si mesmo”, ou por “se desidentificar de si”, desincumbindo-se do tédio de sustentar uma trama? Em vez de “despovoado de vida”, não seria ele um sujeito dotado de uma superabundância vital que não cabe nas fronteiras de seu modelo de mundo, ou que extrapola as incumbências costumeiras de um personagem posto sobre o palco? Aprofundando-me no estudo da obra de Kennedy, pude verificar que, antes de propor reflexões a respeito da sociedade, o que seu teatro procura é refletir sobre si mesmo. Isso não quer dizer que ele se “aliene” de seu entorno e abdique de considerar seu tempo histórico, mas que, para espelhar o social – “uma Alemanha toda” – sua condição é um pouco menos pretensiosa (mas não menos complexa): a de espelhar a si mesmo. Trata-se de um teatro que, antes de se ocupar dos enredos que encena, direciona a atenção à sua própria natureza espetacular.

Depois da adaptação de Fassbinder para o Kammerspiele, Kennedy, em parceria com Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt, adapta a ópera *L’Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi para a Ruhrtriennale 2015, transformando-a num espetáculo/instalação intitulado *Orfeo: eine Sterbeübung* [*Orfeu: um exercício de morrer*]. Nessa oportunidade, a encenadora deixa de lado qualquer tipo de fala expressa pelos atores, atendo-se à confrontação do espectador com figuras silenciosas e mascaradas. É o trabalho em que desponta, pela primeira vez de forma explícita, um tema que permeará a grande maioria das obras aqui examinadas: o trauma da finitude, e a necessidade de se aprender a morrer, como forma de elaborar esse mesmo trauma. Nesse sentido, o libreto de Monteverdi serve a Kennedy como um pretexto para que esse aprendizado seja posto em prática. Na crítica alemã, os seres mascarados – na grande maioria, versões de Eurídice – que, numa sequência de salas, confrontam os espectadores dessa obra ressoam como “avatars não resgatados”, “aparentemente presos num limbo”³⁶. Amadurece, nas apreciações, a tendência de definir o teatro de Kennedy como “instalativo”³⁷: “*And her theatre, which had long since been listed as installing, has now become an installation.*” [“E seu teatro, que há muito era listado como instalativo, agora tornou-se instalação.” Tradução nossa].

³⁶ Sobre isso, ver: <https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11393:orfeo-bei-der-ruhrtriennale-lassen-susanne-kennedy-suzan-boogaerdt-und-bianca-van-der-schoot-ihre-zuschauer-durch-die-kleinbuergerhoelle-gehen&catid=259&Itemid=40>. Acesso em: 25 jan. 2022.

³⁷ *Ibidem*. Acesso em: 25 jan. 2022.

É, também, para a Ruhrtriennale que, em 2016, Kennedy se dedica a mais uma adaptação, novamente, bastante desapegada do referencial literário adotado. Agora, em parceria com o artista visual Markus Selg, a encenadora concebe *Medea.Matrix*; um novo espetáculo/instalação pensado a partir da tragédia de Eurípedes, tendo como palco a sala de teatro [*Der Theatersaal*] da *Gebälsehalle*, em Duisburg Nord, local em que foram apresentados dois espetáculos que influenciaram³⁸ profundamente Kennedy: *Eine Kirche der Angst von der Fremden in mir* (2008) [*Uma igreja do medo do estranho dentro de mim*], de Christoph Schlingensiefel, e a versão de Romeo Castellucci para *Le Sacre du Printemps* (2014) [*A sacração da primavera*]. Kennedy, à época gestante, encontra na atriz Birgit Minichmayr, grávida como ela, um duplo por meio do qual opera o exorcismo dos traumas de parir e de matar; de nascer e de morrer. Neste caso, o playback e as máscaras ficam reservados a um coro de mulheres, enquanto Minichmayr encara o público com a face desnuda, entoando sua própria voz. É nesse trabalho que Kennedy explora intensamente, pela primeira vez, um recurso que será exacerbado em outras encenações: a composição de uma dramaturgia inédita a partir da coleta e reorganização de fragmentos textuais provindos de fontes diversas, extraídos, majoritariamente, da internet. Diante do exorcismo elaborado para a Ruhrtriennale 2016, a crítica alemã menciona a criação de “ritos arcaicos e cristãos, humanos e pós-humanos”, além de observar que “Kennedy e Selg tentam purificar o público”, falhando, no entanto, em virtude de sua obra ser tão hermética quanto o espaço que a abriga: “nada os penetra, nada os pressiona para fora”³⁹. O aspecto ritualístico da poética da encenadora se faz, contudo, notar.

No ano de 2017, Kennedy volta a produzir para o Kammerspiele, e o resultado lhe rende mais um prêmio. Com outra adaptação muito desapegada da fonte original, vêm à cena *Virgin Suicides*. Neste trabalho, o livro homônimo de Jeffrey Eugenides se choca com outra obra literária: o *Bardo Thödol*, ou *Livro tibetano dos mortos*. Na verdade, o texto sagrado dos lamas do Tibete já havia embasado *Orfeo*, assim como as ideias que Timothy Leary expressou no áudio *The*

³⁸ Sobre a influência de *Eine Kirche der Angst von der Fremden in mir* (2008) [*Uma igreja do medo do estranho dentro de mim*], de Christoph Schlingensiefel sobre Kennedy, ver:

<<https://www.youtube.com/watch?v=DlwCfG4FQMg&t=1628s>>. (25'04"- 27'08"). Acesso em: 31 de jan. 2022.

E sobre a versão de Romeo Castellucci para *Le Sacre du Printemps* (2014) [*A sacração da primavera*], ver: KENNEDY, Susanne. **What can this 2,500 year-old theatre ritual right now bring forth?** Berlin: Volksbühne, 2018, pp. 87-89. Ver, também: KENNEDY, Susanne. The infinite game of becoming. In: **OnCurating**, Zuriue, vol. 43, pp. 73-79.

³⁹Sobre isso, ver: <https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12967:medea-matrix-susanne-kennedy-und-markus-selg-inszenieren-in-duisburg-eine-medea-messe&catid=259&Itemid=40>. Acesso em: 25 jan. 2022.

Psychedelic Experience (1964)⁴⁰, gravação inspirada, por sua vez, nos princípios do texto tibetano. Em *Virgin Suicides*, essas duas últimas referências, que, em *Orfeo*, surgiam discretas e “silenciosas” (escritas em bilhetinhos espalhados pela instalação), se explicitam por meio das vozes gravadas. É nesse espetáculo, também, que Kennedy leva ao paroxismo seu uso do playback e das máscaras. Sobre o palco não se veem mais atores com os rostos encobertos por películas de látex “realistas”; o que se tem diante dos olhos são corpos encobertos literalmente da cabeças aos pés, tendo as faces, os cabelos e os pescoços completamente ocultados por invólucros que tornam quase impossível reconhecer quem se põe embaixo deles. As feições dos semblantes assim produzidos não são nada cotidianas; assemelham-se mais a bonecas e/ou aos personagens dos mangás japoneses, exibindo olhos estatelados e aparência extra-humana. No que diz respeito às vozes, elas surgem extremamente distorcidas, infantilizadas, robóticas, em timbres suspensos entre os gêneros masculino e feminino. A radicalização das estratégias de desmantelamento do “eu de superfície” do teatro alemão produz um impacto considerável. Pelo seu quarto trabalho para o Kammerspiele, Kennedy recebe o *Europe Prize New Theatrical Realities* [Prêmio Europa Novas Realidades Teatrais], concedido pela *EU Commission* [Comissão Europeia] em honraria aos “empreendimentos teatrais criativos e inovadores na categoria de gêneros híbridos” [“*cross-genre creative and innovative theatrical ventures*”⁴¹]. As novidades teatrais criadas pela encenadora repercutem, em seu país, como continuação da exploração das fronteiras entre teatro e instalação. O caráter ritualístico de sua poética também é ressaltado pela constatação de que a artista transforma o palco numa “máquina de glorificação” feita da “mistura de um altar alado e uma máquina de *pinball*”, na qual ocorre uma “viagem de droga”, e onde se dá a “evocação de fantasmas”⁴². No catálogo do *Europe Prize Theatrical Realities*, o efeito produzido pelo trabalho de Kennedy é descrito por meio de uma compilação de adjetivos que vão do “grotesco” e “explosivo”, ao “pop” e “kitsch”. Ainda segundo essa apresentação, Kennedy nos brinda com “histórias desconfortáveis de uma humanidade obrigada a crescer no vazio existencial do nosso

⁴⁰ LEARY, Timothy. **The psychedelic experience**. New York: Folkways Records, 1964. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6cBazcRU1QAINFNWkEjT4x?highlight=spotify:track:59074cnJW5QQTcFKDZkj7g>>. Acesso em: 14 set. 2020.

⁴¹ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14558:europaeische-theaterpreise-vergeben&catid=126&Itemid=100890>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁴² Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13812:die-selbstmord-schwestern-an-den-muenchener-kammerspielen-untersucht-susanne-kennedy-mit-jeffrey-eugenides-roman-weiter-die-grenze-zwischen-theater-und-installation&catid=99&Itemid=40>. Acesso em: 26 jan.2022.

tempo” (2017, p. 47)⁴³. Sejam quais forem os termos utilizados para classificar a poética da encenadora, é no programa de *Virgin Suicides*, em temporada realizada no Volksbühne (2018), que ela enuncia publicamente seu desejo de fazer um “Teatro Cósmico”⁴⁴, aproximando a atividade do diretor teatral da de um xamã. Os vislumbres de outras realidades, alheias ao nosso **padrão perceptivo majoritário**, se mostram mais frequentes, ao passo que Kennedy radicaliza os recursos expressivos de seu teatro, tornando-o, a cada espetáculo, explicitamente mais ritualístico.

O ano de 2017 é, para a artista, um período também conturbado, por coincidir com sua chegada ao Volksbühne, em Berlim. Castorf, o maior dos “*big names*”, acabara de ser destituído do cargo de “*Intendant*” [“diretor artístico”] do Teatro da Rosa-Luxemburg-Platz, sendo substituído por uma figura controversa para a cultura teatral da capital alemã: o belga Chris Dercon, à época, antigo curador da *Tate Modern* de Londres. O período de Dercon à frente do Volksbühne (2017-2018) é atribuladíssimo, com sua presença significando uma ameaça para a identidade daquele teatro, construída, sobretudo, ao longo dos vinte e três anos da gestão de Castorf (1992-2015). Seja por ter sido considerado alguém que “entende pouco ou nada de teatro”⁴⁵; seja por ter desejado abrir mais espaço para a dança e a performance⁴⁶; seja pela possibilidade de desemprego enfrentada pelos funcionários do teatro, que se viam diante de produções prontas e acabadas, vindas de fora de Berlim⁴⁷, Dercon deixou o cargo após manifestações incisivas contra sua gestão. Kennedy, nesse fogo cruzado, foi a principal aposta teatral de Dercon, representando a abordagem interdisciplinar por ele almejada. Nessa oportunidade, voltando a usar as máscaras de látex, e mantendo a utilização do playback, a encenadora amadurece a estratégia dramaturgica iniciada em *Medea.Matrix*. Reeditando a parceria com Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt, e mediante a reunião de fragmentos textuais diversos, extraídos da internet, ela compõe um roteiro original, intitulado *Women in Trouble*. Num exuberante palco giratório, a encenação faz o espectador se

⁴³ PREMIO EUROPA PER IL TEATRO, 16a edizione, 12-17 dez. 2017. **Catálogo**. UE, Roma: Eu Commission [Comissão Europeia]; Ministero dei beni e delle attivita culturali e del turismo [Ministério do Patrimônio Cultural e Atividades e Turismo]; Associazione Teatro di Roma, 2017. P. 47.

⁴⁴ KENNEDY, Susanne. **Theatre must be cosmic**. (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlim: Volksbühne, 2018.

⁴⁵ Sobre isso, ver: <<https://www.die-deutsche-buehne.de/anti-theater-theater>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁴⁶ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9493:fegefeuer-in-ingolstadt-der-shorty-zum-theatertreffen-gastspiel-von-susanne-kennedys-inszenierung&catid=902&Itemid=100190>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁴⁷ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15027:presseschau-vom-19-februar-2018-die-berliner-zeitung-hat-sich-hinter-den-kulissen-der-dercon-volksbuehne-umgeschaut-und-stoesst-auf-massive-unterbeschaefigung&catid=242&Itemid=62>. Acesso em: 26 jan. 2022.

perder nos meandros do mundo mental de uma atriz que, ao convalescer em razão de um câncer, se entrega a delírios esquizofrênicos. A recepção crítica da obra é contaminada pela animosidade contra Dercon. Enquanto alguns celebram a “possibilidade de um renascimento”⁴⁸ nas revoluções da cenografia girante, outros desaprovam as “conversas psicológicas superficiais e os sussurros esotéricos pomposos que emanam dos alto-falantes”; além de repreenderem, em tom veementemente amargo, o resultado artístico atingido: “um conteúdo bastante pobre, mas esteticamente idiossincrática encenado em inglês, que pode ser perfeitamente exportado para o mercado de arte globalizado”⁴⁹. Certamente, se fosse, de fato, uma herdeira de Castorf, Kennedy seria recebida de outra maneira no teatro da Rosa-Luxemburg-Platz. Talvez, para enfatizar sua aliança com outras correntes teatrais, na entrevista promocional de *Women in Trouble*, Kennedy explicita sua predileção a Artaud em detrimento de Piscator⁵⁰. A essa altura, solidifica-se a utilização de outra terminologia para definir o seu trabalho; além do caráter “instalativo”, sua poética passa a ser categorizada como “pós-humana”: “Pós-humano – esse é realmente um termo adequado para o teatro de Kennedy. Um teatro fatalista que aboliu os humanos e se delicia com a arte da instalação morta”⁵¹. Na própria minibiografia da encenadora, utilizada como sua apresentação oficial, menciona-se – dessa vez, de forma positiva – a produção de uma “estética além do humano” e a presença de uma “subjetividade pós-humana”⁵².

Uma nova produção de Kennedy só volta a ocorrer em 2019, também para o Volksbühne. Repetindo a parceria com Selg, a artista leva os espectadores a adentrar o palco giratório daquele teatro, encontrando outra síntese entre as noções de espetáculo teatral e instalação. Numa estética um pouco dissonante da que vinha sendo explorada previamente, Kennedy abdica do uso de máscaras, mantém o playback, e reúne fragmentos textuais para a criação de mais um roteiro

⁴⁸Sobre isso, ver: <https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14708:women-in-trouble-susanne-kennedy-entwirft-an-der-volksbuehne-berlin-eine-schoene-cleane-buehnenwelt-fuer-postmoderne-menschmaschinen&catid=1629&Itemid=40>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁴⁹ Sobre isso, ver: <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/posthumanes-theater>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁵⁰ Sobre isso, ver: WOMEN in trouble/Vermessung der Volksbühne. [Entrevista concedida a:] Timo Feldhaus. **Volksbühne Berlin**, Berlin, 2017. 5'33" (00'37"-00'48"). Color. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=10156089615904063>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

⁵¹ Sobre isso, ver: <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/posthumanes-theater>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁵² “Director Susanne Kennedy responds to the new balance of power between bodies, technical objects and machines with an aesthetic that is beyond the human. Distorted by masks, playback dialogue, doppelgängers and multimedia, the actors confront the audience with a post-humanistic subjectivity.” [“A diretora Susanne Kennedy responde ao novo equilíbrio de poder entre corpos, objetos técnicos e máquinas com uma estética que está além do humano. Distorcidos por máscaras, diálogos de playback, *doppelgängers* e multimídia, os atores confrontam o público com uma subjetividade pós-humanística.” Tradução nossa].

Ver: <<https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/wir/dan/21825093.html>>. Acesso em: 18 ago. 21.

original. Sobre uma espécie de cena simultânea medieval em escala reduzida, com suas pequenas “estações” ou “mansões” organizadas em torno de um mesmo eixo, o espectador é convidado a transitar por um culto denominado *Coming Society*, no qual “curandeiros” e “*non-player characters*” [personagens não-jogadores ou não jogáveis] praticam ações ritualísticas, integrando um estranho “jogo infinito”, qualificado, também, como “realidade virtual”. O segundo trabalho da dupla Kennedy e Selg é apontado como uma “saudação ao hedonismo”⁵³, sendo as falas associadas às personagens consideradas “ridiculamente esotéricas”. O rito transcorrido sobre o palco é avaliado como “uma mistura absurda e associativa de sussurros pseudofilosóficos e uma sessão de despertar espiritual”. Lamenta-se, ainda, a predileção de Kennedy por criar roteiros inéditos em detrimento das adaptações com as quais trabalhara anteriormente⁵⁴. À medida que Kennedy se aprofunda nas dimensões rituais de seu teatro, consolidando sua aliança com criadores que, à semelhança de Artaud, têm por objetivo atuarem como “médicos da cultura” (QUILICI, 2004, p. 46)⁵⁵, a crítica lastima seu descolamento das fontes literárias prévias, ou mesmo, dos roteiros cinematográficos consagrados.

Ainda em 2019, Kennedy volta a Munique, onde estreia seu quinto trabalho para o Kammerspiele. Retomando as figuras vestidas da cabeça aos pés de *Virgin Suicides*, e as não-atrizes idosas que figuravam em *Warum läuft Herr R. Amok?*, inserindo, ainda, a realidade virtual como um elemento estrutural da cenografia, é a vez de *As três irmãs*, de Tchekhov, servir de pretexto para uma odisseia espetacular pelo tempo-espaço, inspirada pela doutrina nietzschiana do eterno retorno. A crítica alemã, ao mesmo tempo que reconhece a consistência e o radicalismo formal de *Drei Schwestern*, mostra certo incômodo com a superabundância de mensagens de cunho espiritual e filosófico⁵⁶ contidas na obra.

Em 2020, de volta ao Volksbühne, e mais uma vez em parceria com Selg, Kennedy compõe um roteiro bastante tradicional, com muitos elementos dramáticos, ainda que valendo-se de sua técnica dramatúrgica pouco ortodoxa. Na trama, um personagem central, Frank, empreende uma típica jornada do herói. Em *ULTRAWORLD*, dispondo de atores desmascarados e de uma

⁵³ Sobre isso, ver

<https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16294:coming-society-in-der-berliner-volksbuehne-susanne-kennedy-und-markus-selg&catid=1629&Itemid=40>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁵⁴ Sobre isso, ver: <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/esoterisches-eintauchen>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁵⁵ QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo, Annablume, 2004, p. 46.

⁵⁶ Sobre isso ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16695:drei-schwestern-muenchner-kammerspiele-susanne-kennedy-verordnet-tschechows-trio-spirituelle-befreiung-im-rad-der-ewigen-wiederkehr&catid=99&Itemid=40> Acesso em: 26 jan. 2022.

cenografia predominantemente virtual, a encenadora dá forma a um processo iniciático em que Frank se torna membro de uma espécie de religião de viés matriarcal e transumanista. As críticas a essa explícita aventura esotérica são severas, principalmente no que diz respeito à suposta ideologia neoliberal a ela subjacente: “‘*ULTRAWORLD*’ abraça a realidade neoliberal como uma cobra, a copiando, exagerando. São os imperativos do Vale do Silício que Frank suporta: o apelo à autenticidade, a busca por si mesmo, o desejo de sair de determinados roteiros”⁵⁷. Aponta-se, também, que as mensagens esotéricas difundidas ao longo do espetáculo, como, por exemplo, “A única saída é entrar” [“*The only way out is in*”], apresentam-se não como alvo de ironia – como comumente se dá nos palcos alemães – mas revelam-se na forma de enunciados sérios: “‘O que soa como autoparódia, no entanto, exala santa seriedade’” (RAKOW, 2020, p. 18, tradução nossa)⁵⁸. A mim, Kennedy compartilhou sua impressão de que a cultura teatral alemã é “alérgica” – foi esse o termo utilizado por ela – a qualquer indício de esoterismo. Segundo ela, a performance profundamente religiosa de Schlingensief, *Eine Kirche der Angst von der Fremden in mir*, só foi tolerada pela crítica de seu país porque o encenador enfrentava, à época das apresentações, um câncer em estado avançado que, de fato, o vitimou. Se, segundo esse depoimento, pode-se supor que o teatro alemão só é solidário ao esoterismo no câncer, Kennedy, em seus trabalhos para o Volksbühne, parece introduzir-se, deliberadamente, nesse organismo forjado pelo materialismo histórico, como um corpo “espiritual” mais estranho do que familiar; como uma presença, enfim, mais ofensiva do que inofensiva.

Em 2021, consolidando a parceria com Selg, já no contexto da pandemia do novo Coronavírus, Kennedy, contando com a colaboração decisiva do vídeo designer Rodrik Biersteker, produz sua aventura mais descolada do referencial teatral tradicional. Exibido, primeiramente, no festival *Theatre Commons* de Tóquio, e apresentado, posteriormente, no Kammerspiele de Munique, e na Galeria Guido Baudach de Berlim, o trio capitaneado pela encenadora cria *I AM (VR)*: uma experiência imersiva e totalmente virtual, na qual, cada espectador veste um headset, e empreende uma jornada solitária de autoconhecimento, durante a qual é preparado para consultar um oráculo. A realidade virtual, inserida eloquentemente na poética de Kennedy a partir de *Drei Schwestern*, ganha cada vez mais espaço em seus trabalhos, até efetivar-se como uma espécie de

⁵⁷ Sobre isso, ver: <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17567:ultraworld-volksbuehne-berlin-susanne-kennedy-und-markus-selg-entdecken-schimmer-der-ironie-in-ihrem-transhumanistischen-theaterprojekt&catid=1629:volksbuehne-berlin&Itemid=100476>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁵⁸ RAKOW, Christian. Erschütterte Gewissheiten. In: **Theater Heute**, nº 5. Berlim, 2020, p. 18.

duplo incorpóreo da forma espetacular investigada pela artista. Movimento análogo se dá com a presença de Selg, sua estética e suas ideias. Segundo o artista, citando Metzinger: “VR é a melhor metáfora tecnológica para a experiência consciente (...) uma alucinação controlada baseada em previsões sobre a entrada sensorial atual” (METZINGER apud SELG, p. 19)⁵⁹. A crítica manifesta certo incômodo com as limitadas possibilidades de interação oferecidas durante a imersão propiciada pelos headsets, salientando o tom “New Age” da experiência. Destaca-se, ainda, o caráter “deslumbrante” do trabalho e a ambiguidade gerada por uma vivência que se situa entre “uma ascensão digital” e “uma abismal queda ao inferno”⁶⁰.

Desde a liberação do “eu de profundidade” do Senhor R. na cena inaugural de seu Teatro Cósmico até *I AM (VR)*, Kennedy trilha um caminho muito pouco usual, por meio do qual as dimensões virtuais e espirituais da existência interseccionam-se com três campos aparentemente díspares: as terapias apoiadas no usos de substâncias psicodélicas, a cultura digital contemporânea e o aspecto ritualístico do fenômeno teatral. Parte do esforço deste estudo é perscrutar a teoria que subjaz às investigações e às contribuições dadas, à cena contemporânea, pelo talento dessa artista singular que é Susanne Kennedy.

1.4 Saber, verbo intransitivo

Participar da residência *Textos cotidianos em cena* (2018), ministrada por Kennedy, Booagerdt e van der Schoot para a *MITsp* foi, para mim, uma oportunidade de vivenciar uma fecunda tensão entre estranheza e familiaridade. Já nos primeiros momentos da minha participação, na função de ouvinte-pesquisador, fiquei impactado com uma surpreendente e cálida sensação de familiaridade. A natureza silenciosa e meditativa das primeiras atividades de preparação corporal, o investimento na construção de um espaço tranquilo, ainda que muito exigente de investigação,

⁵⁹ SELG, Markus. Das Theater der Zukunft. In: **Die Deutsche Bühne 5**, Berlim, 2021, pp. 18-21. Disponível em: <https://www.die-deutsche-buehne.de/sites/default/files/archiv/files/DDB_2021_05_18_21.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2022.

⁶⁰ Sobre isso ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19827:internationales-sommerfestival-kampnagel-hamburg-die-sommerbespielung-des-hamburger-produktionshauses-startet-mit-rimini-protokoll-susanne-kennedy-markus-selg-abhishek-thapar-und-feist&catid=287&Itemid=40>. Acesso em: 28 jan. 2022.

me reconectaram de imediato com anseios que estiveram comigo desde o início da minha formação como encenador teatral. O modo de trabalho das três artistas, e a forma como Kennedy confiava, às suas parceiras, as estratégias pedagógicas para “chegar” nos atores, e mesmo a postura suave, mas muito segura, destituída de qualquer histrionismo da encenadora, trouxeram-me uma mistura de emoções: como eu podia, ao mesmo tempo, sentir-me tão distante (materialmente) e tão identificado (animicamente) com a poética dessas artistas? Nessa configuração afetiva, segui desenvolvendo minhas reflexões sobre o que tinha diante dos olhos. Em determinado momento foi solicitado, por elas, a apresentação de minhas anotações, que traduzi para o inglês e compartilhei. Nesse preciso ponto, no intercâmbio conceitual, vi a estranheza entre a minha realidade teatral e a delas reduzir-se rapidamente, até dissipar-se numa forte identificação. O contato das artistas com as reflexões ainda erráticas que tecia sobre a experiência ressoou muito positivamente, a ponto de uma espécie de reconhecimento, ou salto de compreensão, aparentar ter ocorrido, do lado delas, em relação à poética que elas mesmas desenvolviam. Surpreendentemente, para mim, encontrei grandes interlocutoras, num território – a cena experimental alemã/holandesa – que julgava inacessível. Uma espécie de zona de indeterminação se abriu, a qual foi ocupada por um alinhamento conceitual e poético entre realidades teatrais muito distintas. Ainda contemplo firmemente a nitidez das respostas que essa experiência deu às difusas indagações que, mesmo sem saber, eu carregava comigo. Ao final da residência, recebi o convite de Kennedy para ir a Berlim, assistir aos espetáculos *Women in Trouble* e *Virgin Suicides*, em cartaz no Volksbühne, no meio do turbilhão enfrentado por ela em virtude da rejeição absoluta a Dercon. A viagem foi realizada graças ao apoio do Instituto Goethe de São Paulo. Voltei à Alemanha nos dois anos seguintes, primeiramente, para assistir em Berlim, *Coming Society* e, em Munique, *Drei Schwestern*, morando, posteriormente, na capital alemã por sete meses, graças a uma bolsa sanduíche PrInt/CAPES. A história desta pesquisa é tecida, assim, com as linhas de uma ressonância mútua, que faz vibrar notas de familiaridade e estranheza, em sugestivos acordes dissonantes. Algo que até o momento soa-me bastante inspirador, como se o que se desse fosse um processo “autopoietico” no qual as hipóteses engendram seu objeto, ao passo que o objeto, qual sujeito, atrai os seus conceitos afins.

Quando voltava para casa a pé após o final da sessão de *Warum läuft Herr. R. Amok?*, ainda enternecido pelas vibrações profundas desencadeadas pelo espetáculo, em especial, pela cena inaugural do Teatro Cósmico de Kennedy, fui acometido de um devaneio, fugidio no instante em

que se deu, mas que até o preciso momento da escrita desta frase, persiste em minha memória. Acredito que, no mesmo dia da apresentação, havia visto, enquanto me dirigia ao Teatro Paulo Autran, um homem vestido com uma camiseta em que se lia a frase “*Anderson knows*”. A estampa – à época, já um pouco desatualizada – fazia referência ao lutador brasileiro de MMA, Anderson Silva, exaltando a hegemonia por ele conquistada no início da década de 2010. Enquanto me deslocava, após o término do espetáculo, pela mesma rua em que havia visto a frase, mas no sentido contrário, minha mente imaginou o mesmo homem trajando a mesma camiseta, exibindo, porém, outra inscrição: “*Susanne Kennedy knows*”. Foi esse o delírio com o qual a inelutável deriva dos meus pensamentos me brindou, numa das calçadas da Rua Teodoro Sampaio. Suspeito que algo em minha subjetividade achou atraente essa utilização do verbo “*to know*” [“saber”] como se ele fosse intransitivo. Ficava, então, sugerido que era possível saber, simplesmente; sem que esse ato cognitivo dissesse respeito a nada senão a ele próprio. A formulação sugeria, também, que a hegemonia de “Anderson” sobre seus oponentes se devia ao fato de ele deter um conhecimento inapreensível, absoluto, talvez. Assim, ser um “conhecedor intransitivo” se mostrava mais importante do que qualquer conteúdo que, porventura, ele conhecesse. A maestria de Anderson Silva era tamanha que ele lutava como quem conhecesse algo que estava além, tanto da sua compreensão, como da de seu oponente; como alguém que tivesse ciência, inclusive, do que ele e o adversário ignoravam. Seu modo de conhecimento se manifestava, assim, pelo que suas habilidades eram capazes de atualizar no espaço-tempo da duração da luta. É dessa maneira que entendo o conhecimento que Susanne Kennedy expressa em seus espetáculos: neles, percebo que a encenadora que os encena “sabe” o que sabe, intransitivamente. Meu esforço, então, é tornar transitivo esse saber intransitivo, esboçando os possíveis complementos (diretos ou indiretos) que possam vir a perfazer os seus sentidos. No entanto, o objetivo é fazê-lo de um modo tal que a transitividade por mim atribuída colabore com a intransitividade manifesta por Kennedy; que a minha mediação auxilie na redescoberta do que, no palco, se dá de forma imediata; que o que, por meio da minha escrita, se torna conhecido intensifique o encantamento gerado pelas dimensões desconhecidas, tornadas presentes pelas cenas estudadas. Nesse sentido, o meu pressuposto é que, enquanto encena, Kennedy sabe algo que eu não sei, e que a fonte para se beber desse saber não é outra que suas próprias encenações; ou, mais precisamente, suas escolhas de encenação. Tendo eu minha própria trajetória como encenador, sei do peso inerente a cada resolução desse tipo, e sei, também, quão delicada é uma tomada de decisão durante um processo de montagem, além de tudo

que está implicado neste ato. A riqueza de detalhes das obras de Kennedy evidencia que ela não teme as tomadas de decisão, ao contrário: ainda que, às vezes, perca o sono, ela sabe transformar suas escolhas numa verdadeira arte. Assim, a metodologia que emprego para o exame dos nove espetáculos que integram a trajetória da encenadora de 2014 a 2021, decorre de uma metáfora utilizada por ela própria: a de que o encenador teatral é um xamã. Numa estratégia, talvez, mais artística do que acadêmica, eu me permito levar essa metáfora a sério – antes, até, de investigar os muitos sentidos que ela encerra – tomando emprestado de Eduardo Viveiros de Castro o que ele define ser a natureza do conhecimento xamânico ameríndio. Segundo o antropólogo, para os ameríndios, só é possível conhecer sujeitos e não objetos. Conhecer é, desse modo, igual a personificar o que se pretende conhecer; é assumir o ponto de vista e revelar a intencionalidade, ou o poder de enunciação, daquilo/daquele que deve ser conhecido: “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou, antes, daquele: pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, pp. 311-312)⁶¹. Se o diretor teatral é um xamã, o modo de estudá-lo, presumo, deve ser “xamânico”, e, neste estudo, isso significa se sensibilizar para “o *quem* das coisas” (ROSA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 50)⁶². Portanto, em vez de assumir uma postura que procura objetificar o tema estudado – o Teatro Cósmico de Kennedy – eu prefiro “personificar” os espetáculos que o compõem, compreendendo-os como sujeitos enunciadore de pontos de vista específicos sobre o teatro contemporâneo. A proposição, então, é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir a esses trabalhos, tanto presencialmente como mediante seus respectivos registros videográficos, para, a partir da seleção de fragmentos significativos de cada um deles, “dichavar” – sim, como quem macera uma substância alteradora da consciência para fumá-la em seguida – a teoria a eles imanente. Desse modo, parto da premissa de que cada espetáculo estudado enuncia algo sobre si mesmo, fazendo-o, também, em relação ao Teatro Cósmico de Kennedy, em específico, e ao teatro contemporâneo, no geral. O que tento entregar ao leitor é a possibilidade da fruição do barato, da brisa, ou da viagem proporcionados pela teoria dichavada a partir dessas intransitivas enunciações espetaculares. Em vez de empilhar conceitos pesados e autores consagrados do campo da estética e da teoria teatral, evitando, ainda, imputar, às obras examinadas, análises de conjuntura que elas, com efeito, não fazem, eu prefiro abrir a visão

⁶¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena**. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 311-312.

⁶² ROSA, Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 141.

e a escuta para os conteúdos teóricos nelas verdadeiramente presentes, sejam esses conceitos pesados ou não, e esses autores, consagrados ou não, acadêmicos ou não. A partir dessa disposição, eu me arrisco a criar meus próprios conceitos, como forma de organizar melhor a dicção da substância teórica. Ao utilizar essa estratégia, eu acabo por creditar a grande maioria das escolhas cênicas observadas exclusivamente a Kennedy, sabendo, no entanto, que há certo grau de injustiça em proceder assim. Um traço muito característico de sua poética é o modo primoroso com que orchestra as contribuições de um time de criadores muito competente, que a acompanha em seus trabalhos – alguns colaboradores são mais frequentes do que outros – sendo determinantes para o apuro estético invariavelmente apresentado. Um caminho de investigação muito profícuo – que, no entanto, não coube a este estudo – seria ater-se aos processos criativos capitaneados por Kennedy, observando atentamente como cada parceiro contribui para a estética de cada produção. Essa trilha ainda permanece inexplorada. A via, de fato, escolhida foi o contato com os espetáculos em si, e não com seus respectivos processos. O que não impede que se reconheça o papel decisivo exercido pelo *sound designer* Richard Janssen, presente em todas as obras analisadas, fundamental na consecução da técnica do playback; a parceria de longa data, iniciada ainda nos tempos de formação em Amsterdam, com as atrizes e performers Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt, que compartilham com Kennedy referências muito semelhantes às que baseiam as produções do duo *Boogaerd/VanderSchoot*, radicado na capital holandesa; a influência assertiva de Markus Selg, que, inicialmente cenógrafo, passou a atuar como coautor dos trabalhos mais recentes de Kennedy; a contribuição imprescindível do vídeo-designer Rodrik Biersteker, sobretudo, na elaboração dos cenários virtuais dos últimos espetáculos e na criação de *I AM (VR)*; a altíssima qualidade do trabalho da cenógrafa Lena Newton, responsável por resoluções espaciais impressionantes, sobretudo em *Women in Trouble* e em *Drei Schwestern*; a beleza dos figurinos de Teresa Vergho e a elegância dos trajes desenhados por Lotte Goos. Quando se fala no Teatro Cósmico de Kennedy, fala-se, forçosamente, de todos esses artistas.

1.5 O mapa da dichavação

Ainda que, a princípio, possa ser um pouco desnorteante, antes de entrar nas análises dos espetáculos, exponho os conceitos por meio dos quais eu traço a “cosmologia” correspondente à cosmogonia cênica de Kennedy, ou os elementos conceituais com os quais organizo a dichavação da teoria imanente a essa mesma cosmogonia. Todos esses conceitos são desenvolvidos e esclarecidos pacientemente nos capítulos por vir. A ideia é, antes de percorrer o território, tomar conhecimento do mapa.

O estudo está organizado em três partes e cinco capítulos. A primeira parte, **o paradigma passional-dissolutivo**, compreende os capítulos 1, 2 e 3. O capítulo 1: *Entrar em estado de fantasma*, é dedicado às “técnicas do êxtase” empregadas nos espetáculos *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015) e *Virgin Suicides* (2017). No primeiro caso, trata-se de um arrebatamento propiciado pela “nudez das ações”, e, no segundo, de um enlevo gerado pelo “encanto das palavras”. No capítulo 2: *O exorcismo do Homem Vitruviano*, as atenções se voltam para *Medea.Matrix* (2016) e a “eficácia aflitiva” promovida por um rito que procura reencantar o mundo desencantado pela cosmovisão antropocêntrica, inserindo-a numa **cova-útero**, por meio da qual resgata-se o pavor primitivo diante dos poderes insondáveis da natureza, e exacerba-se a sensibilidade aos traumas de parir e matar; de nascer e morrer. No capítulo 3: *Um onirismo especulativo*, o foco se fecha sobre *Women in Trouble* (2017) e seu modo de conceber uma **mente-mundo** habitada por um **raciocínio enternecido**, ou por um “pensamento em estado selvagem”. A segunda parte, **a liminaridade entre os paradigmas**, abarca o capítulo 4: *Um abalo auto perceptivo nas superfícies do acontecimento*, inteiramente dedicado a *Drei Schwestern* (2019). Nessa seção, decodifica-se uma nova inflexão no Teatro Cósmico de Kennedy que coincide com a emergência de uma **mente-mundo-jogo** e a inserção da realidade virtual não apenas como tema, mas como componente estrutural das encenações. A terceira parte, **o paradigma lúdico-germinativo**, engloba o capítulo 5: *Fiéis em busca de uma religião, uma religião em busca de fiéis*. Numa análise centrada na consolidação das inflexões iniciadas em *Drei Schwestern*, são abordados três trabalhos: *Coming Society* (2019), *ULTRAWORLD* (2020) e *I AM (VR)* (2021). A partir deles, considera-se o surgimento de uma nova “técnica do êxtase”, a instauração de uma conduta ético-religiosa, a presença cada vez mais determinante de Selg como coautor dos trabalhos, e o estabelecimento de

uma “solução de compromisso” com a cosmovisão antropocêntrica; fatos que dão, ao Teatro Cósmico de Kennedy, tonalidades conceituais significativamente diferentes das que se observavam no primeiro paradigma.

Em linhas gerais, os argumentos que permeiam as análises desenvolvidas ao longo deste estudo partem da ideia de que a causa fundamental do Teatro Cósmico de Kennedy é a tentativa de reencantar (ou de “remagicizar”) o teatro e o homem ocidentais contemporâneos. Nesse sentido, defendo que Kennedy compreende tanto o teatro como o homem ocidentais contemporâneos como instâncias, a priori, desencantadas espiritualmente (“desmagicizadas”). Faço essa proposição, assumindo a noção weberiana de “desencantamento do mundo”; fenômeno a partir do qual “os processos do mundo ficam ‘desencantados’, perdem seu sentido mágico e doravante apenas ‘são’ e ‘acontecem’ mas não ‘significam’ mais nada” (PIERUCCI, 2013, p. 48)⁶³. Assim, defendo que o que põe o Teatro Cósmico de Kennedy em movimento é a busca por uma cena e por um espectador que sejam capazes de se reconectarem com as dimensões mágicas da existência, refazendo os sentidos desfeitos por uma cultura demasiadamente racional e “esclarecida”. Numa entrevista publicada em 2021, Kennedy manifesta os desejos de “reanimar” e de “salvar” o teatro: “Qual é esse ritual que o teatro ainda tem em suas raízes, (que) esquecemos completamente, mas talvez precisemos reanimar?” (...) “Não é como se eu estivesse fugindo dele (do teatro), mas na verdade eu tento me aprofundar nele e salvá-lo, de certa forma” (KENNEDY, 2021)^{64, 65}. Nessa procura por uma reanimação, ou pela salvação do teatro, tendo por base o resgate das suas raízes ritualísticas, o que entrevejo é o anseio da artista de reencantá-lo. O modo como Kennedy daria cabo dessa intenção, seria empreendendo uma prática espetacular auto reflexiva. Em cada espetáculo aqui examinado, proponho que seu teatro medita sobre si mesmo sob diferentes ângulos, procurando encontrar em si um padrão de diferenciação em relação a sua condição desencantada (“desmagicizada”). Exposto a essa prática, o espectador de seu teatro é estimulado a empreender algo similar em relação a si mesmo. A prática espetacular auto reflexiva empregada pela encenadora opera do seguinte modo: ela faz com que os afetos envolvidos nas apresentações se voltem para a situação que produz o fenômeno teatral/espetacular. Desse modo, os conteúdos afetivos em jogo deixam de referir-se apenas ao que se passa nos enredos apresentados,

⁶³ PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 48.

⁶⁴ KENNEDY, 2021, p. 287.

⁶⁵ Ibidem, p. 298.

concernindo, antes, ao que se dá no espaço-tempo do encontro da cena com a audiência. É assim que são estipuladas as condições para que a passagem do tempo espetacular seja experimentada como uma materialidade emancipada de qualquer conteúdo externo a ela, sensibilizando-nos para as **emoções auto moventes**; afetos auto referentes – ou “intransitivos” – que dizem respeito apenas à sua existência temporal. Concebendo esse tipo muito especial de emoção, os espetáculos do Teatro Cósmico de Kennedy reconhecem que sua substância fundamental (sua *Ur-matter*) é temporal, e que a “realidade” por eles instaurada é de natureza virtual. O tipo de experiência propiciada por essa substância é a de um rito de passagem, em que se morre para os afetos habituais e se renasce para os inabituais. Mediante a emanção de uma temporalidade outra, experimentada exclusivamente no encontro entre a cena e a audiência, os espetáculos se reconhecem como mecanismos que afirmam simultaneamente o morrer e o renascer, o ser e o não ser. Nesse sentido, identifico que, a partir de *Women in Trouble*, a repetição e a circularidade passam a ser assumidas como elementos ontológicos determinantes. Por meio deles, o que se manifesta no encontro entre a cena e a audiência (o *ópsis*) se assume como uma centrífuga que, ao se pôr a girar, expelle tudo o que não suporta a afirmação simultânea do morrer e do renascer. Em vista disso, afirmando o *ópsis* em detrimento do *mythos* (a trama, ou o enredo) o Teatro Cósmico de Kennedy redistribui suas próprias potências, ou suas próprias forças cósmicas. Nessa redistribuição, a cosmovisão antropocêntrica, personificada na figura do Homem Vitruviano, é entendida como geradora de um **padrão perceptivo majoritário**, que se encontra alojado nas subjetividades tanto do espectador como do espetáculo. Em virtude do sacrifício desse modelo hegemônico de percepção ocorre, tanto por parte do espectador como do espetáculo, uma abertura perceptiva para outras cosmovisões. Isso se dá porque a materialidade do tempo espetacular conjugada às **emoções auto moventes** que circulam entre o palco e a plateia amalgamam-se numa substância de efeito alucinógeno; num veneno-remédio, ou *phármakon* que, uma vez emanado pela cena, ingere/submerge, em seu cerne, o espectador. Esse *phármakon*, por sua vez, é produto da **poética de superfícies** empregada por Kennedy; ele resulta da forma com que ela maneja as instâncias expressivas de seu teatro (os corpos, as roupas, os gestos, os sons, as vozes etc.) abrindo espaços e gerando tensão entre cada um deles; fazendo-os coincidir, ao mesmo tempo em que os leva a divergirem; conjugando-os e, simultaneamente, disjuntando-os. A imersão nesse *phármakon* gera um estado liminar que conduz, tanto espectador como o espetáculo, para fora de si mesmos. Enternecidos pelas **emoções auto moventes**, ambos, espectador e espetáculo, “instalam-se” sobre si mesmos, como quem se detém

numa prática meditativa, para alçar voos para além de si mesmos. O rearranjo das forças do Teatro Cósmico de Kennedy se manifesta em dois paradigmas: no primeiro, o **passional-dissolutivo**, o exorcismo praticado e a alteração perceptiva produzida orientam-se para a cura do desencantamento espiritual, sendo o processo de redistribuição operado por uma encenadora que tem, na figura do xamã, o seu duplo. No segundo paradigma, o **lúdico-germinativo**, o exorcismo e a alteração perceptiva se voltam para a salvação do desencantamento espiritual, estando o procedimento a cargo de uma encenadora cujo duplo passa a ser a figura do profeta. No primeiro paradigma, o êxtase do espectador se dá mediante um **voo mágico**, e, o do espetáculo, coincide com a emanção do duplo incorporal da cena: a **supertela**. No segundo paradigma, o arrebatamento do espectador corresponde a um estado de epifania, e o do espetáculo, à **supertela concreta**: a superfície por sobre a qual são projetados os cenários virtuais (como é o caso de *Drei Schwestern* e *ULTRAWORLD*). Os dois paradigmas encerram diferentes estratégias de questionamento do **padrão perceptivo majoritário**, apresentando formas diversas de exorcizá-lo. No **paradigma passional-dissolutivo**, esse padrão (o homem como medida de todas as coisas) é dissolvido e amalgamado a tudo que, por ele, é subjugado e marginalizado. Assim, a porta de entrada para as perspectivas minoritárias é o **dever-mulher**. No **lúdico-germinativo**, a percepção majoritária é incitada a fazer germinar em si um despertar; em tornar-se consciente de que vive numa simulação (numa realidade virtual), criada por ela própria. O que dá ao **padrão perceptivo majoritário** acesso a esse tipo de compreensão é o **dever-jogador-infinito/iatromantis**. Há, no segundo paradigma, uma postura mais terna e menos torturante em relação ao Homem Vitruviano, chegando a configurar uma espécie de “solução de compromisso” com a cosmovisão que ele representa. A diferença fundamental entre os dois paradigmas reside numa ênfase maior dada no segundo à integração consciente da natureza esquizofrênica e virtual do fluxo audiovisual no qual se está imerso (que, num certo sentido, pode ser entendido como o inconsciente). No primeiro paradigma, o foco está em se deixar levar pela esquizofrenia desmesurada e metamórfica do que se encontra para além do ego alienado que, tragicamente, arroga a si a posição de medida de todas as coisas. A estratégia consiste em, basicamente, se dissolver no “sonho”; em “sonhar”. No segundo, deixar-se levar não basta; há que se dar um salto de consciência (há que se ter um **abalo autoperceptivo**, ou um despertar), reconhecendo que existe um eixo organizador de toda a corrente de imagens, sons e informações inconscientes. A estratégia é despertar dentro do “sonho”; é “sonhar” lucidamente. O reconhecimento da existência de um *self* (Jung) ou de um “gênio de si mesmo” (Carse) é

determinante para que haja a mudança de ênfase. Essa entidade axial, “genial”, e, num certo sentido, divina, torna a experiência da dissolução do ego alienado menos traumática e passional, a imbuindo de tonalidades redentoras e lúdicas. Nesse caso, o ato de desviar da própria personalidade encontra-se, pois, caucionado por um plano precisamente traçado (ainda que desconhecido); pela intuição de que há um propósito latente a ser descoberto. Não é necessário mais padecer – e somente padecer – para acessar os níveis mais profundos do ser; basta confiar na existência de uma missão, de um destino regido pelo *self* / “gênio de si mesmo” – a central de controle que nos sonha – e brincar/jogar com a fluidez esquizofrênica e virtual dos níveis extra individuais da psique (e do que chamamos de realidade). Ao meditar sobre si mesmo, encontrar um padrão de diferenciação em relação ao seu próprio desencantamento, redistribuir suas próprias potências (suas forças cósmicas), exorcizar sua condição “desmagicizada” e produzir, como resultado do exorcismo, uma mudança perceptiva “remagicizadora”, o Teatro Cósmico Kennedy manifesta, a cada espetáculo, um novo cosmos diante do espectador. Ao propiciar que a mente do espetáculo se “enganche” (ou se “dobre”) sobre a do espectador – criando, assim, a entidade elíptica **espectador-espetáculo** – a manifestação cênica de um novo macrocosmo ecoa a de um novo microcosmo; de um novo homem. Dessa forma, a função do espetáculo teatral deixa de ser apenas a de encenar peças, mas passa a ser a de recolocar as condições (as forças cósmicas) do que pode vir a existir. O que resulta dessa recolocação, do ponto de vista do espetáculo, é uma realidade virtual que conjuga a virtualidade “arcaica” da cena teatral com a virtualidade “tecnológica” ensejada pela cultura digital contemporânea. Da perspectiva do espectador, o que vem à tona é um homem virtual capaz de integrar, em seu espírito, a catarse tradicionalmente associada ao teatro, e a perda de contornos corporais característica das imersões em simulações digitais. A transformação da **supertela** em uma **superfície vestível** que se ajusta ao corpo do espectador (na forma de um headset de realidade virtual), no último dos trabalhos de Kennedy aqui examinado, *I AM (VR)*, corresponde à transmutação do **espectador-espetáculo** em **jogador-jogo**. Ao fim e ao cabo, o teatro se afirma como o duplo da mente do espectador, e vice-versa. Ambos reconhecem, então, a natureza virtual da realidade da qual são cocriadores; ambos, desse modo, resgatam as dimensões mágicas de suas existências; ambos, por fim, se reencantam. Em sua busca pelo reencantamento, além de nos confrontarem com uma pergunta primordial como: “O que significa a existência do espetáculo teatral no mundo de hoje?”, as obras de Kennedy ressoam outra indagação não menos originária: “O que significa, nesse mesmo mundo, a existência do ser humano?” Um problema não é

enfrentado sem que se enfrente o outro. Cada decisão artística tomada pela encenadora, cada escolha levada por ela ao palco de seu Teatro Cósmico, estão imbuídas da gravidade desses questionamentos. Dedicamo-nos, então, a acompanhar essas escolhas mais de perto.

2. PRIMEIRA PARTE: O PARADIGMA PASSIONAL-DISSOLUTIVO

2.1 ENTRAR EM ESTADO DE FANTASMA

2.1.1 Primeira confrontação: diante da nudez das ações (*Orfeo: Eine Sterbeübung*)

Enquanto, numa soturna sala de espera, uma pequena audiência aguarda a abertura da passagem que dará acesso à face interior do espetáculo/instalação *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015), uma densa massa sonora invade os headphones que encobrem os ouvidos desse grupo de visitantes, interrompendo-lhes a escuta da ópera *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi. A interrupção é acompanhada de uma súbita mudança na cor emitida pela delicada luz néon que se acha logo acima de uma porta branca, completamente fechada. À esquerda dela, vê-se sua imagem ser difundida pela tela plana de uma tevê disposta verticalmente. Quando a tênue linha do néon, de vermelha, se faz verde, a imagem da porta se dissolve na tela, transmutando-se numa fervilhante população de chuviscos brancos e pretos, por sobre os quais paira a informação: “Enter” [“Entre”]. No instante em que o primeiro visitante/espectador pousa a mão na maçaneta da porta para adentrar o “*Sterbeübung*” [“exercício de morrer”] preparado por Susanne Kennedy, em parceria com Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt para a Ruhrtriennale 2015, a pequena audiência já traz consigo uma massa vibracional que amalgama o constrangimento da espera, a calmaria da música ouvida nos headphones e a penosa densidade do corte súbito que a todos se impôs. Um primeiro exercício, assim, já foi colocado em prática.

2.1.1.1 Um (in)oportuno espelhamento

Ao abandonarem os headphones e terminarem de percorrer, em fila indiana, um exíguo e sombrio corredor delimitado por uma segunda porta, idêntica à primeira, os visitantes/espectadores

percebem-se instalados numa nova dimensão. Sob seus pés, um irretocável carpete azul pastel que poderia muito bem revestir o chão de um escritório recém-inaugurado. Circundando seus corpos, uma sala de estar cenográfica, cujas paredes, revestidas pelos pálidos tons de bege de uma padronagem floral, e por altos relevos que simulam azulejos, parecem ter sido concebidas num mundo virtual semelhante ao do videogame *Second Life* (2003). Diante de seus olhos, no centro de um convidativo sofá de couro caramelo, e como se surpreendida enquanto tentava se erguer, a tão desconcertante quanto magnética presença de uma figura feminina solitária e mascarada. Embalada nos tons pastéis de uma peruca loira e lisa, de um pulôver amarelo, de uma calça branca e justa que lhe encobre as pernas até os joelhos, de uma meia calça semitransparente e de um par de sandálias plataforma também brancas, essa presença tem algo de uma boneca em tamanho natural que, de súbito, descobre-se capaz de movimentar-se autonomamente; mas aparenta ser, também, um avatar que acaba de abandonar a tela que o encerrava numa tridimensionalidade virtual, para adentrar o espaço em terceira dimensão tal qual estamos acostumados a vivenciá-lo com nossos próprios corpos de espectadores/visitantes. Descobrimo-nos, assim, confrontados com um (in)oportuno espelhamento: sabendo-nos recém inseridos numa dimensão extracotidiana, cuja conformação espacial exhibe atributos do mundo das imagens digitais; surpreendemo-nos, ainda, diante da muda materialidade de uma presença situada entre o mundo tal qual o conhecemos por meio de nossa corporeidade, e o mundo conhecido apenas pelos seres incorpóreos e virtuais que vemos nas telas dos computadores. O fato de esse ser silencioso e magnético se recusar a corresponder à expectativa que, em geral, os espectadores têm quando encontram-se em face de uma atriz – a de que ela faça alguma coisa, e fazendo-o, desenrole uma trama, ou pelo menos, alguma sequência reconhecível de significados – faz com que as poucas ações que, diante de nós, pratica, redobrem-se sobre si mesmas; instalando-se, pois, sobre si mesmas. A boneca/avatar sustenta seu silêncio como quem guarda um segredo e não sente a menor tentação de revelá-lo; mantém sua postura corporal como se saboreasse cada prazer muscular que a aparente imobilidade lhe proporciona; e o mais importante: dirige seu olhar a nós como se nos indagasse algo que ela mesma ainda é incapaz de formular (figura 2).

Fig. 2 - Ela dirige seu olhar a nós como se nos indagasse algo que ela mesma ainda é incapaz de formular.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2015.

No limbo em que nos vemos com ela confinados – ao que tudo indica, dessa vez atravessamos a fina película da **supertela** – começamos a padecer do mesmo tipo de paixão autorreferente que governa suas ações: no reflexo irradiado pela placidez e pela densidade de seu corpo encoberto, avistamos, em negativo, a inquietude e a debilidade das ações descentradas que percorrem, diariamente, nossos corpos.

2.1.1.2 O quase intransponível abismo do constrangimento

De alguma forma, o magnetismo que emana das ações nuas praticadas por seu corpo envolto em superfícies vestíveis convida nossos corpos a vibrarem no mesmo diapasão. Contudo, essa percepção não nos surge límpida – não se trata de um afeto fácil de se lidar – ela chega até nós maculada pelo embaraço que reside no âmago da situação que produz o evento espetacular: o confronto entre a massa corpórea dos componentes do espetáculo – atores/performers/objetos – e

a dos espectadores. Assim, uma vez instalados dentro do que, sobre o palco, configuraria um *tableau* – plano de composição em que o trabalho sobre a materialidade do tempo concebe a **supertela** – nos entrevemos dispostos sobre um *plateau*. Eliminada a distância entre o palco e a audiência – uma das condições para a emergência da **supertela** – o distanciamento que, paradoxalmente, se estabelece em *Orfeo* é o que reside entre os corpos aproximados de atores/performers e visitantes/espectadores: o quase intransponível abismo do constrangimento. Quando estamos diante da **supertela**, nosso principal interlocutor é o macrocosmo do espetáculo; mas, quando instalados dentro dela, é o microcosmo do ator que se apresenta a nós como a primordial interlocução. A nudez das ações perseguida pelo teatro de Susanne Kennedy é feita da mesma matéria do tempo que vibra na crueza desse encontro difícil, potencializado pela natureza instalativa de *Orfeo*; ela floresce no instante em que aqueles que estão em cena e aqueles que estão na audiência – povoando, neste caso, a superfície horizontal de um mesmo *plateau* – deixam-se sensibilizar pelo transcorrer do tempo que decidiram compartilhar, sem permitirem que se apague a chama da lembrança dessa decisão tomada deliberadamente por cada um dos lados. O fenômeno espetacular só existe porque, de um lado, decidiu-se produzi-lo, e porque, do outro, decidiu-se assisti-lo; essa decisão mútua implica uma corresponsabilidade que se transmuta numa co-temporalidade. As obras de Kennedy são pródigas em nos ofertar armadilhas tão austeras como sedutoras; ardis que nos atraem e nos atam aos afetos inerentes a essa especificidade temporal. Em *Orfeo*, como se verá, a sedução nos conduz ao desnudar de nossas próprias ações.

2.1.1.3 O questionamento da percepção

Numa entrevista concedida em 2019⁶⁶, Kennedy faz um apontamento muito precioso que elucida a construção de seus estratagemas. Quando perguntada a respeito da qualidade da presença cênica que persegue no trabalho com seus atores, a encenadora revela não ver muita diferença entre a realidade e o teatro: algo colocado em cena tal qual observado na vida cotidiana, pode gerar, por si só, um grande estranhamento: “Eu acho pessoas reais realmente estranhas. Então, sempre penso

⁶⁶KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyloOnline**, Atenas, 2019. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

que se você observasse uma cena na rua e a colocasse exatamente assim no palco, seria muito estranho mesmo” (KENNEDY, 2019, 20’12” - 20’25”). Determinante, mesmo, seria a nossa *percepção* dos eventos, estejam onde estiverem: “Sempre tive a sensação de que a realidade... a forma como a percebemos em certo sentido... pode ser muito estranha” (KENNEDY, 2019, 20’25” - 20’36”). O teatro, nesse sentido, seria um aparato dotado da inquietante capacidade de pôr em xeque o modo como percebemos a realidade: “O teatro pode fazer algo assim: apenas por um momento, desbloqueie sua própria percepção sobre a realidade e questione isso” (KENNEDY, 2019, 22’25” - 22’35”). Para ativar esse potencial de questionamento, seria necessário, então, fazer o que, em geral, os fazedores de teatro negligenciam: antes de se preocupar com os conteúdos de uma peça, deve-se levar em consideração a situação primeva que a faz germinar: o confronto entre atores e espectadores: “Você tem que começar desde o início. Acho que as pessoas que trabalham no teatro frequentemente pulam tudo isso e mergulham diretamente no conteúdo da peça” (KENNEDY, 2019, 24’49” - 25’12”). Assim, as questões que emergem da contemplação desse ponto de eclosão espetacular [“*the very, very beginning*”] podem ser mais produtivas, ou mais determinantes, para um espetáculo, do que aquelas levantadas por um texto, ou por um tema qualquer. Para Kennedy, quando o assunto é teatro, não podemos nos esquivar da mais misteriosa e fundamental das indagações: “como é possível *ser* sobre o palco?”; “Eu tive que começar bem do início: como é alguém no palco, como alguém pode ficar lá e as pessoas sentam-se e assistem a essa pessoa, e como pode essa pessoa *estar* no palco” (KENNEDY, 2019, 24’35” - 24’47”), grifo da autora, tradução nossa). Menos uma preocupação em representar as coisas, e mais um desejo de que elas descubram sua própria existência espetacular. Menos a procura em reproduzir acontecimentos, e mais o anseio de que algo exista, e existindo, aconteça. O que esse depoimento de Kennedy faz é apontar para o centro de gravidade de sua poética: mais fundamental do que o fenômeno teatral em si é a situação que o produz; são as condições que o fazem vir à tona. A reunião e redistribuição das forças cósmicas que darão vazão a um novo cosmos. Dependendo do modo como nos instalamos nessa situação, uma mudança de percepção pode ou não vir a ocorrer. Kennedy, enfim, só produz um efeito persuasivo sobre nossa percepção, porque sabe dedicar uma cuidadosa atenção à circunstância que nos põe diante (ou dentro) da sua cena.

2.1.1.4 Um afeto que não é mais apego

Somos persuadidos por seu teatro – que arquiteta com minúcia o nosso encontro com ele – no instante em que uma afecção muito rara nos acomete: o “frio” que se expande por nosso plexo solar. É essa delicada intensidade glacial que, introduzindo-se lentamente em nossa sensibilidade, dissolve pacientemente nossos hábitos perceptivos, abrindo-nos para novas perspectivas. Há algo no frescor desse derretimento interno que ecoa uma reflexão bastante poética de David Lapoujade quando, em face da “duração” bergsoniana, identifica nuances que a aproximam de um tipo de afeto também muito pouco comum: “uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e ‘vibrando interiormente’” (LAPOUJADE, 2017, p. 11)⁶⁷. Segundo Lapoujade, nós somos seres que duram por meio das emoções, e que, em contrapartida, tornam-se vibrações por meio delas. Porém, os “imperativos da vida social” nos afastam desses tremores tão íntimos, que passam, em virtude disso, a se “acumular” sorrateiramente em nossa “profundidade”⁶⁸. Da mesma forma como os sons duram por meio das vibrações, nós duramos por meio das emoções que vibram em nossa interioridade, ainda que raramente nos atentemos para isso. A mais subterrânea dessas emoções – a que é mais soterrada pela vida social – seria aquela que se relaciona com a duração pura, com o vibrar interno do tempo em si. Uma espécie de emoção autorreferente (ou “automovente”): uma vibração que reconhece a si mesma no fremir de sua própria natureza temporal. Uma afecção que padece de si mesma; uma comoção que se move consigo mesma; um frêmito autoexplicativo. É como se houvesse uma dimensão da nossa sensibilidade que não precisa se identificar com nada para enternecer-se, bastando-lhe a “simples” percepção do tempo que por ela escoar. Um teatro interno à nossa mente, em que o espectador que ali se detém não carece de nada além da existência de seu próprio universo mental para se emocionar: um observador que percebe a si mesmo como um dentre os tantos conteúdos que vem e vão nas imparáveis correntezas mentais que observa... De um modo muito sugestivo, Lapoujade define essa inabitual emoção da duração em si como um afeto associado à ideia de desapego:

⁶⁷ LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

“Esse afeto é emoção da própria passagem do tempo e não o fato de se emocionar com os seres (ou os nadas) que o povoam (ou despovoam). (...) simpatizar com essa passagem, é justamente livrar-se daquilo que é, daquilo que nos prende aos seres e aos nadas. (...) a duração não está presa ao ser – nem aos seres – ela se confunde, pelo contrário, com o puro devir. A emoção da duração é um afeto que não é mais apego” (LAPOUJADE, 2017, pp. 28-29).

É irresistível imaginar, diante disso, os espetáculos de Kennedy como experiências cênicas autorreflexivas; obras que nos fazem vibrar, ou nos fazem emocionar, não com os conflitos (com os seres e os nadas) de uma trama, mas, antes de qualquer coisa, com a passagem do tempo espetacular em si: a cotemporalidade do nosso encontro com ele. É irresistível supor que há uma emoção que acomete o espetáculo e o espectador quando (e somente quando) percebem o transcurso do tempo vibrar em suas interioridades, enquanto estão um diante do outro. Com efeito, uma emoção só possível de ser atualizada (sentida) numa situação espetacular. E esse “afeto que não é mais apego” seria tão forte que direcionaria a esmagadora parcela da percepção de ambos para os devires que se desdobram no nível imanente do *ópsis*, e não para o que se dá no nível transcendente do *mythos*: ali, na materialidade espetacular, os movimentos (ainda que virtuais; ainda que mais sugeridos do que manifestos) tornam-se mais evidentes (e emocionantes) do que os seres e os conflitos que, por meio deles, se apresentam. Eis o poder de comoção das ações nuas que animam por dentro as superfícies vestíveis. Eis o fascínio de sua nudez. Numa configuração como esta, as emoções ligadas à trama, ao *mythos*, quando percebidas, são notadas a partir do ponto de vista da poderosa emoção autorreferente que conecta espectador e espetáculo; diante dela, os conflitos “humanos” do enredo, em geral, mostram-se risíveis, banais e *nonsense*. Estes, ao perderem a pretensa profundidade dramática, sobem à superfície munidos de uma mescla afetiva feita de assombro e humor. Da perspectiva do desapego, nossos apegos afiguram-se a nós tão cômicos quanto espantosos. É nesse ponto que Kennedy consegue ativar em nossa percepção seu questionamento da realidade: diante da vibração profunda da emoção automovente inerente à situação espetacular, as débeis vibrações às quais nos habituamos na vida social se tornam, subitamente, inabituais; nós nos alienamos delas; começamos, então, a enxergar as coisas de uma perspectiva mais desapegada, menos afeita ao que supomos fazer acontecer; mais aberta ao que de nós é feito; ao que, em nós, acontece. Erika Fischer-Lichte chamaria esse processo de “encantamento do mundo”: o que emerge quando, num contexto performativo, os corpos e os

objetos se põem diante de nós referindo-se apenas a si mesmos, e enfatizando seu caráter de fenômeno efêmero (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 186)⁶⁹.

2.1.1.5 Aprender a habitar a encruzilhada temporal

Assim, como se acordasse em nós algo tão íntimo quanto adormecido, ao notarmos nossas ações descentradas começarem a ressoar no mesmo diapasão autocentrado da boneca/avatar que nos olha do sofá caramelo com uma eloquência de felina que nunca é a primeira a atacar; a poética de superfícies de Kennedy nos lança seu encantamento, fazendo gelar nosso plexo solar. Trata-se de um chamado para que deixemos vibrar o “eu da profundidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 18) que carregamos em algum recanto, e comecemos a nos fundir com as intensidades que estão aquém/além do metro-padrão individual e antropocêntrico ao qual comumente nos apegamos para medir todas as coisas, inclusive, a nós mesmos. Ao passo que o olhar indecifrável da boneca/avatar perfura a lisa maciez de sua máscara, mantendo-nos a ela imantados, o embaraço da espera compartilhada por uma ação dramática que jamais se desenrolará faz assentar um silêncio grave e palpável, que aguça nossa percepção para algo que vibra na “periferia” da cena: flagramo-nos ouvintes de uma conversa em inglês entre um jovem casal, transmitida pelo sistema de som da instalação. Eles, à nossa semelhança, acabam de adentrar uma sala de estar e iniciam uma investigação dos objetos com os quais se deparam. A garota diz: “*We've got a lot to learn, hunny bunny!*” [“Nós temos muito o que aprender, querido!”]. O olhar da boneca/avatar se desloca dos corpos dos visitantes, e se detém brevemente numa tevê fixada em frente ao sofá, em cuja tela se vê o mesmo revestimento floral da parede que a sustenta e a circunda. À semelhança de um quadro vazado, pode-se reconhecer, no espaço enquadrado pela tela, os contornos de grandes orquídeas. Talvez, numa dimensão simultânea e paralela à cena que testemunhamos, a visita do casal esteja sendo assistida por uma mulher solitária sentada diante de sua televisão. Em outra versão, quem sabe, a sala visitada é essa na qual nos encontramos, e a solidão da mulher se encontra do outro lado da tevê... A descontração e a banalidade das conversas entre os jovens se sobrepõem, de

⁶⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. New York: Routledge, 2008, p. 186.

tempos em tempos, à brandura da ópera de Monteverdi. A constância e a impassibilidade da boneca/avatar em se manter no sofá confrontando-nos, desapaixonadamente, com seu olhar, sugere-nos que voltemos a nossa atenção à escuta do que se passa com o casal e com o ressoar da música. Ao fazê-lo, salta aos nossos olhos e ouvidos, a simultânea conjunção/disjunção entre o que se passa no áudio e o que acontece em cena: à medida em que os jovens se deslocam pela sala na qual se encontram, despejando sobre ela sequências de comentários e ações inócuas (supõe-se que se trata de um episódio em que “vlogueiros” visitam uma casa vazia e a exibem a seus espectadores), a boneca/avatar não desperdiça um único movimento corporal. Nos vemos, pois, numa encruzilhada: se o nosso desejo é encontrar um fiapo de trama que nos venha a conduzir pela nova dimensão na qual decidimos nos embrenhar, a inabalável serenidade da boneca/avatar frustra inflexivelmente essa expectativa; contudo, a entropia do diálogo do jovem casal tão pouco nos conduz a lugar algum. Mesmo a escuta da música: ela “só” nos fornece uma opção contemplativa. Levando ao limite a ideia de “sala de estar”, a impressão que se tem é que Kennedy nos convida a simplesmente “estar” nessa sala. Aprendamos a habitar a encruzilhada, *hunny bunny*. Como se revelando-se aos poucos devido a dissipação da névoa musical, passamos a ouvir o casal associar o que encontra pela casa com palavras em alemão. A garota diz: “*Ich liebe dich. It’s all I know.*” [“Eu te amo. É tudo o que eu sei.”]. Ambos iniciam, então, uma contagem: “*Eins, zwei, drei, vier, fünf...*” [“Um, dois, três, quatro, cinco...”]. A garota indaga: “*Stuhl?*” [“Cadeira?”], ao que o rapaz confirma: “*Stuhl.*”; “*And the couch?*” [“E o sofá?”], diz ela. O rapaz responde: “*Sofa.*” [“Sofá.”]. Assim que ela repete essa última palavra, a boneca/avatar repousa a mão esquerda sobre o estofado caramelo, sem desviar o olhar dos visitantes. Nas entrelinhas da ausência de palavras (e de linhas) da boneca, fica esboçado um convite para que alguém sente-se ao seu lado, e, quem sabe, assuma o seu ponto de vista. O quase intransponível abismo do constrangimento vai se expandindo lenta e gradualmente; é então que a garota diz: “*Mirror? I don’t know mirror... Spiegel?*” [“Espelho? Eu não sei (como se diz) espelho...”] e o rapaz confirma: “*Spiegel!*” [“Espelho!”]. Ela replica: “*It’s the weirdest thing I’ve ever heard in my life!*” [“É coisa mais estranha que já ouvi em minha vida!]. Ao ouvir essa “estranha” palavra, a boneca/avatar põe em prática sua ação mais drástica até então: ela se levanta do sofá e, detendo-se por instantes à frente dele, sonda com o olhar os corpos, também erguidos, dos visitantes. O (in)oportuno espelhamento se faz mais explícito. A névoa musical se instaura e oculta novamente a conversação do casal; a boneca/avatar gira o corpo para sua direita, detém-se por um átimo, e se desloca calmamente na direção de uma persiana branca,

completamente cerrada. Ela abre delicadamente as faixas verticais que, paulatinamente, deixam entrever uma sala interna à “sala de estar”, na qual se acha uma orquestra de câmara⁷⁰, cujos músicos trajam superfícies vestíveis similares à sua. Vemos, através das frestas da persiana e do vidro da janela, múltiplas bonecas/avatars; versões musicistas da nossa anfitriã. Ironicamente, ao ser revelada, a orquestra para de tocar. Por conseguinte, a conversa do casal se torna mais audível. A garota diz: “*Do you know that song? It’s a really good song!*” [“Você conhece essa música? É uma música muito boa!”]. A boneca/avatar, nesse momento, desvia os olhos da orquestra e os dirige aos visitantes. A sua mudez parece querer nos dizer alguma coisa; uma ideia que pode estar à deriva no silêncio abissal de espelhamentos formados por sua presença; pela de seus duplos do outro lado da janela; pela voz incorpórea da garota. Talvez, nossa anfitriã esteja tentando nos informar que o modo de existir em sua “sala de estar” – a maneira de se “estar” ali – é sabendo administrar a paradoxal capacidade de se instalar no instante que se apresenta e, no mesmo “instante”, multiplicar-se em diferentes dimensões paralelas. Uma vertigem imóvel e silenciosa. A ascese de uma *mise en abyme*. Assim que a garota pede a seus espectadores que se inscrevam no vlog de seu “amado” [“*my lover*”], a boneca/avatar oculta a orquestra, e, detendo-se diante da persiana cerrada, confronta-nos, uma vez mais, com sua mirada, enquanto apoia a mão direita na parede. Deixando que nos abismemos com o constrangimento da situação, nossa anfitriã aguarda o final do episódio do *vlog* cuja escuta com ela compartilhamos, e se põe em face das orquídeas enquadradas pela televisão. Na dimensão da “sala de estar”, as orquídeas são somente orquídeas. Mas em dimensões paralelas, elas poderiam ser vistas como feridas abertas, vulvas expostas... Seja lá o que forem, a boneca/avatar retorna ao seu ponto de origem. Mas, agora, repousa o corpo no encosto do sofá, dispondo os braços à esquerda, em torno do que parece ser uma manta da mesma cor de seu pulôver, cuidadosamente dobrada. Sua postura corporal indica a ausência de alguém que ali deveria estar. Enquanto tentamos dar um significado ao mudo convite que nos é feito para ocuparmos o assento ao lado de nossa anfitriã – a quem pertence a perspectiva daquele que ali se coloca? – a imagem das orquídeas é violentamente substituída pelos chuviscos em preto e branco. Um corte ruidoso se impõe. Uma luz verde se acende sobre uma porta branca pela qual ainda não passamos. É hora de estar em outra sala.

⁷⁰ Trata-se do grupo *Solistenensemble Kaleidoskop*.

2.1.1.6 Devir-Eurídice, uma prática do desaparego

Numa entrevista⁷¹ dada ao site da Ruhrtriennale 2015, Kennedy insinua que seu “exercício de morrer” tem o sentido de uma prática de desaparego. Em sua visão, o fato de Orfeu não aceitar a morte de Eurídice faz com que sua amada se torne uma “morta-viva” presa numa espécie de limbo. A encenadora ainda identifica, na trágica ação de olhar para trás, a derradeira oportunidade para que aprendamos a deixar ir embora o que, de fato, se foi:

“Orfeu não pode aceitar a morte de sua amada (...) Então não há como deixar ir, mas se agarrar. Portanto, Eurídice não pode realmente morrer, mas fica presa em uma espécie de limbo. Orfeu faz dela uma morta-viva. Só olhando para trás, que realmente mostra a capacidade máxima de não se desapegar, os dois se perdem e podem finalmente viver ou morrer, por isso chamamos nosso trabalho de exercício de morte. Porque todos nós temos que aprender a deixar ir” (KENNEDY, 2015, tradução nossa).

Live and let die; die and let live [Viva e deixe morrer; morra e deixe viver]. Ao vincular o que necessitamos praticar ao que Orfeu precisa aprender, Kennedy entende que adentramos seu espetáculo/instalação padecendo do mesmo tipo de incapacidade que aflige o personagem mítico: “O espectador é, na verdade, Orfeu” (KENNEDY, 2015, tradução nossa). Se aos “exercícios de morrer” chegamos como Orfeu – apegados ao que nos deixou – como deveríamos, então, deixá-los? Tendo em vista o que a boneca/avatar tentou nos ensinar em seu silêncio felino, é vibrando no mesmo diapasão das ações nuas por ela praticadas que começamos a desatar os nós de nossos apegos. É deixando vibrar o “eu profundo”; é permitindo que emerja o “afeto que não é mais apego”; é acolhendo a emoção da duração pura (ou nua) do tempo. Ao tentarmos pôr em prática esse desnudamento, vamos nos encobrimo, paradoxalmente, com uma abstrata película: uma virtual superfície vestível. Vamos assumindo o ponto de vista da boneca/avatar; termo que, na obra em questão, é uma outra forma de dizer: Eurídice. Um devir-Eurídice, um devir-mulher é o que nos é solicitado em *Orfeo*. Vestir a superfície de um avatar de Eurídice é estar à margem das ações descentradas e no centro das ações centradas. É estar vestido para as ações “vestidas” e nu para as ações nuas. É saber saborear cada contração e cada descontração do instante que se apresenta,

⁷¹ KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **Ruhrtriennale**, Essen, 2015. Tradução nossa. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2015.ruhrtriennale.de/en/node/1573>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

sabendo multiplicar-se em tantas outras dimensões desse mesmo instante. É entrar numa “variação contínua” em relação ao “padrão majoritário”⁷² (DELEUZE, 2010, p. 59) que trazemos conosco, e que se delinea na imagem de Orfeu: homem, ocidental, incapaz de se desapegar, inábil tanto na fruição da vida como na da morte. É comungar da “função antirrepresentativa” da boneca/avatar – as ações nuas são ações que não representam nada, no máximo, elas são “representantes” de si mesmas (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325)⁷³, – fazendo de si uma “figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um” (DELEUZE, 2010, p. 60). A porta de entrada que nos dá acesso à “técnica do êxtase” do xamanismo perseguido por Kennedy é, portanto, análoga ao potencial desviante de Eurídice em relação a Orfeu: a habilidade de desprender-se de si mesma; de “sair de si”; de deixar-se esvaír confiando mais na materialidade do tempo que vibra do que em qualquer outra coisa: “há um devir-mulher que é como que a potencialidade de todo mundo (...). Um devir-minoritário universal.” (...) Para sair de si é preciso se fazer “minoritário”, e, para isso, deve-se passar pelo devir-mulher: “até mesmo as mulheres têm que devir-mulher.”⁷⁴ Com efeito, Kennedy faz questão de nos assegurar que, nas fases do aprendizado que vivenciamos em seu *plateau*, o que experimentamos diz menos respeito aos personagens do mito do que a nós mesmos: “Também era importante para mim que o próprio espectador entrasse na imagem, vagasse por esse mundo paralelo em 3D e se tornasse parte da imagem. Na verdade, é também sobre ele e não sobre Orfeu ou Eurídice” (KENNEDY, 2015, tradução nossa). Quando o *tableau* se torna *plateau*, nós pisamos o mundo dos mortos com pés de fantasma. Como diria Artaud: “o mecanismo está ao alcance de todos” (ARTAUD, 1928)⁷⁵.

⁷² DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto a menos / O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 59.

⁷³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *In: Cadernos de Campo*, nº 14/15. São Paulo, 2006.

⁷⁴ DELEUZE, op.cit, p. 63.

⁷⁵ A CONCHA E O CLÉRIGO (La coquille et le clergyman). Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Produção: Délia Film. França. Distribuição: Image Entertainment, Absolut MEDIEN. 1928. Filme experimental. Mudo, p&b. (41 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

2.1.1.7 O que nos acontece quando morremos

A ruidosa massa sonora que sinaliza aos espectadores/visitantes o momento de mudar de sala é abafada pelo fechamento da porta pela qual acabam de passar em fila indiana, com a expectativa de encontrarem, prontamente, um novo acesso. Esse anseio é frustrado pela intrusão de um breu um pouco mais demorado que aquele que se acostumaram a enfrentar nas breves passagens entre uma sala e outra. Do interior de uma trevosa névoa saturada de vibrações quase surdas de tão graves, vemos flutuar a imagem virtual de uma das tantas versões da boneca/avatar. Como se carregada pela afluência de um córrego de ventos, ela – sem peso nem pressa – dança e é dançada pela correnteza, numa posição que não nos permite assegurar se, de fato, flutua ou se despenca lateralmente. Ao passo que seu corpo de luz perfura a escuridão na qual embrenhamos nossos corpos de carne e osso, vemos as manchas da parede chapiscada da planta de mistura⁷⁶ que lhe serve de anteparo. Enquanto sobrenada o obscuro espaço de nossa desorientação, a boneca/avatar não cessa de nos direcionar o olhar. Começamos a intuir alguma coisa a respeito do que podem vir a fazer conosco as vibrações de nosso “eu da profundidade”. Sem peso e sem pressa, há algo de incorpóreo no vibrar profundo de nossos corpos (figura 3).

⁷⁶ O espetáculo/instalação criado por Kennedy, Boogaerdt e van der Schoot foi realizado na planta de mistura de uma coqueria desativada, localizada na cidade de Essen: *Der Kokerei Zollverein*. Disponível em: <<https://www.zollverein.de/kalender/durch-koksofen-und-meistergang>>. Acesso em: 16 out. 2020.

Fig. 3 - Sem peso e sem pressa, há algo de incorpóreo no vibrar profundo de nossos corpos.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2015.

Ultrapassada a porta que tanto esperávamos encontrar, a nossa entrada numa nova sala é recepcionada por três variações da boneca/avatar. Tendo em comum as perucas loiras e lisas sobre as cabeças, e as máscaras de látex sobre os rostos, o restante de suas superfícies vestíveis varia sutilmente, mantendo-se, todas, em cores pastéis. Duas das bonecas/avatars vestem calças brancas e pulôveres: um rosa, o outro azul. A terceira traja um vestido completamente branco que lhe deixa as pernas reveladas a partir dos joelhos. O carpete azul por sobre o qual andamos indecisos, e as paredes esverdeadas revestidas por altos relevos, e ainda por uma estampa povoada por grandes coelhos, circunscrevem uma sala de espera cuja impessoalidade e neutralidade estética nos coloca, tanto física como afetivamente, na posição de pacientes que aguardam por um atendimento médico. A disposição das cadeiras em fileiras laterais – e à frente de cada uma das quatro paredes – realça o embaraço da situação, fazendo com que cada um dos visitantes confirme o seu incômodo vendo-o estampado no rosto dos outros companheiros. A fonte em forma de bola metálica amparada por pedrinhas brancas, suspensa no ponto central dessa diminuta arena, torna tudo um pouco mais árido, apesar da água que por ela passa sem cessar. O quase intransponível abismo do constrangimento em relação às mudas presenças das bonecas/avatars se mescla à quase insustentável proximidade do confinamento com os demais visitantes. Quando tomamos

conhecimento da natureza da espera que se instaura nessa sala, a boneca/avatar que usa o pulôver azul convida, com um gesto silencioso, um dos visitantes a passar por uma porta branca que tem preso sobre si, com fita adesiva, um recorte de papel pardo no qual há um lembrete escrito à mão: “Não se apegue com ternura e fraqueza a esta vida. Mesmo que se agarre por fraqueza, você não tem o poder de permanecer aqui”. Trata-se de uma adaptação de um excerto da versão textual de *The Psychedelic Experience* (1964)⁷⁷, no qual Timothy Leary dá a seu leitor – ou ao ouvinte que se encontra sob efeito do LSD – as instruções preliminares à entrada no estágio de “*ego loss*” [“perda do ego”] que ele nomeia de “*Second Bardo*”⁷⁸ [“Segundo Bardo”], ou “*The period of hallucinations*” [“O período das alucinações”]: “Não se apegue com ternura e fraqueza ao seu antigo eu. Mesmo que você se apegue à sua mente, você perdeu o poder de mantê-la. Você não pode ganhar nada lutando neste mundo alucinatório. Não se apegue. Não seja fraco” (LEARY, 2007, p. 100, tradução nossa). Ao que tudo indica, o “exercício de morrer” preparado por Kennedy chega a um ponto decisivo – a uma prova, talvez – no qual não nos resta outra alternativa a não ser desapegarmo-nos radicalmente: seja de nossa vida feita de ações descentradas, seja do nosso velho “self”, seja da “fraqueza” que nos dá a ilusão de podermos controlar o que se passa em nossa mente. Estando mais familiarizados à imanência vibracional do devir-Eurídice, aproxima-se o momento de experimentarmos o que Leary chama de “*ego-transcendence*” [“transcendência do ego”] (LEARY, 2007, p. 100, tradução nossa). O artaudiano “novelo de vibrações da alma” (ARTAUD, 1999, p. 153)⁷⁹, que começou a se desatar em nossos corpos devido a exposição às ações nuas, está prestes a se desenrolar por inteiro. Enquanto o visitante escolhido pela boneca/avatar de pulôver azul é levado sozinho a uma sala contígua, é possível, aos demais, degustar das informações que circulam pela sala de espera: o incessante transcorrer da água que perfura a esfera metálica central, trazendo a sensação de um banho ininterrupto, uma purificação lenta e paciente; o som abafado da orquestra de câmara que toca seu repertório numa sala vizinha, acompanhada, dessa vez, por uma voz masculina; a televisão afixada em uma das paredes, cuja tela transmite a imagem de mais uma dentre as múltiplas bonecas/avatars: uma versão de Eurídice que agoniza sobre uma cama de hospital, e mira siderada o teto que tem acima de si. Ao lado da tevê, um novo bilhete rústico e também escrito à mão: “*Why did you make that picture of me your wallpaper?*” [“Por que você

⁷⁷ LEARY, Timothy. **The psychedelic experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead**. New York: Penguin Random House, 2007, p. 100.

⁷⁸ O termo “*bardo*” provém do *Bardo Thödol*, ou *Livro Tibetano dos Mortos*, e será esmiuçado mais à frente.

⁷⁹ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 153.

fez daquela foto minha o seu papel de parede?"]; enunciado que faz imaginar um diálogo apaixonado entre dois adolescentes, mas que, justaposto à agonia exibida na tela, ganha ares de um clamor adulto e desesperado. Sobre os tons esverdeados de uma das paredes, a contrastante cor parda de um terceiro lembrete: “Os sentidos falham e os músculos perdem sua força conforme o corpo se torna inerte e ainda se assemelha à matéria física (terra), há perda de controle sobre os fluidos corporais (água), o corpo perde seu calor (fogo) e a respiração falha (ar).” Mais um excerto de textos relacionados ao que Leary denomina “Segundo Bardo”, retirado, dessa vez, de um website⁸⁰ dedicado às experiências de pós-morte [“*after-death experiences*”]. O texto, cuja autoria não consta na página virtual, ocupa-se de descrever o processo de dissolução dos quatro elementos que, supostamente, compõem o corpo físico, decorrente da dissociação da alma em relação a ele ao longo das fases do morrer. Há alguém nesse universo paralelo criado por Kennedy que deseja que nos lembremos de algo que, talvez, nunca soubemos que esquecemos: aquilo que nos acontece quando morremos.

2.1.1.8 Um outro nível de vínculo

O primeiro visitante deixa a sala em que adentrou solitário, e é conduzido, pela mesma boneca/avatar, por uma porta adjacente a anteriormente utilizada. É hora de um novo visitante fazer o mesmo trajeto. Quando a escuridão do pequeno corredor em que nos entranhamos é dissipada pela abertura de uma segunda porta, a luz que invade nossas retinas envolve-se nas graves notas musicais de uma voz masculina. Numa sala aparentemente improvisada num espaço entre-salas, vemos uma brancura asséptica tomar conta do chão, das paredes, e do guarda-corpo que circunda o fosso que se acha no centro do espaço. O anteparo não nos protege apenas de uma queda fatal, mas nos ajuda a manter distância de uma presença masculina cantante; um boneco/avatar mascarado, cujas superfícies vestíveis compõem-se de uma peruca morena curta e lisa, de uma camiseta branca, de uma calça azul claro, além de sapatos também brancos. Atrás de si, à sua esquerda, uma cadeira de plástico e uma pequena prateleira de rodinhas, cujas brancura e asepsia nos fazem suspeitar de que o cantor que nos confronta é, em alguma dimensão paralela, um médico

⁸⁰ Sobre isso, ver: <<http://www.spiritualtravel.org/OBE/afterdeath.html>>. Acesso em: 16 out. 2020.

que nos examina. O embate que Kennedy prepara entre a nossa individualidade e a do cantor tem a força afetiva do mítico olhar que Orfeu desfere em direção a Eurídice, fazendo-a ir-se embora para todo sempre. Protegidos da queda fatal pelo guarda-corpo, nossa alma encontra guarida similar nas ações nuas que aprendemos a cultivar. Somos fulminados pelo olhar do boneco/avatar de Orfeu; mas isso não significa uma aniquilação absoluta. O que, do ponto de vista dele (majoritário), é tragédia, do nosso (minoritário), é liberação. Se, desde nossa entrada na instalação, fomos aprendendo a nos desidentificar do ponto de vista masculino e dominante ao assumir, paulatinamente, a posição desviante de Eurídice; nessa fase de nosso aprendizado, com a superfície vestível das ações nuas e da vibração pura tempo já colocada sobre nossos corpos, nos resta a ignição final: o último nó de apego é desatado justamente pela paixão trágica de Orfeu; a derradeira volta do novelo de vibrações da alma é, assim, desfeita. Contemplando a imagem do nosso próprio apego, amparados, contudo, pelas vibrações do “eu da profundidade”, temos a força suficiente para entrar “num outro nível de vínculo”⁸¹, dessa vez, com os afetos do desapego. Fazemos, assim, do evento da morte, a porta de entrada num plano de intensidades mais alargadas: num campo em que é possível transcender o “ego”, fundindo-se na imanência das vibrações extraindividuais.

2.1.1.9 Entrar em estado de fantasma

Quando somos conduzidos para fora do alcance do olhar cantante de Orfeu pela mesma boneca/avatar que nos dispôs diante dele, a escuridão de corredores que se abrem entre passagens contíguas, nos leva a uma nova sala, a mais soturna com a qual nos deparamos até então. Ao vermos uma grande penumbra azulada ser dissolvida pela luz alva e única de uma lampadinha que pende verticalmente do teto, vamos reconhecendo os contornos de um quarto cujas paredes revestidas por grandes nuvens, acolhem uma cama hospitalar branca, na qual a mesma versão da boneca/avatar que surgia na tela da televisão da sala de espera mantém seu olhar siderado em direção ao teto, numa conformação corporal que anuncia seu estado de agonia entre a vida e a morte. Acima da cama, uma tevê que mostra outra versão da boneca/avatar num close fechado sobre seus lábios

⁸¹ CAETANO VELOSO. **Oração ao tempo**. Rio de Janeiro: Universal Music International, 1979. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7oz1o6N5NDdTXQCZSfB3SO?si=eC8BsC4-T7ukZSNqV31ryw>>. Acesso em: 16 out. 2020.

vermelhos de batom, que se aproximam e se distanciam da tela, prometendo e adiando um beijo tão terno quanto ardente, mas que nunca se consuma. Ao lado da cama, uma cadeira de plástico branca e vazia; um convite para que ali nos sentemos. No instante em que contemplamos esse plano de composição, já nos ocorreu “virarmos outros” (KOPENAWA, 2016, p. 105)⁸², como diria o xamã Yanomami, Davi Kopenawa; entramos, pois, em “estado de fantasma”⁸³ (figura 4).

Fig. 4 - No instante em que contemplamos esse plano de composição, já nos ocorreu “virarmos outros”.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2015.

Passamos a vibrar num comprimento de onda mais assemelhado ao corpo de luz que perfurou a grave escuridão na qual nos metemos instantes atrás. O ponto de vista a nós concedido por Kennedy nesse quarto lúgubre e intimista é o da alma que se desenreda do corpo durante o processo do morrer. Vemos a dissolução física descrita em um dos lembretes afixados na parede da sala de espera assumir o controle do corpo da boneca/avatar que temos diante de nós: ela, placidamente, agoniza. Nós, surpreendentemente, parecemos flutuar. Enquanto seu corpo carnal se “dissolve”, nós assumimos a perspectiva do que, na tradição tibetana, é chamado de “corpo mental”

⁸² KOPENAWA, David & ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2016, p. 105.

⁸³ *Ibidem*, p. 85.

(RINPOCHE, 2018, p. 378)⁸⁴. Segundo os preceitos do *Bardo Thödol*, ou *Livro tibetano dos mortos*, quando morremos, apesar do nosso definhamento físico: “a consciência continua sem o corpo e atravessa um série de estados pós-morte conhecidos como *bardos*”⁸⁵. O termo “bardo” diz respeito a um período de “‘transição’ ou intervalo entre o encerramento de uma situação e o início de outra”; de modo tal que “*Bar* significa ‘entre duas coisas’, e *Do* ‘suspensão’ ou ‘lançado’”⁸⁶. Para o budismo tibetano, o “conjunto da nossa existência” se divide em quatro períodos de suspensão/transição: “o bardo ‘natural’ desta vida”, referente ao intervalo entre o nascimento e a morte de uma pessoa; “o bardo ‘doloroso’ da morte”, o ínterim em que o processo de morrer se impõe e faz, de uma pessoa, um moribundo; “o bardo ‘luminoso’ do *Dharmata*”; que ocorre já numa dimensão pós-morte, na qual a consciência do falecido é invadida por uma luminosidade superabundante chamada “Clara Luz”, capaz de ser reconhecida apenas por praticantes muito experientes da ascese tibetana; e “o bardo ‘cármico’ do vir a ser”⁸⁷, que também diz respeito ao pós-morte, sendo o período no qual a consciência do falecido é confrontada com uma série de alucinações que somente se encerram quando sua alma se libera das visões alucinantes, ou reencarna novamente (RINPOCHE, 2018, p. 153). O que é mais característico desse último *bardo* é que, nele, “a mente desempenha papel preponderante”; trata-se de uma transição/suspensão na qual tudo o que se passa é feito da mesma e fundamental substância mental. Uma vez despojados do corpo físico, adquirimos, primeiramente, um “corpo de luz”, que se transmuta, em seguida, num “corpo mental”. Esse corpo “incorpóreo” é dotado dos mesmos sentidos que o corpo carnal, mas é “extremamente leve, lúcido e móvel”, podendo “atravessar barreiras sólidas”, mostrando-se, ainda, capaz de ver aqueles que permanecem no bardo natural da vida, mas sendo incapaz de ser visto “pelos seres vivos”⁸⁸. Não é outra a sensação que temos quando nos sentamos na cadeira de plástico disposta ao lado da cama da moribunda boneca/avatar: pela primeira vez, nós a vemos, mas ela parece não nos ver. Nosso “eu da profundidade”, cujas vibrações aprendemos a reconhecer no contato com o encantamento promovido pelas ações nuas das bonecas/avatars, agora eleva-se aos céus e surfa na amplidão das nuvens. A abstrata superfície vestível que tecemos e lançamos sobre nosso corpo – o nosso devir-Eurídice – funde-se com uma dimensão mais ampla, anônima e extra-individual; nem de Orfeu,

⁸⁴ RINPOCHE, Sogyal. **O livro tibetano do viver e do morrer**. São Paulo: Palas Athena, 2018, p. 378.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 322.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁸⁷ O que Leary denomina “*Second Bardo*” corresponde, nos termos de Rinpoche, ao “bardo ‘cármico’ do vir a ser”.

⁸⁸ RINPOCHE, *op.cit.*, pp. 377-378.

nem de Eurídice, essa é a perspectiva da liberação em si. O manto do desprendimento é, desse modo, estendido e hasteado. Desfrutando da ausência de peso e da falta de pressa do “voo mágico” que nos embala, observamos o beijo suspenso prometido pela boca de batom que vem e vai na tela da tevê ganhar o sentido de uma derradeira saudação endereçada aos últimos resquícios de apego que nos restaram. Quando flagramos sobre a tela uma legenda com a letra de uma obscura música pop⁸⁹, olhamos para essas manifestações tão cotidianas de apego com um sorriso compassivo nos lábios: “*I carry ya’ in my DNA / Only the taste of your blood / Remove from me this thirst for love / Can get ya’ / Can get ya’ / Out of my mind / I’m missing you so much / I really don’t know why oh / I need you next to me now / Oh / Beg / Beg you back to me now.*” Agora que somos um corpo mental, o exagero retórico das provas desesperadas – e descentradas – de amor, divertem mais do que comovem. Contudo, elas não deixam de nos seduzir. Ao passo que somos empurrados pelo “vento cármico” que faz do corpo mental uma entidade “incapaz de se manter imóvel” (RINPOCHE, 2018, p. 378), movemos nosso olhar flutuante pela sala, até nos depararmos com mais um lembrete manuscrito que descreve – valendo-se, dessa vez, de um excerto do próprio *Bardo Thödol* – o terror que arrebatava o moribundo justamente quando ele se vê fora do corpo físico, rodeado de entes queridos com os quais não consegue se comunicar: “*At that time, sounds, lights and rays, all three are experienced. These awe, frighten, and terrify and cause much fatigue.*”⁹⁰ Com a loquacidade característica dos textos sagrados, o Livro tibetano dos mortos nos assegura: “Ó nobre filho, agora chegou o que se chama morte.”⁹¹ (EVANS-WENTZ, 2018, p. 72). Tornados fantasmas, devidamente instalados em nossa mente com um corpo plasmado na mesma substância de que são feitos os nossos pensamentos, o poder alucinatório de tudo o que se pôs diante de nós nesse espetáculo/instalação se confunde com a capacidade que temos de alucinar tudo o que se põe à nossa frente. É assim que alucinamos a mesma dança esvoaçante do corpo de luz da boneca/avatar vendo-a transcorrer na pequena tela de um *smartphone* afixado numa das paredes nubladas. Ela é

⁸⁹ Trata-se da música: “*Why <3 means U for me*”, de Juani VN. Montevideo, Shabadibada Records, 2012. Sobre isso, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=32ii5mVzBEk>>. Acesso em: 16 out. 2020. Tradução nossa: “Eu carreguei você no meu DNA / Apenas o gosto do seu sangue / Remova de mim essa sede de amor / Posso te tirar / Posso te tirar / Fora da minha mente / Estou sentindo tanto a sua falta / Realmente não sei por que oh oh / Eu preciso de você ao meu lado agora / Oh oh oh / Imploro, imploro / Imploro que volte para mim agora.”

⁹⁰ Citação do *Livro Tibetano dos Mortos* em inglês. Na edição brasileira a referência é: “Nesse momento, sons, luzes e raios – todos os três – são percebidos. Eles atemorizam, dão medo e terror e causam muita fadiga.” (EVANS-WENTZ, 2018, p. 72).

⁹¹ EVANS-WENTZ, W.Y. **O livro tibetano dos mortos**. São Paulo: Pensamento, 2018.

vista num estúdio, envolta num fundo infinito azul, nos instantes em que capturam sua imagem; no momento em que seu corpo adquire a incorporeidade dos espectros.

2.1.1.10 A nudez da mente espetacular

O exercício de experimentar-se sem limites precisos de espaço e tempo, ao sabor dos córregos de vento que nos fazem tremular, é auxiliado por um último lembrete, colocado na porta que, se ultrapassada, nos conduzirá para fora da instalação: “*Stay as long as you wish.*” [“Permaneça quanto tempo quiser.”]. Chegado o que se chama morte, não há mais o que esperar; as “salas de estar” e “as salas de espera” transmutam-se numa “sala de vir a ser”, permaneçamos nós ali, ou não. Mesmo tentando encontrar refúgio na promessa de vida cotidiana que jaz do outro lado da porta final, o estado de fantasma no qual fomos colocados pelos “exercícios de morrer” faz-nos suspeitar que aquilo a que nos habituamos a chamar de “realidade”, não é outra coisa que um matiz alucinatório “majoritário”, dentro de um vasto espectro de alucinações possíveis. A tradição tibetana nos lembra que: “Despojada do corpo físico a mente fica nua, revelando surpreendentemente o que sempre foi: o arquiteto de toda realidade” (RINPOCHE, 2018, p. 323). A técnica do êxtase aplicada por Kennedy sobre nós parece ter o objetivo de nos conduzir à nudez do ser da nossa mente mediante a exposição de nosso corpo físico às ações nuas praticadas pelos atores. Aí reside o cerne da eficácia de suas escolhas cênicas: para promover algo em seu espectador, ela, primeiramente, promove algo análogo à sua cena. Com o intuito de que, ao fim de *Orfeo*, consigamos “perder o controle” sobre nossa condição habitual, deixando-a dissolver-se na desmesura de uma dimensão virtual mais ampla que a nossa individualidade, Kennedy nos confronta com seres parecidos, mas não idênticos a nós, dos quais a indiferença maquinal e a impassibilidade felina assinalam que suas ações nuas provém de um “centro de controle” extra-individual. Se almeja o nosso descontrole, Kennedy nos põe em face de seres, ao seu modo, “descontrolados”. A metáfora do avatar utilizada aqui, mas também mencionada pela própria encenadora em algumas ocasiões⁹², gira em torno da concepção de presenças virtuais coordenadas

⁹² Sobre isso, ver: <<https://www.volksbuehne.berlin/en/news/3830/theatre-must-be-cosmic-susanne-kennedy-about-her-play-the-virgin-suicides-female-figures-in-the-theatre-and-the-metoo-movement-an-interview-by-timo-feldhaus>>. Acesso em: 16 out. 2020.

por entidades a elas alheias. No universo dos videogames e de outras formas de interação com realidades virtuais mediadas por computador, convencionou-se chamar de “avatar” as “representações virtuais de pessoas” que são controladas por humanos, e de “agentes”, aquelas que são comandadas pelos algoritmos: “As representações virtuais de pessoas em interações mediadas por computador podem ser categorizadas como *avatares* e *agentes*. (...) Os avatares são controlados por humanos, enquanto os agentes são controlados por algoritmos de computador.”⁹³ (FOX *et al.*, 2014, p. 402, grifo dos autores). O denominador comum entre esses dois tipos de “representações” é o fato da conformação “física” de ambos não coincidir com a fonte de onde se originam suas ações: “Agentes e avatares, embora sejam representações digitais mediadas, simbolizam a presença de outra entidade (seja computador ou humano).”⁹⁴ Quem dá os comandos das ações nuas que animam as superfícies vestíveis é a nudez da mente do espetáculo: o arquiteto de toda a realidade (sobretudo daquela que se manifesta na temporalidade compartilhada com o espectador). Em vista disso, uma vez que os “avatares” são controlados por humanos, e os “agentes”, por algoritmos, em *Orfeo*, seria mais preciso denominar as “bonecas/avatares” de “bonecas/agentes”; seres “superficiais” e “despersonalizados” que trazem consigo algo do que Artaud viu no teatro de Bali: “tudo parece obedecer a ritos desconhecidos como que ditados por inteligências superiores” (ARTAUD, 1999, p. 61). De fato, seríamos nós, os visitantes/espectadores que, no confronto com eles, ocupariam a posição de avatares. O contato com as ações nuas praticadas pelas bonecas/agentes, e com o “afeto que não é mais apego” que dessas ações eflui, nos trazem a sensibilidade necessária para percebermos a nós mesmos como avatares. Por meio deles, começamos a reconhecer uma disjunção entre a instância que, em nossa subjetividade, dá os comandos (consciência humana/individual,) e a que, objetivamente, os executa (corpo/superfície vestível). Mas, para além dessa percepção primeira, o convite que as bonecas/agentes nos fazem é o de deixarmos-nos ser conduzidos pela mesma inteligência extra-humana, extra-individual – e, por isso, superior – que as conduz: os “algoritmos” do grande computador, o espetáculo. A emoção da vibração pura do tempo nos conclama a “perder o controle” e a deixarmos-nos levar por essa inteligência espetacular. Exercitar o morrer, nesse sentido, é praticar a dissolução de nossa mente

⁹³ FOX *et al.* Jesse. Avatar versus agents: A meta-analysis quantifying the effect of agency on social influence. In: **Human-Computer Interaction**, 30:5, 2014, pp. 401-432. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07370024.2014.921494>>. Acesso em: 19 out. 2020.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 405.

humana e individual nas intensidades de uma mente extra-humana e extra-individual. Descobrimos, assim, que esse intelecto espetacular e cósmico é uma potência da nossa própria mente de espectadores. Encontramo-nos submersos nele, como um cadáver abrigado por uma cova; como um embrião embalado por um útero.

2.1.1.11 O que para Orfeu é tragédia, para Eurídice é liberação

Muito provavelmente, é nesse sentido que Kennedy afirma ter mais a ver conosco do que com Orfeu e Eurídice, aquilo que se dá no espaço-tempo de sua instalação. Eles, em vez de serem os protagonistas da experiência, estão ali “apenas” para auxiliar a nossa percepção na estranha tarefa de deixar-se levar pelo que ela mesma contempla – e, por que não afirmar: pelo que ela mesma produz? –, tanto exterior como interiormente. Esses agentes, que, com efeito, são “agidos” pelos “algoritmos” da encenação, trabalham para que os processos desdobrados em cena, juntamente com aqueles que desenrolam em nossa mente, dobrem-se uns sobre os outros. Assim, se porventura tentamos dirigir um olhar para o palco na expectativa de que ele nos retorne uma reconfortante imagem especular, nos surpreendemos com uma perspectiva que não se identifica com a figura que, supostamente, deveria promover o reflexo (o elemento antropomórfico: o ator/agente); o que recebemos em retorno não é o nosso ponto de vista duplicado – e, assim, confirmado – pelo espelho. Em vez disso, o que contemplamos é o desconcertante ponto de vista do próprio espelho. A cena se apresenta, então, como dispositivo antinarcísico: espelho que não se acha – e nem se encontra – no que Narciso julga ser belo. (O que é uma outra forma de dizer: aquilo que para Orfeu é tragédia, para Eurídice é liberação). Quando pensada em relação à imagem narcísica que fazemos de nós mesmos (antropocêntrica, identitária, individual, humana) a cena de Susanne Kennedy confronta uma impiedosa autonomia extra-humana (numinosa, bestial, tecnológica, mítica, pós-humana); quando considerada ante o mecanismo de produção de imagens internas, e diante da inelutável deriva dos pensamentos que são concebidos nos moinhos de vento de nossa mente – processos estes que, em contrapartida, concebem o ecossistema mental –, sua cena abre-se a uma voluptuosa heteronomia. No que diz respeito ao que temos, em nós, de mais individual, circunscrito e condicionado, a cena de Kennedy exhibe a inabalável indiferença de um objeto não-identificado.

Em relação àquilo que, em nossa interioridade, é de natureza anônima, ilimitada e incondicionada, o seu teatro estabelece a irresistível atração de um insolúvel paradoxo, de um objeto impossível. Autonomia em relação à identidade, heteronomia em relação à diferença. No que queremos uma imagem especular de nosso “ego”, seu teatro é uma imagem espetacular de tudo que o transcende. O que poderia, numa situação como essa, nos garantir que, ao tomarmos conhecimento do que se enxerga na posição do espelho – na posição da mente espetacular –, já não os tenhamos atravessado; e que já não tenhamos, na consecução de nosso corpo mental, passado para o outro lado?

2.1.2 Segunda confrontação: diante do encanto das palavras

A piscante e pulsante cenografia de *Virgin Suicides* (2017) nos aguarda, aberta, receptiva, e completamente revelada, desde o primeiro instante em que adentramos a sala de apresentação. A procura pelos assentos, e a busca por uma posição corporal mais confortável quando os encontramos, são observadas com a constância e a minúcia que só a materialidade muda desse conglomerado de telas, paredes, adesivos, fotografias, gravuras, aquários, pórticos, degraus e altares consegue sustentar. Mais persistente – e, por isso, mais imperturbável – que o rumor desassossegado das conversas que se esbarram caoticamente entre as fileiras de poltronas é a oscilação grave, e quase imperceptível, que emana das caixas de som da sala principal do Münchner Kammerspiele. Algo como a respiração pesada de um sono profundo dá sinais de que, em breve, haverá um despertar. É assim que a cenografia de *Virgin Suicides* (2017) nos confronta: povoada de inúmeras superfícies, insinuando que, em seus sonhos, sonha a si mesma na profundidade de um recôndito; no resguardo de uma caverna, talvez. A interioridade desse sono começa a subir à tona de nossa percepção assim que nosso olhar percorre o circuito formado pelas presenças “antropomórficas” que se acham dispostas em diferentes regiões da edificação cenográfica, feito pedras preciosas encravadas numa gruta: duas pequenas bonecas inanimadas, uma à esquerda e outra à direita, guardam as extremidades laterais da abertura maior do palco, tendo os braços e o topo das cabeças ornamentados com arranjos florais. Como se derivações desse mesmo padrão, duas outras bonecas, dessa vez animadas por dentro por atores, confortavelmente sentadas e ostentando colares floridos em vez de segurarem buquês, fazem as vezes das guardiãs do pórtico

central, aquele cuja passagem conduz ao manequim-cadáver de pele pálida, completamente glabra, e de corpo jovem e feminino que jaz num misto de aquário e altar. Diante dessas cinco assombrosas presenças, somos mirados pelas pálpebras sempre abertas, e pelos olhares estatelados desferidos pelas quatro bonecas-guardiãs, que evocam personagens de mangá japoneses. A única cujas pálpebras se encontram cerradas é a manequim-cadáver; isso não a impede, porém, de nos interrogar à sua própria maneira. Antes mesmo que qualquer ação, trama ou coisa que o valha venha a se desenrolar, o espetáculo ao qual decidimos assistir nos introduz ao seu modo particular de existir: uma cavidade preenchida de superfícies, que se exercita enquanto corpo morto para que sua mente sonhe, de olhos bem abertos, o que tem diante de si. À medida que vamos, acomodados em nossas poltronas, assumindo a posição de imagens incorpóreas sonhadas pela mente desse espetáculo em estado de fantasma, uma mudança afetiva correspondente se desencadeia em nosso plexo solar. É então que a pesada respiração onírica que se fazia ouvir nas sutis oscilações sonoras difundidas desde nossa chegada transmuta-se num suave e ondeante alento cosmogônico: as notas trêmulas de acordes provindos de sintetizadores se impõem afavelmente sobre nossa audição, sendo acompanhados por delicadas batidas percussivas, também sintetizadas. Do seio da magnética expectativa gerada por esses novos timbres, eclode, na tela de tevê disposta verticalmente, e guardada pela boneca inanimada à nossa direita, uma nova presença: somos olhados por um avatar/agente digital, apresentando a mesma conformação “física” do jovem, glabro e feminino cadáver que repousa sobre o altar (figura 5).

Fig. 5 - Somos olhados por um avatar/agente digital, apresentando a mesma conformação “física” do jovem, glabro e feminino cadáver que repousa sobre o altar.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2017.

Seus olhos se ajustam à contemplação da plateia que tem à sua frente, numa sequência de piscadelas sutis, gentis e espaçadas. Quando o foco de sua mirada parece satisfatoriamente ajustado, ele abre a boca para emular a emissão de uma voz que contradiz a juventude e a feminilidade de seu semblante; é um som de tonalidade masculina e madura que se apresenta como correspondente ao meneio de seus lábios. Sem nunca perder a placidez do olhar que nos desfere, e nem perturbar a mansidão da fala que entoa, o que emerge do encontro entre o avatar/agente digital feminino e “sua” voz masculina nos informa: *“You are now about to begin the “Great Adventure”, the journey out of your mind.”* [“Agora você está prestes a começar a ‘Grande Aventura’, a jornada para fora da sua mente.” Tradução nossa]. Num breve silêncio de nosso(a) interlocutor(a), acordes sintetizados se projetam sobre a nossa audição, como ondas que quebram na praia de nossa percepção, encorajando-nos a entrar no mar, ao passo que ele(a) retoma sua enunciação: *“You will travel far beyond familiar reality. You will leave behind you your Ego, your beloved “personality”, which will be returned to you at the end of this voyage.”* [“Você vai viajar muito além da realidade familiar. Você deixará para trás seu Ego, sua amada ‘personalidade’, que será devolvida a você no final desta viagem.” Tradução nossa]. Por mais absurda que soe a possibilidade de deixarmos de

“ter” a personalidade que temos, o magnetismo dos elementos estéticos em jogo – o conteúdo da fala; a delicadeza da mirada digital; a pulsação fleumática das luzes multicoloridas; a brandura das vibrações eletrônicas – faz com que uma parte bem pouco habitual dessa mesma personalidade colocada, de súbito, em xeque suspeite que tal destituição seja, nesse espetáculo, de fato possível. A tentação de experimentar um desfazimento de si mesmo aumenta significativamente na interioridade de nosso tão estimado “Ego”, no instante em que ele se vê quebrando na areia juntamente com uma nova onda de vibrações sintetizadas; dessa vez, mais largas, mais densas e mais graves. Em pouco tempo de exposição às falas e ao olhar do avatar/agente digital, parecemos ter posto, já, os pés no mar que se insinua diante de nós: *“The goal of this trip is ecstasy.”* [“O objetivo desta viagem é o êxtase.” Tradução nossa]. Se esse é o objetivo da viagem, deve haver um caminho, um método, uma técnica... Mais um repuxo grave da maré: as oscilações sonoras nos conduzem para um lado, fazendo vibrar uma nota tão aguda quanto a clara luz de um farol distante; o olhar impassível do avatar/agente nos encaminha para outra direção. Mais do que conduzidos por eles, sem saber se vamos ou se ficamos, somos, com efeito, mareados e, assim, seduzidos: *“You must be ready to accept the possibility that there is an infinite range of awarenesses for which we now have no words.”* [“Você deve estar pronto para aceitar a possibilidade de que haja uma gama infinita de percepções para as quais agora não temos palavras.” Tradução nossa]. Sem recorrer a nenhuma palavra, a fleuma das luzes que pulsam atrás do semblante glabro do avatar/agente perturba-se; o fluxo sanguíneo do espetáculo se faz mais intenso: *“Whether you experience Heaven or Hell, remember that it is your mind which creates them. With your Ego left behind you, your brain can't go wrong.”* [“Quer você experimente o Céu ou o Inferno, lembre-se de que é a sua mente que os cria. Com o seu Ego deixado para trás, seu cérebro não pode errar.” Tradução nossa]. Rebentam ondas breves, porém inequívocas: *“Whenever in doubt, turn off your mind, relax and float downstream.”* [“Sempre que estiver em dúvida, desligue sua mente, relaxe e flutue rio abaixo.” Tradução nossa]. Uma aparente calma na maré é, então, contraposta à nota aguda que ilumina, novamente, o longínquo farol; outra tensão provém do olhar tão compassivo quanto invasivo de nosso(a) interlocutor(a). À medida que tentamos nos acalmar e relaxar, percebemo-nos sendo levados por uma onda sorrateira que nos alça à sua amplitude máxima, até se desfazer numa fala “emitida” por uma das bonecas animadas (a que se acha à nossa direita); à semelhança do avatar/agente, ela nunca deixou de nos fitar: *“Sie sind tot!”* [“Eles estão mortos!”] (figura 6).

Fig. 6 - À semelhança do avatar/agente digital, a boneca animada por dentro nunca deixou de nos fitar: “*Sie sind tot!*” [“Eles estão mortos!”].



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2017.

Eis o que o encontro do playback com os movimentos labiais da boneca enuncia; mortos é como nos sentimos. Constatação tão nua quanto desapaixonada, entoada por uma voz mais robótica do que humana, mais masculina do que feminina, mais infantil do que adulta, digitalizada em tons ásperos e distorcidos, que nos contaminam de aflição. É assim que nossa imagem é refletida pelo ponto de vista do espelho de *Virgin Suicides*: num espetáculo que põe a si mesmo em estado de fantasma, o modo de estarmos diante dele é fazendo-nos espectros. É doce – e aflitivo – morrer nesse mar: “*Eliminate all selfish wishes and desires. Eliminate any anger or ill-will or irritation that you may feel towards anyone because this will prevent letting go.*” [“Elimine todos os desejos e vontades egoístas. Elimine qualquer raiva, má vontade ou irritação que você possa sentir em relação a qualquer pessoa porque isso impedirá o desapego.” Tradução nossa].

2.1.2.1 O triunfo do corpo mental sobre a mente corporificada

Agora que já nos sabemos espectros, a escuta dessas orientações – zelosamente observadas pelos olhares concretos e digitais projetados do palco – se dá, aparentemente, em maré serenada. Mas a breve calma é perturbada pela chegada de um elemento inesperado: uma voz robótica semelhante à das bonecas animadas, contudo ligeiramente mais grave e, portanto, mais masculina, se faz ouvir. Desconcertante é o fato de ela, diferentemente das outras vozes às quais nos habituamos, não possuir um “corpo” – ou superfície – que lhe corresponda; ela paira sobre todos os anteparos sem encontrar nenhuma pista de pouso. Como se consciente do desassossego que sua súbita manifestação desencadeia em nossa percepção, essa voz, tão incorpórea quanto distorcida, ocupa-se de assegurar o nosso estado de apreensão, proferindo, em alemão, o enunciado correspondente a: *“The brief sound of wind. Then we startled by the smack of the collision, like the sound of a watermelon exploding.”*⁹⁵ [“O breve som do vento. Então, nos assustamos com o barulho da colisão, como o som de uma melancia explodindo.” Tradução nossa]. Não apenas o som, mas a imagem da explosão de uma melancia rebentam em nossa mente. É então que as duas bonecas animadas riem do que conosco se passa, constrangendo-nos de um modo que só a crueldade das crianças é capaz de fazer. A instrução ouvida há poucos instantes atrás – a que nos relembra que tudo o que venhamos a experimentar nesse espetáculo não passa de produto de nossa própria mente – começa a fazer algum sentido... Enquanto tentamos entender se as bonecas riem de fato de nós, ou se há outra razão para a zombaria, elas pontuam em uníssono: *“Das war im Juni.”* [“Foi em Junho.”]. Pela primeira vez, somos expostos a uma referência temporal outra que não a do nosso encontro com a cena. Mesmo que tenha explodido em Junho, para nós, é agora que a melancia se espatifa. O exercício imaginativo que as bonecas e a voz acusmática (ou incorpórea) nos apresentam se mostra, pois, um pouco diferente daquele que nos é ofertado pelo avatar/agente digital: elas parecem ter o objetivo de esboçar, em nossa mente, os contornos de um enredo que transcende o espaço-tempo do espetáculo; enquanto ele, por sua vez, delinea o que se passa conosco exclusivamente no corpo-a-corpo – ou no mente-a-mente – com a cena. Suaves oscilações

⁹⁵ Os enunciados em inglês referentes às falas da voz robótica e incorpórea bem como às das bonecas são retirados das legendas projetadas durante o espetáculo.

eletrônicas nos põem de volta com os pés apoiados no limiar arenoso de nossa percepção; no instante em que o repuxo das ondas nos enlaça, o avatar/agente preconiza: *“Finally, eliminate doubt and suspicious skepticism. Instead, adopt an attitude of joyous acceptance.”* [“Finalmente, elimine a dúvida e o ceticismo suspeito. Em vez disso, adote uma atitude de aceitação alegre.” Tradução nossa]. Ao que tudo indica, a animosa aceitação que devemos, por fim, cultivar é a de deixarmos-nos levar pelo que contemplamos, tanto no plano atual do palco como na virtualidade da nossa mente, como se tudo que nos defronta em *Virgin Suicides* fosse, enfim, produto de nossa própria imaginação. Uma espécie de embate entre o virtual e o atual, em que o primeiro prevalece irresistivelmente sobre o segundo. Um triunfo do “corpo mental” sobre a mente corporificada que somos.

2.1.2.2 Nós, os mortos

Um gentil piscar de olhos do avatar/agente se apresenta, e as bonecas enunciam, com a minúcia das crianças quando nos descrevem algo com que fantasiam: *“Cecilia’s eyes stayed wide open as she kept pursing her lips like a fish, but these were only reflexes.”* [“Cecília ficou com os olhos bem abertos enquanto ela franzia os lábios como um peixe, mas eram apenas reflexos.” Tradução nossa]. Pela primeira vez, somos apresentados a um nome próprio. A colisão que, em Junho, souu feito o espatifar de uma melancia, fez os olhos de Cecília arregalarem-se como o das bonecas; mas sua boca se fechou para sempre, ao contrário da delas. O que importa é que o ato reflexo de Cecília só existe como um reflexo em nossa mente. As bonecas, então, acompanham com o corpo o som de três sequências de respirações profundas e entrecortadas; espasmos de meninas assustadas imaginados pela cena no espaço-tempo existente entre as ações corporais que animam as bonecas, e os sons que lhes correspondem, ouvidos por intermédio do playback. Os olhares das bonecas e do avatar/agente se detém, então, sobre nós, indagando algo que não conseguimos decifrar. Impiedosamente, nosso esforço ineficaz de decifração é engolido pela rebentação de uma vaga intempestiva; a voz incorpórea assevera: *“Sie sind tot!”* [“Eles estão mortos!”]. É então que uma maré de retorno leva embora da tela de tevê o avatar/agente. Restam as bonecas (animadas e inanimadas), o manequim-cadáver e “nós”. Dessa vez, a sensação é que Cecília se junta à nossa

condição de “mortos”. De fato, no romance de Jeffrey Eugenides, o susto provocado pela colisão que ressoa feito melancia espatifando-se, corresponde ao suicídio da mais jovem das irmãs Lisbon, o primeiro de uma sequência de autodestruições⁹⁶ (EUGENIDES, 1993, p. 19). A indagação silenciosa e indecifrável persiste, no entanto, sem o olhar digital; mas começamos a suspeitar que há alguma relação entre a condição que compartilhamos com Cecília, e a constituição “física” do jovem manequim-cadáver... Enquanto os acordes e as batidas sintetizados nos conservam imantados à cena, uma onda derradeira culmina numa fala das bonecas: “*Tag null*” [“Dia zero”], dissipando-se suavemente, em seguida. A súbita ausência da mirada digital nos faz sentir autorizados a pôr os pés em outras margens: agora, no mar das imagens internas evocadas pelas enunciações que as bonecas “efetua” em parceria com a incorpórea e grave voz, que, por sua vez, nunca deixa de gravitar em torno dessas assombrosas presenças de olhos estatelados. A entrada de nosso mundo interno em nova paisagem virtual se dá entremeada por uma longa enunciação da voz sem corpo, na qual, circundada por graves, longínquas e constantes oscilações eletrônicas, descreve uma situação em que seu emissor tenta reorganizar fotografias reveladoras dos momentos vividos pela família Lisbon, quando da primeira tentativa frustrada de suicídio de Cecília: o conforto da casa típica de um subúrbio estadunidense; a silhueta feminina afixada no vidro de uma das janelas em razão do uso contínuo do secador de cabelos por uma das adolescentes... Ao passo que vamos concebendo mentalmente as imagens relativas ao que é descrito, as duas bonecas animadas por dentro, sem nunca deixarem de nos mirar, rearranjam a posição das pernas, balançando-as vagarosamente, como se sentadas cada uma sobre um tronco de árvore ao longo de uma despreocupada tarde de verão. Então, a voz incorpórea nos informa a respeito de uma surpreendente cena sacrificial que, certa vez, formou-se diante da casa suburbana: “*Four figures freeze into a tableau. The two slaves having the sacrificial victim into the altar, the priestess swinging the torch, the woozy virgin propping herself up on her elbows, with an unearthly smile on her pale lips.*” [“Quatro figuras congelam-se no *tableau*. Os dois escravos levando a vítima do sacrifício para o altar, a sacerdotisa balançando a tocha, a virgem atordoada apoiando-se nos cotovelos, com um sorriso sobrenatural em seus lábios pálidos.” Tradução nossa]. Eis que outras duas bonecas semelhantes às que guardam o pórtico central entram no exíguo espaço entre o altar e a tela que resguarda o limite do cenário ao fundo, detendo-se ali. À medida que as bonecas que remexiam as

⁹⁶ EUGENIDES, Jeffrey. **The virgin suicides**. Toronto: HarperCollins Canada, 1993, p. 19

pernas ajoelham-se diante do altar dando as costas à plateia, ao *tableau* concebido em nossa mente sobrepõe-se outro que se forma sobre o palco. Um circuito autorreflexivo fecha-se, desse modo, entre a narração e a composição cênica. Uma *mise en abyme* que vincula duas dimensões simultâneas e consonantes. O longo trecho proferido pela voz incorpórea equivale às primeiras páginas da obra de Eugenides; quando o narrador coletivo, composto pelos olhares masculinos que fantasiavam a respeito da vida das irmãs suicidas, dá contornos iniciais à tragédia vivida pela família Lisbon. A cena de tom sacrificial diz respeito ao momento em que uma equipe médica retira Cecília da banheira em que fora encontrada com os pulsos cortados, conduzindo-a, de maca, do interior da casa ao da ambulância. Os dois escravos: os médicos; a sacerdotisa: a Sra. Lisbon; a virgem de lábios pálidos: Cecília. (EUGENIDES, 1993, pp. 1-3). Ao fazermos o *tableau* por nós imaginado arrefecer e pousar sobre o quadro composto no palco, Cecília funde-se ao manequim-cadáver, e nós – que já suspeitávamos da equivalência entre as identidades – nos confundimos com eles(as). No instante em que o avatar/agente digital ressurgue – desta vez, na tela vertical à nossa esquerda – a (con) fusão de referenciais identitários se consuma: a Cecília imaginada; o manequim-cadáver observado; o avatar/agente confrontado; o espectador que se é. A menina morta é o cadáver velado que é o avatar que nos conduz e que somos nós, os conduzidos. *Wir sind tot!* [Estamos mortos!].

2.1.2.3 A dissolução da Ansiedade, o suicídio de Cecília

Devolvidos à beira-mar, o avatar/agente, assemelhando-se mais a uma entidade que reside em nosso mundo interno do que a um nativo de territórios exteriores, fala conosco: “*In order for your consciousness to flow beyond the confines of the normal body-ego it is necessary to undo the bonds which chain you to the external world.*” [“Para que a sua consciência flua além dos limites do ego corporal normal, é necessário desfazer os laços que o prendem ao mundo externo.” Tradução nossa]. Com efeito, as cartografias dos litorais que acabamos de adentrar são avistadas em mapas nem um pouco objetivos... “Em outras palavras, é necessário eliminar cinco grandes obstáculos para uma morte pacífica do Ego: Ansiedade, Desejo, Raiva, Dúvida e Inércia” (LEARY, 1964,

tradução nossa)⁹⁷. Os nomes dos obstáculos mencionados pela mansa e masculina voz do avatar/agente são projetados cada um em uma das cinco pequenas telas que jazem na parte superior do cenário, formando uma espécie de fileira horizontal composta de molduras retangulares justapostas. A aparição gráfica dos conceitos proferidos pelo interlocutor digital é paciente e didática; uma palavra/imagem por vez, sem atropelo, como se um professor apresentasse, pela primeira vez, a uma turma de crianças, cinco importantes regiões geográficas. Traçado o mapa de nossa geografia interior, ele nos desfere sua habitual mirada intrusiva/compassiva; a morte do nosso “Ego” parece um fato consumado; que ela seja, então, pacífica (figura 7).

Fig. 7 - Traçado o mapa de nossa geografia interior, a morte do nosso “Ego” parece um fato consumado; que ela seja, então, pacífica.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2017.

Enquanto as cinco regiões lampejam envoltas no piscar de luzinhas multicoloridas, a voz incorpórea e as quatro bonecas intercalam seus timbres robóticos para nos anunciar os nomes e as idades das irmãs suicidas: primeiramente, os anos vividos, ditos pelas bonecas, seguidos do prenome da garota correspondente, revelados, por sua vez, pela voz sem corpo: “13... Cecília; 14...

⁹⁷ Original: “*In other words, it is necessary to eliminate five major obstacles to a peaceful dying of the Ego: Anxiety, Desire, Anger, Doubt, and Inertia.*” O conteúdo referente às falas do avatar/agente digital são extraídos de: LEARY, Timothy. **The psychedelic experience**. New York: Folkways Records, 1964. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6cBazcRU1QAINFNWkEjT4x?highlight=spotify:track:59074cnJW5QQTcFKDZkj7g>>. Acesso em: 14 set. 2020.

Lux; 15... Bonnie; 16... Mary; 17... Therese.” No que as bonecas ajoelhadas terminam de girar o corpo, posicionando as faces novamente em nossa direção, a voz incorpórea sentencia: *“They are small, their room bottoms in jeans, the round cheeks reminiscent of the softness of their behinds. When we see them like this, their faces always seem somehow indecent, naked. No one can understand how Mr. and Mrs. Lisbon managed to produce such beautiful children.”* [“Eles são pequenos, seus ‘traseiros’ em jeans, as bochechas redondas que lembram a maciez de suas nádegas. Quando os vemos assim, seus rostos sempre parecem de alguma forma indecentes, nus. Ninguém consegue entender como o Sr. e a Sra. Lisbon conseguiram produzir filhos tão lindos.” Tradução nossa]. Nas voláteis topografias de nossos continentes afetivos, cada uma das adolescentes corresponde a um dos cinco grandes obstáculos que devemos eliminar para garantirmos uma morte tranquila ao nosso “Ego”. Ao que tudo indica, a Ansiedade/Cecília já se fez dissolver, dirigindo sua libido adolescente contra si mesma; é o seu “corpo mental” que, visível para nós na forma do agente/avatar, servirá de reflexo para a jornada do nosso próprio corpo incorpóreo – aquele que cultivamos ao aproximarmo-nos do vibrar interno à passagem do tempo em si – numa sequência de dissoluções vindouras.

2.1.2.4 Uma combinação de feitiços vocais

Com o apuro e a eficácia que lhe são característicos, Susanne Kennedy, em menos de dez minutos de espetáculo, nos põe completamente absorvidos pelo jogo por ela programado, fazendo-nos conhecer, com clareza, seu regulamento. Por meio de um meticuloso arranjo de vozes gravadas, cujas entoações se justapõem – e, por vezes, se sobrepõem – diante de nossos ouvidos (e de nossos olhos), deixamos os dez minutos iniciais de *Virgin Suicides* num estado vibratório em que o que nos foi dito pelo avatar/agente digital, e aquilo que ouvimos ser pronunciado pelas bonecas e pela voz incorpórea, nos deixa voláteis qual fantasmas, para que possamos acompanhar a trajetória de personagens fictícias, cuja razão de ser não é outra senão fazerem, de si mesmas, espectros. Uma *mise en abyme* sustentada, em grande parte por emissões vocais, na qual a ideia de “Ego” confunde-se com a de feminilidade: as virgens da trama são, de fato, suicidas dos próprios atributos femininos; de suas próprias personalidades ardentemente desejadas pelos olhares masculinos. Suas

ações autodestrutivas ressoam a dissolução da “estimada personalidade” do espectador, e vice-versa. Se, porventura, tentamos fugir de nossa condição de desfalecimento, o caráter suicida das meninas nos encaminha de volta para ela. Assim como a exposição à nudez das ações de *Orfeo* nos faziam vibrar no mesmo diapasão de sua paixão autorreferente, algo similar se dá com a adaptação de Kennedy para a obra de Eugénides; mas, nesse caso, ao contrário da nudez das bonecas que se viam na instalação, no espetáculo teatral, há um feitiço específico lançado pelas emanções vocais. Uma combinação de feitiços, diga-se. Deste modo, em *Virgin Suicides*, Kennedy parece dar forma a uma meditação cênica relativa ao sentido literal do *Bardo Thödol*: “A Grande Libertação por meio da audição no Bardo” (RINPOCHE, 2018, p. 151); isto é, nos períodos de transição/suspensão entre a vida e a morte. Na tradição do budismo tibetano, os lamas se encarregam de ler o livro dos mortos em voz alta perante o cadáver de um recém-falecido, mantendo tal propósito ao longo de quarenta e nove dias. Acredita-se que é possível, pelo poder da oração e da recitação do texto sagrado, invocar a consciência daquele que desfalece, fazendo-a, assim, se sensibilizar. Por mais paradoxal que soe, para essa tradição, o falecido é capaz de ouvir e de entender o que lhe é dito; em verdade, é seu “corpo mental” que o faz: “Para ela (a pessoa morta) a linguagem não é barreira de espécie alguma, uma vez que o *significado* essencial do texto pode ser entendido plena e diretamente pela sua mente” (RINPOCHE, 2018, p. 398, grifo do autor). O objetivo de tão obstinada leitura é guiar o “corpo mental” daquele cujo corpo físico se desintegra, em sua jornada através de paisagens somente passíveis de serem confrontadas na suspensão entre o viver e o morrer: “o bardo ‘luminoso’ do *Dharmata*”, e “o bardo ‘cármico’ do vir a ser”. A “Grande Libertação” à qual a recitação do texto sagrado afiançaria equivaleria a uma espécie de mudança na percepção do sujeito que se vê, subitamente, imerso numa configuração de existência mais mental do que material: a voz que sai de dentro do corpo dos lamas intenciona fazer o “corpo mental” que se desprende da constituição física do falecido reconhecer-se como a origem, ou como a causa, de tudo aquilo que se põe diante dele. Tornando esse reconhecimento possível, a voz do lama procura impedir que a alma de quem morre reencarne uma vez mais: “Ó nobre filho, quaisquer que sejam as visões pavorosas que possas ter, reconhece-as como sendo as tuas próprias **formas-pensamento**”. (...) “Se não conheceres esta importantíssima chave para os ensinamentos (...) terás que errar no *Sangsara*” (EVANS-WENTZ, 2018, p. 112)⁹⁸. Na tradição tibetana, portanto, primeiro

⁹⁸ Para a tradição tibetana, as alucinações que tomam de assalto a pessoa recém-falecida durante o bardo cármico do ‘vir a ser’ são conteúdos mentais produzidos pelo carma acumulado durante o bardo natural desta vida: “as visões fantasmáticas tidas pelo falecido no Estado Intermediário não são visões da realidade, não passando de encarnações

deve-se morrer para, então, ser conduzido pela leitura do livro sagrado; mediante tal condução, pode-se conquistar a libertação do ciclo de reencarnações. De fato, os lamas informam e relembram o falecido de dois acontecimentos: de sua morte física, e do advento de seu “corpo mental”. Na encenação de Kennedy, o que se dá guarda certas semelhanças, apesar de não ser idêntico: primeiramente, somos conduzidos pela “leitura” para, só então, entrarmos no *bardo*. No budismo tibetano, as emissões vocais dos lamas têm o poder de guiar um “corpo mental” que já se desenredou da matéria (que já se “suspendeu”); na obra de Kennedy, as vibrações que emanam das vozes gravadas é que incumbem-se de **produzir** (ou de “suspender”) o “corpo mental” do espectador, dirigindo-se a nós, como se falassem com os mortos. Por se referirem a nós como se fôssemos espectros, elas trabalham para fazerem de nós fantasmas. Antes de nos conduzirem no *bardo*, essas vozes gravadas ocupam-se de nos seduzirem na direção dele. Com efeito, elas nos seduzem e nos conduzem simultaneamente; nos desencaminham e nos encaminham num mesmo fôlego, numa mesma inflexão. Mas, eis o fundamental: a condução depende da sedução. Para morrermos, precisamos ser convencidos de que estamos, de fato, mortos. Precisamos, em suma, padecer do afeto que nos põem mortos.

2.1.2.5 Conjunções/disjunções: primeiro a dor, depois a picada

Considerando-se que a voz mansa e masculina correspondente ao avatar/agente de *Virgin Suicides* é a do próprio Timothy Leary – toda a sequência de enunciações da figura digital que se mostra nas telas de tevê é composta de trechos retirados do áudio *The Psychedelic Experience* (1964) – é possível inferir que a “morte” a qual Kennedy deseja nos incutir não é, obviamente, a aniquilação física, mas corresponde ao desfalecimento de um certo estado perceptivo majoritário que, supostamente, trazemos conosco: aquele que gravita em torno do eixo de nossa “personalidade” –

alucinatórias de *formas-pensamento* nascidas do conteúdo mental do sujeito. Ou, em outras palavras, trata-se de impulsos intelectuais que assumiram forma personificada no estado de sonho do pós-morte” (EVANS-WENTZ, 2018, p. 21); “As visões do Bardo modificam-se, então, dia após dia, de acordo com a erupção das formas de pensamento do sujeito, até que as impetuosas forças *cármicas* se exaurem; ou, visto por outro ângulo, as *formas-pensamento*, nascidas de predileções habituais, sendo registros mentais como as já referidas imagens do cinema quando o rolo termina, assim o pós-morte também acaba, e o Sonhador, saindo do ventre, começa a viver de novo o fenômeno do mundo humano.” (Ibidem, p. 24).

ou de nosso “eu de superfície”, como diria Lapoujade (LAPOUJADE, 2017, p. 19). Leary, em seu contexto específico, atinge um objetivo semelhante, propondo que seu ouvinte ingira, primeiramente, substâncias enteógenas: tendo os princípios ativos desses alucinógenos agido sobre o corpo físico do seu interlocutor, sua incumbência é encaminhar os novos devires perceptivos desse organismo desfuncionalizado pela droga⁹⁹. Kennedy, de sua parte, não conta nem com a morte física, como o fazem os lamas, nem com o desfazimento químico do “Ego”, que é o caso de Leary. Para suggestionar efetivamente seu espectador, ela dispõe de um cenário um pouco mais árido; e de ferramentas um tanto mais arcaicas. O que ela detém é “somente” a situação que confronta cena e audiência: a co-temporalidade criada, mantida e gerida pelo encontro entre o espectador e o espetáculo. É da exploração radical de tudo que advém nas intensidades e nas tensões que só são possíveis de se anunciarem nesse confronto difícil que Kennedy extrai os princípios ativos da dimensão psicodélica de seus trabalhos. Atando-nos às paixões auto referentes que circulam no espaço-tempo que produzimos com a obra cênica, a encenadora logra despertar os atributos mentais (ou incorpóreos) do corpo cujo peso (muito concreto) entregamos às poltronas, tornando-os, pois, manifestos. (Diga-se: o sentido etimológico de “*psychedelic*” é “*mind manifesting*”¹⁰⁰ (POLLAN, 2018, p. 18)). A manifestação de nossa mente se dá em sincronia com o manifestar da mente do espetáculo, e não antes dele. Uma rebentação ressoa a outra. Se os lamas ocupam-se de lembrar o recém-falecido de que ele morreu, e que, em virtude disso, dispõe de um “corpo mental”; se Leary procura acalmar seu ouvinte, assegurando-lhe que tudo que sua percepção alterada pela droga confronta não passa de projeções de sua própria mente; as vozes gravadas de Kennedy não contam com um estado perceptivo previamente modificado: elas próprias é que trabalham para alterar a nossa percepção, e só então, pela eficácia da sedução em nós deflagrada,

⁹⁹ A justificativa de Leary para a aproximação das experiências psicodélicas com o texto sagrado tibetano é a hipótese (bastante heterodoxa, diga-se) de que o sentido esotérico do *Bardo Thödol* diria respeito à “morte do ego” e não, à morte física: “*O Livro Tibetano dos Mortos* é ostensivamente um livro que descreve as experiências a serem esperadas no momento da morte (...). No entanto, esta é apenas a estrutura esotérica que os budistas tibetanos usavam para encobrir seus ensinamentos místicos (...) O significado esotérico, como foi interpretado neste manual, é que a morte e o renascimento do ego são descritos, não do corpo.” (LEARY, 2007, p. 12, tradução nossa).

¹⁰⁰ “O termo “psicodélico” [*psychedelics*], que usarei principalmente aqui, tem seu lado negativo. Adotado na década de 1960, o termo carrega muita bagagem contracultural. Na esperança de escapar dessas associações e destacar as dimensões espirituais dessas drogas, alguns pesquisadores propuseram que elas fossem chamadas de “enteógenos” – da palavra grega para “o divino interior”. Isso me parece muito enfático. Apesar das armadilhas dos anos 1960, o termo “psicodélico”, cunhado em 1956, é etimologicamente preciso. Extraído do grego, significa simplesmente “manifestação da mente”, que é precisamente o que essas moléculas extraordinárias têm o poder de fazer.” (POLLAN, Michel. **How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us About Consciousness, Dying, Addiction, Depression, and Transcendence.** London: Penguin, 2018, p. 18, tradução nossa).

nos recordam que, tendo adentrado a sala de apresentação, não desfrutamos mais da mesma qualidade de percepção (descentrada) que utilizamos habitualmente para nos guiar na vida cotidiana. Ao dirigirem-se a nós com a eloquência de quem fala com os mortos, as enunciações não nos deixam esquecer que, diante da cena, morremos para o que está para além desse confronto. A técnica do êxtase empregada por Kennedy provém do entendimento de que a decisão de assistir a um espetáculo teatral é um ato que encerra a mesma a gravidade de uma dissolução perceptiva; de uma morte ritual. A maestria desse procedimento reside em conseguir, por meios exclusivamente espetaculares, nos convencer desse desfalecimento, mantendo-nos convencidos (desfalecidos) enquanto vier a durar a situação na qual nos metemos. Em suma, as emissões vocais disseminadas em *Virgin Suicides* não apenas nos conduzem pelo espaço-tempo de transição/suspensão do *bardo*; elas são, antes, responsáveis por **produzirem** tal estado de coisas. É o fato de escutá-las que nos põe suspensos e em transição. Ou melhor: é *algo* nesse fato. Assim, suspender-se e fazer a transição é ser seduzido; ser seduzido é condição para ser conduzido. No que se refere aos tibetanos, a consumação da morte física precede a entrada nos *bardos* pós-morte; em relação a Leary, a ingestão dos psicodélicos é a porta de entrada para a suspensão da percepção; em *Virgin Suicides*, é a exposição ao encanto proveniente das palavras emitidas pelas vozes gravadas o que nos introduz no *bardo*; e é somente após a nossa entrada neste estado de suspensão/transição que nós nos reconhecemos como “mortos”. É a potência alucinógena do percebido, atualizada pela sensibilidade daquele que percebe, que o faz, desse modo, alucinar. À semelhança da Rainha Branca de *Alice Através do Espelho*, sentimos primeiro a dor (o efeito), e só depois, recebemos a picada (a causa)¹⁰¹. Padecemos do afeto de estarmos mortos para, só então, morreremos. Quando inseridos numa situação espetacular como a de *Virgin Suicides*, a mente do

¹⁰¹ “‘Oh, oh, oh!’ shouted the Queen (...) ‘My finger’s bleeding! Oh, oh, oh, oh!’ Her screams were so exactly like the whistle of a steam-engine that Alice had to hold both her hands over the ears. ‘What **is** the matter’ (...) ‘Have you pricked your finger?’ ‘I haven’t pricked it yet!’ the Queen said, ‘but I soon shall – oh, oh, oh!’ ‘When do you expect to do it?’ Alice asked, feeling very much inclined to laugh. ‘When I fasten my shawl again’ the poor Queen groaned out. ‘The brooch will come undone directly. Oh, oh!’ (...) ‘Take care!’ cried Alice (...) but it was too late: the pin had slipped, and the Queen had pricked her finger. ‘That accounts for the bleeding, you see,’ she said to Alice with a smile. ‘Now you understand the way things happen here.’” [“‘Oh, oh, oh!’ gritou a Rainha (...) ‘Meu dedo está sangrando! Oh, oh, oh, oh!’ Seus gritos eram tão semelhantes ao apito de uma máquina a vapor que Alice teve que tapar os ouvidos com as duas mãos. ‘Qual **é** o problema’ (...) ‘Você espetou o dedo?’ ‘Ainda não o espetei!’, disse a Rainha, ‘mas em breve vou – oh, oh, oh!’ ‘Quando você espera fazer isso?’ Alice perguntou, sentindo-se muito inclinada a rir. ‘Quando eu amarrar meu xale novamente’, a pobre Rainha gemeu. ‘O broche vai se desfazer. Oh, oh!’ (...) ‘Tome cuidado!’ gritou Alice (...) mas era tarde demais: o alfinete havia escorregado, e a Rainha havia espetado o dedo. ‘Isso explica o sangramento, sabe,’ disse ela à Alice com um sorriso. ‘Agora você entende como as coisas acontecem aqui.’”] (CARROLL, Lewis. *Alice’s adventures in Wonderland & Through the looking glass*. London: Collector’s Library, 2004, p. 195, grifo do autor, tradução nossa).

espetáculo se engancha na nossa para engendrar aquilo do qual devemos nos libertar: ao nos dizer que devemos nos safar, as vozes emitidas por ela produzem aquilo que nos aprisiona, e, simultaneamente, nos informam sobre a possibilidade de libertação. Palavra encantada essa que carrega um princípio ativo latente, aguardando por uma atualização na interioridade de cada enunciação/audição. Logo, ao meditar cenicamente sobre o sentido literal do *Bardo Thödol*, isto é; ao vislumbrar um correspondente cênico à “Grande Libertação por meio da escuta no estado de suspensão/transição entre a vida e a morte”, Kennedy acaba por criar um sistema de emissões vocais que se incumbem, antes de qualquer coisa, de aprisionar seu ouvinte (supostamente livre), fazendo-o (supostamente vivo) passar para o lado dos mortos. O sistema encantatório das vozes gravadas de *Virgin Suicides* é, desse modo, responsável por articular duas linhas de emissões: enquanto o avatar/agente digital trabalha para colocar o espectador em estado de fantasma, o narrador de voz incorpórea, em parceria com as bonecas animadas por dentro, o faz para que quem se posiciona na plateia conceba mentalmente as personagens (os fantasmas) que sustentam a trama. O encanto proveniente da fala do avatar/agente digital desorienta/orienta a conduta do espectador dentro do plano do rito (*ópsis*); o que se manifesta a partir das vozes robóticas do narrador e das bonecas o seduz/conduz dentro do plano do enredo (*mythos*). O fascinante é serem esses dois níveis simultâneos e espelharem um ao outro: aquele que põe o espectador em estado de fantasma, e o que faz com que ele assuma a posição das personagens as quais, nas páginas redigidas por Eugenides, já colocaram a si mesmas nesse mesmo estado. O primeiro nos desnuda (de nossa estimada personalidade); o segundo nos veste (com a personalidade atraente das irmãs suicidas). Em ambos os níveis, a repetição de um mesmo padrão: a simultânea **conjunção/disjunção** entre as instâncias expressivas. No primeiro deles, são elas: a *voice-over* masculina (de Timothy Leary) e o olhar do avatar-digital feminino. No segundo, a *voice-over* robótica e o olhar das bonecas animadas por dentro, além do playback e das ações nuas praticadas pelas mesmas bonecas. De fato, essa é uma característica marcante da “poética de superfícies” de Kennedy: o seu modo de conceber a cena é pródigo em enfatizar as **conjunções/disjunções** existentes entre as instâncias expressivas postas em jogo. Ressaltando a distância que há na proximidade entre os elementos cênicos – sem nunca deixar uma coisa se fundir com a outra – essa poética faz com que, nas lacunas que, então, se abrem, emergja a **tensão**. É, pois, com a tensão emergente que *nós* nos fundimos. Esses **espaços-tempo intensivos** levam tanto os componentes de cena quanto o espectador a atentarem-se para a circunstância que os envolve: a situação que produz o espetáculo. Com a sensibilidade desse modo

voltada para uma auto percepção – e para uma conseqüente auto reflexão – essa “poética de superfícies” desperta, tanto no espectador como no espetáculo, a emoção ligada ao vibrar interno do tempo em si. Das **conjunções/disjunções** provém as tensões; das tensões, a lembrança da situação que produz o espetáculo; dessa lembrança, a emoção da duração em si; desse “afeto que não é mais apego”, a emergência das superfícies. Em vista disso, em *Virgin Suicides*, as **conjunções/disjunções** que operam entre as plácidas entoações de Leary e o olhar compassivo/intrusivo do avatar/agente digital ensejam vibrações que exercitam o espectador numa **prática de desapego** (a “Grande Libertação”). As **conjunções/disjunções** que, por sua vez, atuam no encontro/desencontro entre os timbres robóticos do narrador incorpóreo e o olhar das bonecas, em consonância com as que se encontram na proximidade/distância entre o playback e os gestos concretos efetuados por elas, dão vazão a oscilações que convidam a audiência a devir-mulher (a devir-irmãs-Lisbon).

2.1.2.6 Agir é sinônimo de imaginar; enunciar é igual a produzir

A confrontação com o olhar do avatar/agente digital e com as elocuições de Leary espelha, ou duplica, a nossa condição de espectadores: essa figura virtual é, simultaneamente, o suposto emissor das próprias falas e o efetivo espectador de nossas reações. A persistência de seu olhar em aguardar pacientemente a visualização mental que fazemos dos conteúdos por ele pronunciados é algo que nos cativa na mesma medida em que nos desconcerta; é sua tenacidade, posta em relação com a nossa perplexidade, o que dá sustentação ao estado que ele se empenha em produzir em nós. O encanto de suas emissões vocais é nutrido pela tensão existente entre as enunciações e a contemplação serena que ele nos desfere; entre o que emana de sua “boca” (das caixas de som do teatro) e o que é difundido por seus olhos. Há algo que se comove em nós quando percebemo-nos na condição de observadores que são, antes de qualquer coisa, observados; quando, no que queremos que o espetáculo se exponha a nós, nos entrevemos a ele expostos. Algo tão terno quanto torturante: a deleitosa agonia que nos relembra a cada instante o que viemos fazer no espaço-tempo em que, com o espetáculo, nos defrontamos: padecer do tempo que compartilhamos com a cena para, assim, aprender a nos desfazer nas vibrações profundas dessa co-temporalidade; descobrir,

em suma, como se morre (se vibra) nos braços (vibrantes) da mente espetacular. Assim, o encanto das falas proferidas pela *voice-over* do avatar/agente deflui da impressão de que o emissor nos observa enquanto imaginamos o conteúdo por ele emitido (ou da suspeita de que ele testemunha o trabalho de nossa imaginação). Invoca-se, assim, a sensação de estarmos diante de um ser com poderes superiores aos nossos, que detém um conhecimento prévio das imagens que visualizamos em nossa mente; que é consciente do nosso estado, e que denuncia tanto o modo como nossa imaginação opera quanto o conteúdo imaginado. Enquanto nós nos entregamos à escuta do que é dito – e à exposição ao olhar que nos mira – vamos, paulatinamente, nos tornando mais e mais sugestionáveis, como que perdendo a capacidade de agir, ou de reagir, **fisicamente**. Em compensação, adquirimos uma superpotência imaginativa. Nessa configuração, agir se mostra sinônimo de imaginar. Então, cada nova vibração sonora provinda das emissões vocais do avatar/agente digital lança uma pedra na superfície de nosso regato mental; quando o tempo que temos para observar a disseminação das irradiações concêntricas que ali se formam coincide com aquele que é despendido pelo avatar/agente para nos observar observando-as, as vibrações temporais das duas observações reverberam mutuamente, e o feitiço se consuma: o que, no espaço da cena, é enunciado, em nossa mente, é produzido. O que é vibração sonora que perpassa (externamente) o nosso corpo se faz figuração visual exibida na nossa mente. Assistimos ao que, em cena, se dá com o espetáculo; e ao que, em nossa mente, se passa é o espetáculo quem assiste.

2.1.2.7 A mudez da escuta: princípio que ativa o encanto das palavras

Por sua vez, as bonecas animadas por dentro estão para a voz incorpórea como o olhar do avatar/agente digital está para as enunciações de Leary: é delas a incumbência de observar o público – ou de voltar a ele o olhar – enquanto o timbre grave e robótico fornece informações sobre a trama. Os poucos fios do enredo se desenrolam, desse modo, muito mais no universo das imagens mentais do espectador do que sobre o palco. As bonecas não estão ali para coincidirem ponto a ponto com as adolescentes suicidas; mais do que mimetizá-las, elas se apresentam para atualizar a posição de enunciação de cada menina. Por dentro de cada uma das superfícies vestíveis que ostentam, através dos orifícios que vazam das pálpebras sempre esgazeadas de personagens de mangá, há pares de

olhos piscantes que tomam posição – como se organizassem uma artilharia – e lançam sobre nós uma perene “metamensagem”: “eu sei que você está aí, caro espectador”. Assim, elas asseguram que tanto os timbres robóticos da voz incorpórea, como o das vozes que se “corporificam” em suas superfícies vestíveis, fechem um circuito de retroalimentação entre a cena e a audiência, criando, por fim, o *looping* espectador-espetáculo. É o que, nas palavras de Fischer-Lichte, define-se por “*autopoietic feedback loop*”: “*the mutual interaction between actors and spectators (that) brings forth the performance.*” [“Ciclo de resposta ‘autopoiética’: “a interação mútua entre atores e espectadores (que) traz a performance.”] (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 163, tradução nossa). De certa forma, da perspectiva do espetáculo, a **supertela** é o efeito incorpóreo engendrado por esse circuito; sua emergência é sinal de que a interação está ativa. Do ponto de vista do espectador, a decorrência equivalente é o *voo mágico*. Em vista disso, a “performance” perseguida por Kennedy a partir da sua adaptação do sentido literal do *Bardo Thödol* parece ser aquela que circula no encontro entre um espetáculo cuja “poética de superfícies” atrai sua audiência para os **espaços-tempo intensivos** franqueados por suas **conjunções/disjunções**, e um espectador que sabe, nessas frestas, colocar-se como performer. Por conseguinte, *Virgin Suicides* é muito menos a adaptação do romance de Eugenides, do que a atualização cênica do sentido ritualístico que permeia o livro sagrado tibetano. A virgindade e a autodestruição que importam não são aquelas que se encontram num ponto crítico de Junho, nas dependências do confortável lar suburbano da família Lisbon, mas as que se manifestam nas subjetividades que entregam seus corpos às poltronas do teatro. Num certo sentido, o que nos encanta nas palavras ouvidas ao longo desse espetáculo é o fato de ser nosso o trabalho (ou o exercício) final de conectar uma instância expressiva à outra: a *voice-over* de Leary com o avatar/agente digital; a *voice-over* incorpórea com o olhar das bonecas; o playback com o corpo das bonecas. Nos encantamos ao perceber que, no seio da superfície final resultante das tensões estabelecidas na **conjunção/disjunção** entre todas essas instâncias (a **supertela/voo mágico**), há um oculto ponto de vista, um sujeito enunciador aguardando por se revelar; um incógnito e mudo “quem”. O mais fascinante é constatar que esse “quem” somos nós; ou melhor: que esse “quem” é algo em nós; que esse sujeito mudo, latente no interior das falas, confunde-se conosco (ou com uma mudança perceptiva que se opera em nós). Nos encantamos, pois, ao nos reconhecermos como sendo o princípio ativo que ativa o poder encantatório das palavras que ouvimos. Ao passo que a exposição à nudez das ações das bonecas/agentes de *Orfeo* nos seduz/conduz ao desnudamento de nossas próprias ações (descentradas); o encanto das palavras

entoadas em *Virgin Suicides* nos expõem à mudez de nossa escuta. Com efeito, o fato de tais emissões vocais encerrarem **espaços-tempo intensivos** prenes de vibrações auto referentes nos direciona a uma qualidade de atenção que nos faz vibrar no mesmo diapasão. Assim, o encanto das palavras autocentradas (autorreferentes) de *Virgin Suicides* nos aproxima da nudez de nossa própria audição para, então, nos fazer reconhecer que a mudez com que acolhemos o que, durante o espetáculo, ouvimos (uma percepção auto centrada) é o poder encantatório que anima cada enunciação. Cada elocução de *Virgin Suicides* evita que nos esqueçamos que somos nós o “lócus formulador da obra” (RAMOS, 2015, p. 93)¹⁰². Um lócus habitado por um sujeito, por sua vez, munido de um condão: o de desnudar-se (ou de emudecer-se) para o que há de majoritário em si mesmo, e conceber-se como variação em relação a esse referencial para, então, desfazer-se em vibrações extraindividuais. Assim, as emissões vocais de *Virgin Suicides* são performativas na acepção clássica de John Austin (1971), por serem auto referentes e por “propiciarem consequências sérias”¹⁰³ que repercutem, sobretudo, na subjetividade do espectador. A mais determinante dessas implicações é nos sentirmos como se houvésemos morrido, ao sermos acometidos do “frio” que se instala em nosso plexo solar quando as escutamos; a mais grave das transformações por elas provocada é nossa entrada em estado de fantasma. A realidade que essas elocuções auto referentes trazem à tona é a dos *bardos* suspensos entre a vida e a morte. O que se perfaz, então, entre as enunciações efetuadas pelas vozes gravadas e a ativação de seu “princípio ativo” pela nudez/mudez de nossa escuta, é a manifestação do que há, em nosso corpo, de incorpóreo; do que há de desapareço, em nossos apegos.

2.1.2.8 A técnica do playback: as vozes enquanto superfícies vestíveis

Em 2019¹⁰⁴, ao ser perguntada a respeito da razão em usar o recurso do playback nas suas peças, Kennedy revela que, ao começar a utilizá-lo, notou ser possível criar uma **distância** entre os atores e o que eles diziam, conquistando, desse modo, um **espaço** no qual, ela, como observadora/ouvinte,

¹⁰² RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

¹⁰³ Ibidem, p. 96.

¹⁰⁴ KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyloOnline**, Atenas, 2019. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

podia **adentrar**: “Tentei criar uma distância entre o que eles (os atores) diziam e eles próprios. Então, eu tinha um espaço onde poderia entrar” (KENNEDY, 2019, 26’35” – 26’42”). O desenvolvimento e a admissão deste recurso se deu, de acordo com a encenadora, por ter ela percebido se tratar de uma **técnica** que lhe garantia duas coisas: uma qualidade cinematográfica para a cena teatral, e – o mais importante – a geração de tensão: “Por isso também tentei encontrar no teatro uma qualidade cinematográfica, no sentido de que houvesse tensão! Eu acho que tensão é uma palavra muito importante para mim (...) Então você tem que encontrar uma técnica... pode ser quieta e tranquila... mas muito emocionante em um sentido... assim foi como eu desenvolvi o playback” (KENNEDY, 2019, 29’04” – 29’56”). Na distância entre o corpo do ator e a emissão das palavras – e no seio da tensão entre essas instâncias expressivas – haveria algo como uma escultura volátil aguardando por ser preenchida por dentro, ou uma roupa etérea à espera de ser **vestida**: “Você meio que tem que mover-se ao redor das palavras para encontrar sua própria interpretação. Então é isso que tento dizer aos atores. (...) como se você tivesse que... algo que você veste na sua frente... e a própria fala vira uma espécie de escultura...” (KENNEDY, 2019, 30’54” – 31’24”, grifo nosso). A maestria do ator de seu teatro se encontraria em ele saber entrar no “corpo fantasmático” que a emissão de cada voz gravada traz consigo: “Os atores têm que assumir a voz. Porque uma voz traz um corpo com ela, de alguma forma. Mas este é um **corpo fantasma**. Então você tem que entrar nesse corpo fantasma (...) e fazer crer que você é essa voz”. (KENNEDY, 2019, 42’06” – 42’24”, grifo nosso). Declaração preciosa que permite conjecturar que, na técnica do playback, as vozes que se ouvem munem-se dos atributos das superfícies vestíveis, ainda que, de fato, sejam invisíveis. Logo, se deseja dominar essa técnica, o ator cujo corpo encontra-se, a princípio, encoberto por superfícies concretas, deve, ainda, envolvê-lo em mais uma camada: numa película abstrata, puramente sonora/vibracional. Na **conjunção/disjunção** entre seu corpo vestido – cujas vestes, contudo, são animadas internamente por ações nuas – e as vozes que pairam acima dele, os atores de Kennedy incumbem-se de administrar a emergência de um “corpo fantasmático” concebido de tensões/vibrações; o que é uma outra forma de dizer: eles são produtores de seus próprios “corpos mentais”. Em vista disso, no circuito de retroalimentação que se fecha entre espetáculo e espectador, o que, para o primeiro, emerge como trabalho sobre a materialidade do tempo, para o segundo aflora como consecução de seu “corpo mental”; enquanto que, da parte do ator, o que desponta tem a forma de um “corpo fantasmático”. O elemento que faria todas essas esferas orbitarem em torno do mesmo centro de

gravidade não seria outro que o olhar frontal desferido deliberadamente pelo ator do palco em direção à audiência: no epicentro desse furacão, uma fértil vacuidade guardaria uma informação preciosa: “Gosto muito de trabalhar com atores olhando o público diretamente na cara, e depois dizendo o texto como se houvesse um espaço entre eles olhando para mim na plateia e declamando o texto. Então eu, como público, tive a sensação: ‘Na verdade, eles significam outra coisa. Ou eles estão usando o texto para me manipular (...). Como se os atores soubessem de algo que eu não sabia na plateia... uma espécie de segredo’” (KENNEDY, 2019, 31’24” – 32’01”). O que os atores dirigidos por Kennedy sabem que nós não sabemos é que o sopro que anima tudo o que eles praticam provém mais de nossos “pulmões” do que do deles. Ao nos confrontarem, posicionando seus corpos numa encruzilhadas de conjunções/disjunções, eles não cessam de enunciar tacitamente (eis, talvez, o segredo): “Além de saber que você está aí, caro espectador, nós também sabemos que em você reside o princípio ativo de tudo que vê e ouve.” Ao sermos expostos à morte, somos aqueles que decidem morrer; quando sujeitados à alucinação, aqueles que escolhem alucinar. Se, como dizia Leary por meio do avatar/agente digital: “*the goal of this trip is ecstasy*”, a meta é alcançada quando os atores “saem de si” para adentrar as vibracionais superfícies vestíveis trazidas pelas vozes gravadas; e, analogamente, no instante em que os espectadores, confrontados com o *bardo* gerado por todas as instâncias expressivas em jogo, desnudam-se de sua “estimada personalidade”, para, tendo adquirido um corpo de vibrações autocentradas (um “corpo mental”), darem um passo em direção à personalidade suicida de cada uma das virgens, sem esquecerem-se, no entanto, de que o fascínio exercido por cada uma delas acha-se incubado em suas próprias mentes.

2.1.2.9 Regentes/regidos, navegantes/navegados

Da perspectiva do playback, a ativação do princípio ativo das palavras por ele enunciadas não pode prescindir do corpo potencialmente falante e, no entanto, mudo, do ator, pois a sedução de nossa audição se tornaria ineficaz sem a interação das gravações com os gestos corporais. Sem o **espaço-tempo intensivo** que ali se abre, e ausente a tensão “performativa” que ali se instala, o encantamento não é ativado. Na falta do playback, ter-se-ia apenas mais um ator falando e agindo

como um ator. Na ausência do corpo do performer, as vozes gravadas seriam tão somente uma trilha sonora, e não uma fala encantada emitida por alguém que “fala” e gesticula duplos de “suas” próprias falas e gestos. Em vista disso, os atores de Kennedy, ao (re)agirem e ao interagirem com as vozes pré-gravadas dos espetáculos, atuam, de fato, como uma espécie de regente-regido: tornam possível, ao espectador, localizar as posições espaciais e os pontos de vista corporais relacionados às difusas informações sonoras contidas nas vozes gravadas. Ao visualizar a trilha – espacializada, corporificada, e focalizada pelos atores – a audiência ouve melhor, como se pusesse óculos no intuito de aguçar a audição. E ao ouvir melhor, ela vê algo que só ela vê; e que só é visível da posição de espectador. Quem de fato rege o playback são os “algoritmos” da mente espetacular – a nudez do “arquiteto de toda a realidade” –, mas o ator (o maestro), ao vestir-se de corpo inteiro para duplicar a regência do remoto (e nu) centro de controle numa espécie de blefe, permite ao espectador enquadrar e dar sentido às gravações, e, quem sabe, ver-se também como dotado de um centro de comando – remoto por ser exata e extraordinariamente próximo. O ator de Kennedy é muito mais alguém que é atuado/regido, do que alguém que atua/rege, mas ele tem o poder de fazer com que acreditemos que a inversão dessa polaridade seja possível. Diante de seu exemplo, seria factível criar e agir, deixando-se, primeiramente, ser criado e agido. (Para acessar o nosso remoto centro de controle, deveríamos, antes de qualquer coisa, nos “descontrolar”). O cerne da questão é conseguir compreender por que, mesmo para uma “orquestra gravada”, a presença de um maestro/ator continua sendo imprescindível. Há um paradoxo aí: o ator de Kennedy é indispensável para um espetáculo que parece não depender dele. A sua indispensabilidade, no entanto, se explica pelo poder de seu corpo fazer-se presente, gerar gesto e movimento, e confrontar-nos com o seu olhar de jogador que se sabe parte integrante de um jogo que joga conosco. Essa potência de presença, movimentação, gestualidade e confrontação, quando atualizada, é o elemento que fecha o circuito de retroalimentação com a audiência, sem o qual o espectador não pode ser seduzido/conduzido, sendo, ainda, fundamental para que ele vibre em consonância com o que tem diante de si, acedendo ao êxtase (ao voo mágico) que o espetáculo lhe propõe. O corpo ondulante, e o olhar imperturbável do ator-atuado de Kennedy, como uma cobra hipnotizada, nos hipnotiza. É assim que o supostamente atuante, mas na verdade atuado, convida o supostamente observador a se perceber como observado. E, ao nos observarmos observando que somos observados, está armado o contra-ataque. Tomamos conhecimento, então, de que não somos nós quem nos navegamos, mas que é o mar quem nos navega. Ao vermos a maestria dos navegantes-navegados

em se deixarem ondear sobre o palco – em vestirem seus “corpos fantasmáticos” lançados pelos “algoritmos” da mente espetacular – sentimos a irresistível vontade de não apenas abandonarmos ao sabor dessas marés, mas de soltar o timoneiro, romper a superfície das ondas, e mergulhar nas suas profundezas. Um submergir que, com efeito, assemelha-se mais a um desfraldar.

2.1.2.10 O avesso cósmico da cosmética

É numa entrevista que integra o programa de *Virgin Suicides*, em temporada realizada no Volksbühne¹⁰⁵ (2018), que Kennedy enuncia publicamente seu desejo de fazer um “Teatro Cósmico”. Aspiração esta cujo êxito seria inalcançável sem a designação de duas atribuições: aos atores caberia serem – à semelhanças dos *stalkers* do filme homônimo de Tarkovski (1979) – “*pathfinders*” [“guias/desbravadores”] que nos levam aos lugares em que nos sentimos “estranhos”; enquanto que, ao encenador, estaria reservada a incumbência de “transmutar o espaço” ocupado pelos “*pathfinders*” em seu confronto com a audiência – o que leva a pensar no palco como equivalente à “Zone”¹⁰⁶ da obra tarkovskiana: “Como diretor, você é uma espécie de xamã tentando transmutar esse espaço” (KENNEDY, 2018, tradução nossa). É irresistível conjecturar que a “*room of requirement*” ao qual somos entregues pela transmutação operada por Kennedy, combinada à condução empreendida por seus atores, não é outra senão a vacuidade na qual reside o segredo que mal conseguimos formular para nós mesmos: o de abrigarmos, em nossa profundidade, o princípio ativo de tudo o que vemos e ouvimos. O fechamento do circuito de retroalimentação entre espectador e espetáculo é o que resulta do ajuste entre as incumbências dos atores/*stalkers* e as da encenadora/xamã, sendo, evidentemente, o que propicia a contemplação do mistério. Nesse mesmo depoimento, Kennedy deixa clara a consonância poética entre *Virgin*

¹⁰⁵ KENNEDY, Susanne. **Theatre must be cosmic.** (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlin: Volksbühne, 2018. Disponível em: <<https://www.volksbuehne.berlin/en/news/3830/theatre-must-be-cosmic-susanne-kennedy-about-her-play-the-virgin-suicides-female-figures-in-the-theatre-and-the-metoo-movement-an-interview-by-timo-feldhaus>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

¹⁰⁶ Um local isolado, visitado por uma civilização extraterrestre mais avançada que a humana, em que são encontrados vestígios dessa passagem. Alguns objetos ali deixados pelos alienígenas são capazes de realizar os desejos humanos. Nessa aproximação com a “Zone”, fica evidente a inclinação de Kennedy pelas “inteligências superiores” de que fala Artaud. Sobre o filme de Tarkovsky, ver: <<https://strelkamag.com/en/article/post-stalker-notes-on-post-industrial-environments-and-aesthetics>>. Acesso em: 21 out. 2020.

Suicides e Orfeo: ela enfatiza sua intuição de que o teatro pode nos ajudar a lidar com a morte: “Tentamos nos preparar para a morte. O teatro pode nos ajudar nisso” (KENNEDY, 2018). Como em *Orfeo*, a estratégia de *Virgin Suicides* seria levar os espectadores a assumirem a posição desviante das figuras femininas em relação ao metro-padrão majoritário, masculino e antropocêntrico, uma vez que, para Kennedy, a literatura ocidental, de onde provém o romance de Eugénides, é pródiga em gerar tramas nas quais a morte das mulheres é um portal para que os seus parceiros homens experimentem algo mais profundo: “Já faz algum tempo que me interessa por garotas mortas. É um assunto na literatura e na arte, quase um clichê. (...) a morte da mulher passa a ser porta de entrada para uma consciência transformada (...). Quantas mulheres tiveram que adoecer e morrer para que os homens pudessem experimentar alguma coisa” (KENNEDY, 2018). Desse modo, os pares amorosos formados tanto por Orfeu e Eurídice como pelos narradores masculinos e as irmãs Lisbon repetiriam a mesma estrutura de sofrimento: mulheres mortas e seus amantes doentiamente apegados. Porém, no universo concebido por Kennedy, assumir a posição daquelas que morrem é algo que não se faz em função das figuras masculinas, como ocorre nos enredos literários – não se trata de perpetuar o padrão de apego –, é, em vez disso, aquilo que permite o esboço de uma linha de fuga por onde passa a transcendência de todos os envolvidos: os *devires-mulher* aos quais a encenadora nos confronta destinam-se ao desfazimento de um determinado estado de coisas; eles se voltam, em suma, ao desapego. A oportunidade dada ao padrão majoritário de desviar de si mesmo, fazendo-se, pois, minoritário, encerra uma mudança de papéis que implode a estrutura da relação entre o “amante” apegado e “amada” morta; tornar-se-ia, assim, possível aos homens (amantes) morrerem como morrem as mulheres (amadas) para poderem libertar-se, ambos, daquilo que *as* fazem perecer, dando ensejo, quem sabe, a novas relações ainda incondicionadas. Em vista disso, os suicídios praticados pelas irmãs Lisbon seriam a forma encontrada por elas para devirem-mulher; uma estratégia – ainda que desesperada – de porem fim à condição imposta pelo cobiçoso olhar masculino: a de eternas meninas; meras existências cosméticas; imaculados (ainda que ardentes) objetos de culto. Porém, o **devir-mulher/suicídio** não libertaria apenas as adolescentes; ele possibilitaria a emancipação dos próprios autores dos sonhos idealizados, que não as deixam tornarem-se adultas. De fato, para Kennedy, desempenhar o papel de “menina” é estar condenado a nunca amadurecer: “Quando esses homens vão crescer? Quando eles vão abandonar esses sonhos de menina? (...) ficamos agarrados

a algo que deveria ter acontecido ou vai acontecer no futuro. E é assim que todos nós acabamos sendo garotinhas para sempre” (KENNEDY, 2018).

2.1.2.11 Uma potência suicida ofertada aos homens

Se, em *Orfeo*, colocamos os pés na instalação tão descentrados e apegados quanto o amante que não aceita a morte da amada e vai buscá-la nas profundezas do Hades; em *Virgin Suicides*, nos acomodamos nas poltronas tão sequiosos quanto os vizinhos das irmãs Lisbon, projetando sobre as adolescentes toda a idealização que não conseguimos fazer caber em nossas existências. Segundo Kennedy, sua encenação da obra de Eugenides ainda encerra um estranho ritual ministrado por homens que se transvestem de mulheres mortas para adorá-las e santificá-las como virgens: “Na minha versão, os homens criaram um templo onde as garotas são santificadas. Eles praticam um estranho ritual para manter as que partiram. Um altar para virgens. De certa forma, os próprios homens se tornam essas meninas” (KENNEDY, 2018, tradução nossa). Essas estranhas figuras masculinas assemelham-se a Orfeu na mesma medida em que diferem dele: continuam apegados a seus objetos de desejo, mas pelo fato de se transvestirem¹⁰⁷, apontam para um **devir-mulher** – para uma assunção da posição desviante – ausente no amante de Eurídice. Eles parecem carregar consigo alguma lembrança, mesmo que vaga, dos “exercícios de morrer” propostos no espetáculo/instalação da Ruhrtriennale 2015, apesar de não deixarem de sucumbir ao apego. É justamente essa ambiguidade (ou fluidez) entre os gêneros masculino e feminino, essa androginia, que delineia, em *Virgin Suicides*, uma margem para a transcendência possível. É para ela que a porta do **devir-mulher**, ao abrir-se, nos conduz. Assim como o momento culminante do apego de Orfeu – o trágico gesto de olhar para trás – é o que liberta Eurídice (e, num certo sentido, o próprio Orfeu) do círculo vicioso do apego; é a atitude de aferrada identificação às irmãs adolescentes – vestirem-se com suas roupas – que dá aos homens uma potência suicida, a qual, se atualizada, ressignifica a autodestruição praticada pelas meninas, deixando entrever, nesse ato, um sentido profundamente libertário.

¹⁰⁷ O elenco de *Virgin Suicides* é exclusivamente masculino. As bonecas são “animadas” por dentro pelos atores: Walter Hess, Christian Löber, Damian Rebgetz e Ingmar Thilo. Sobre isso, ver: <<https://www.volksbuehne.berlin/en/programm/792/the-virgin-suicides>>. Acesso em: 14 out. 2020.

2.1.2.12 A materialidade do espetáculo e a mente xamânica em transe

Ao passo que a voz robótica incorpórea se encarrega de informar o espectador da obsessão dos homens pelas jovens irmãs, o avatar/agente digital, em sua manifesta androginia, é todo voltado ao desprendimento. Com efeito, no sistema de emissões vocais traçado por Kennedy, é como se o “corpo mental” de Cecília, assumindo o semblante virtual do jovem e glabro cadáver feminino, e imbuindo-se, ainda, do timbre masculino de Leary, imiscuísse-se na narrativa (apegada/majoritária) traçada por Eugenides, para, num só golpe estratégico – como uma frequência de rádio que invade outra transmissão radiofônica – subverter tanto a trama quanto a fixação professada pelos homens transvestidos que ministram o ritual. Desse modo, o avatar/agente de Cecília faz de si mesmo uma figuração, ou um duplo, do xamã/diretor vislumbrado no projeto poético de Kennedy, transmutando uma celebração do apego, numa prática de desapego, mediante a inserção de uma perspectiva minoritária numa narrativa majoritária. É nesse sentido que sua encenação parece ter menos a ver com Eugenides, e mais com o livro sagrado tibetano; o romance estadunidense é, de fato, abocanhado pela cosmogonia budista (sua fonte de inspiração). O “corpo mental” da xamã Cecília, em sua zona de indiscernibilidade entre o masculino e o feminino, alcançada mediante o **devir-mulher/suicídio**, indica um desvio do padrão básico de sofrimento: homens apegados, mulheres mortas. Na suspensão/transição – no *bardo* – entre os gêneros – atingido graças a entrada nos *bardos* pós-morte – acha-se a possibilidade de colapsar as dicotomias, fazendo-se minoritário (devindo-mulher). *Virgin Suicides*, ao fim e ao cabo, revela-se um ritual conduzido pelo “corpo mental” de um(a) xamã – duplo da encenadora – que se ocupa de guiar sua assistência pelas etapas da jornada que, ao ser finalizada, o fez/fará adquirir seus atributos xamânicos; o espetáculo é, assim, conduzido por um(a) xamã que foi/será concebido(a) pelo espetáculo que conduz. Um tipo peculiar de xamã que dispõe, diante de nós, o cadáver de seu corpo físico para mostrar o que se passa, com seu “corpo mental”, “do outro lado do espelho” (ou do outro lado da tela de tevê). Num certo sentido, toda a materialidade do espetáculo equivale, nessa configuração, ao conteúdo (imaterial) de uma mente xamânica em transe; cada piscar das luzinhas do cenário corresponde ao pulsar de um organismo “anorganizado”; de um corpo sem órgãos. O “corpo mental” da xamã/encenadora Cecília manifesta sua existência a nós, antes mesmo de sermos informados da morte da menina; e ele se dedica a provocar situação semelhante em sua audiência:

faz-nos sentir como tendo um “corpo mental” para, somente depois disso, chegarmos à conclusão de que “morremos”.

2.1.2.13 Diante dos espíritos, jogamos espiritualmente

Quando pleiteia um “Teatro Cósmico”, Kennedy o associa a um “abalo nas profundezas” do espectador, e à revelação de um “ser universal”: “O teatro deve tentar revelar uma espécie de ser universal e sacudir os espectadores até o fundo de suas almas. O teatro deve ser cósmico. Então, tento fazer um teatro cósmico” (KENNEDY, 2018, tradução nossa). A simultânea afirmação do masculino e do feminino estabelecida pelo corpo incorpóreo de Cecília – a sua suspensão/transição entre a particularidade de cada gênero – e a competência em fazer vibrar as emoções auto moventes do “eu profundo” do espectador traduzem, muito eficazmente, tais prerrogativas. Ao sermos abalados em nossas profundezas por um andrógino xamã emissor de palavras encantadas, nosso “eu profundo” aflora com a potência de desenvolver seus próprios atributos andróginos e xamânicos. Do ponto de vista dos oficiantes do ritual – os homens que se põem embaixo das superfícies vestíveis das bonecas – (o cadáver de) Cecília é a vítima cultuada de um sacrifício que, embora auto infligido, serve aos interesses deles. Da perspectiva do “corpo mental” da adolescente, é ela quem comanda o rito: uma menina que suicida sua “meninice” para devir-mulher e, assim, emancipada, tornar-se uma xamã que é, simultaneamente, vítima e oficiante do próprio autossacrifício. Conferindo às figuras que ocupam fisicamente o palco o estatuto de imagens internas à sua extática mente xamânica, Cecília as subjuga e exorciza, alçando-se, desse modo, à função de mestre da cerimônia/espetáculo; aquele(a) que detém, sempre, o (pen)último encanto, latente na (pen)última palavra proferida. Essa conformação aproxima o “xamanismo” de *Virgin Suicides* daquele que Eduardo Viveiros de Castro denomina “xamanismo horizontal”; uma prática que, segundo o antropólogo, é própria dos povos ameríndios:

“Uma característica distintiva do xamanismo amazônico é que o xamã é *ao mesmo tempo* o oficiante e o veículo do sacrifício. É nele que se realiza o ‘déficit de contiguidade’ – o vácuo criado pela separação entre corpo e alma (...). É o próprio xamã quem atravessa para o outro lado do espelho; ele não manda delegados ou representantes sob a forma de vítimas, mas é a própria vítima: um morto antecipado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 173, grifo do autor)¹⁰⁸.

Em contraste, o “xamanismo vertical” seria aquele que opera por procuração, encerrando uma prática que caberia aos “sacerdotes”, e não aos xamãs¹⁰⁹. Nos *tableaux* de *Virgin Suicides*, a horizontalidade do xamanismo exercido pelo “corpo mental” de Cecília implode a verticalidade do rito empreendido pelos sacerdotes vestidos de bonecas. A manifestação da mente da virgem suicida faz, dos sacerdotes andrógenos, presenças imagéticas – ou espectrais – que habitam o sonho (psicodélico) que ela se ocupa de sonhar. No exemplo do povo Yanomami, o que possibilita ao xamã passar para o outro lado do espelho – o que permite ao “morto antecipado” “morrer” uma vez mais – é a ingestão da substância alucinógena *yakoana*, a “comida dos espíritos”¹¹⁰. Com o organismo investido pela droga, quem aingere não apenas vê os espíritos, mas adquire a capacidade de ver com olhos de espírito (de assumir a perspectiva das entidades espirituais): “é ao ‘morrer’ sob o efeito da droga alucinógena *yakoana* que os xamãs são capazes não apenas de ver os espíritos, mas de ver **como** os espíritos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 329 - 330, grifo do autor). Na cosmologia Yanomami, tornar-se xamã é sinônimo de tornar-se espírito, o que faz com que o primeiro termo diga respeito muito mais a algo que se tem – a uma qualidade, uma potência – do que a algo que se é – a um posto¹¹¹. O atributo xamânico, portanto, seria o de devir-espírito (ou devir-espectro) para aprender a sonhar como um “amigo da imagem”: “Todo mundo que sonha tem um pouquinho de xamã” (KRACKE, 1987, apud VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 322)¹¹². Assim, aqueles que sabem sonhar o sonho que se sonha somente quando se é olhado pelos espíritos (e quando se torna possível olhar como eles olham), têm muito de xamã. Não parece ser outro o intuito das enunciações do avatar/agente digital de *Virgin Suicides*: o encanto de suas palavras estimula e exercita, em seus ouvintes, os potenciais xamânicos que neles residem. [“*Whether you*

¹⁰⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 179.

¹¹⁰ Ibidem, p. 319.

¹¹¹ Ibidem, p. 322.

¹¹² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. In: Cadernos de Campo, nº 14/15. São Paulo, 2006, p. 319-338.

experience Heaven or Hell, remember that it is your mind which creates them. With your Ego left behind you, your brain can't go wrong / “Quer você experimente o Céu ou o Inferno, lembre-se de que é sua mente que os cria. Com seu ego deixado para trás, seu cérebro não pode errar.” Tradução nossa]. Se as bonecas que se mostram sobre o palco nesse espetáculo – assim como os demais elementos que compõem a sua materialidade cênica – são imagens integrantes do sonho alucinatório da xamã Cecília, o que o espectador tem diante de si são espíritos que fazem sua dança de apresentação a um corpo que se “espiritualizou” (a um “corpo mental”); são imagens interiores inacessíveis à visão comum: “enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325). Eis uma bela definição do tipo de imagem que se contempla numa situação espetacular: aquela que, para se fazer visível, nos exige, antes, o posicionamento de nossos corpos ao alcance de seu olhar. A aparição desses seres espectrais indica ao espectador que, provavelmente, ele já não veja o que tem diante de si com olhos habituais. Trata-se de presenças que não reproduzem uma suposta e genérica alucinação, mas que, em vez disso, colaboram para a instauração de um campo alucinógeno efetivo e específico, carregando e emanando consigo um poder alucinatório. São, de fato, representantes da realidade interna – ou profunda – da mente xamânica/espetacular – são sinais de que dessa profundidade nos acercamos; aparecimentos que nos sugerem a existência de tensões ainda não apaziguadas, vibrando nas **conjunções/disjunções** abertas entre o que vemos e ouvimos: “Os espíritos são o testemunho de que nem todas as virtualidades foram atualizadas (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324). Assim, ver e ouvir como espíritos/xamãs é ver e ouvir como se houvesse, em tudo o que se vê e ouve, **conjunções/disjunções** prenes de princípios ativos na iminência de serem ativados. Se Cecília se suicida/devém-mulher – ou, então, se ingere substâncias psicodélicas – é para atualizar seus atributos de xamã; de nossa parte, nós nos tornamos espíritos, ou entramos em estado de fantasma, quando expostos ao vibrar interno do tempo em si, fruto das intensidades que circulam nos “déficits de contiguidade” encontrados nas **conjunções/disjunções** que o espetáculo nos desvela. Segundo Viveiros de Castro, o xamanismo horizontal amazônico encerra um “forte viés visual”, sendo a ingestão de drogas alucinógenas, um exemplo de “tecnologia xamânica” voltada à produção de “próteses visuais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 330). Manejar uma “poética de superfícies” que traz à tona **espaços-tempo intensivos** por meio da nudez das ações praticadas e mediante o encanto das palavras proferidas é o modo como o Teatro Cósmico de Susanne Kennedy concebe suas “próteses audiovisuais” [“*the movie-like quality*”], perfazendo, assim, sua

“técnica do êxtase”. Ao não nos deixar esquecer de que participamos de uma situação espetacular – não para dela nos distanciarmos epicamente, mas para, com ela, nos consubstanciarmos performativamente –, e ao nos permitir embriagarmo-nos com as emoções auto moventes que ali trepidam, essa poética nos rememora de nossa condição de parceiros de jogo e de criação. Diante dos espíritos, jogamos espiritualmente. Na alteração de algo muito profundo em nossa percepção, nos surpreendemos coautores de uma mudança nas superfícies do mundo em que estamos inseridos; começamos a pôr em prática o exercício de conceber aquilo que, aparentemente, nos concebe. Assim, as forças cósmicas – as forças que concebem mundos – são recolocadas em jogo, ao passo que nós nos posicionamos para jogar. Na tensão entre o apito e o pontapé iniciais, a saída de si: o êxtase. Ao largo do que há de majoritário em nós, o despontar de uma cosmogênese. De uma poética de superfícies, depreende-se, enfim, uma cosmogonia cênica.

2.2 O EXORCISMO DO HOMEM VITRUVIANO

2.2.1 Primeira imersão: da paixão segundo o embrião à paixão segundo a gestante

Os primeiros passos dados no interior da sala de teatro [*Der Theatersaal*] da *Gebläsehalle*¹¹³, em Duisburg Nord, são suficientes para nos colocarem num estado de incerteza. Não sabemos se o que fazemos ali é, de fato, apoiar os pés no chão, ou sobrenadar o espaço que, a nós, se entreabre. São poucos os segundos que necessitamos para notar que, pensando em adentrar uma sala de apresentação, acabamos por nos entranhar numa profusão aquosa de estímulos visuais e sonoros.

¹¹³ Trata-se da mesma sala em que Christoph Schlingensiefel apresentou sua encenação autobiográfica e performativa *Eine Kirche der Angst von der Fremden in mir* (2008) [*Uma igreja do medo do estranho dentro de mim*], e em que Romeo Castellucci exibiu sua versão de *Le Sacre du Printemps* (2014) [*A sacração da primavera*], de Stravinsky. Ambos os trabalhos, criados para edições anteriores da Ruhrtriennale, influenciaram profundamente Kennedy. Uma breve descrição do espetáculo de Castellucci está presente nas últimas linhas de um ensaio/manifesto escrito pela encenadora, intitulado *Exorcism / The Infinite Game of Becoming*, cujo conteúdo será investigado neste capítulo. O trabalho de Schlingensiefel, por sua vez, será referência para a primeira encenação de Kennedy no Volksbühne, *Women in Trouble* (2017), tema do terceiro capítulo. Sobre a *Gebläsehalle* e a peça de Castellucci, ver: <<https://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/en/programm/spielstaetten/geblaesehalle/index.html>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

Sobre o trabalho de Schlingensiefel, ver: <<https://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=277>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

À medida que a monotonia rítmica de um rumorejar de chocalhos apodera-se de nossa audição – aguçando memórias ancestrais de sabermos-nos circundados por serpentes – o delicado murmúrio de uma nascente nos refresca e embala, conduzindo-nos rio abaixo. Concebido por Susanne Kennedy em parceria com o artista visual Markus Selg para a Ruhrtriennale 2016, o espetáculo *Medea.Matrix* nos faz, desde o início, submergir em afecções primevas. Incapazes de decidir se sucumbimos ao perigo iminente da picada de uma víbora, ou se nós nos entregamos à lassidão irresistível de uma correnteza, é nessa súbita ambiguidade existencial que somos recebidos por uma figura feminina mascarada. Muito distante das bonecas/avatares/agentes de *Orfeo* – que pareciam saídas de um mundo virtual criado à imagem e (alguma) semelhança da vida cotidiana – em *Medea.Matrix*, a presença mascarada que nos recebe, com seu olhar tão firme quanto silencioso, dá a impressão de ser a oficiante de um ritual sem lugar no dia a dia das grandes cidades ocidentais. Nesse sentido, ela se aproxima mais das bonecas de *Virgin Suicides*. Trajando uma máscara feita de matéria plástica, que reproduz feições humanas em tom levemente pardo, superposta a um tecido negro que oculta a cabeça, o pescoço e os ombros de quem se põe embaixo delas, ostentando ainda colares de sementes vermelhas, além de uma longa bata avental sobre a qual imprime-se um torso feminino nu saído, provavelmente, de uma pintura renascentista, nossa anfitriã segura com mãos nuas, hirtas e humanas uma corda que nos impede de seguir o caminho mais óbvio para chegarmos às arquibancadas. Não fosse pela nudez de suas mãos, tamanha a solenidade de sua fixidez, tomaríamos essa figura por um inanimado manequim. Ao sermos obrigados a procurar uma nova rota, reparamos que atrás da anfitriã, numa localização um pouco recuada, há uma mulher seminua e deitada, apoiando as costas sobre a parte mais elevada de uma plataforma trapezoidal, tendo os joelhos dobrados numa posição que evoca um parto iminente. Mais próximos da oficiante que nos recebe, acha-se uma espécie de totem fálico, envolto em tecido branco, ladeado por pés de milho secos. Acima de todos esses elementos, um conglomerado massivo de telas de diversos tamanhos e posições, que difundem imagens de florestas densas e úmidas. Sobre as árvores que se veem numa tela de tevê disposta verticalmente à nossa frente, logo acima de nossas cabeças, a informação “Enter” [“Entre”] é acompanhada do piscar de setas que nos indicam por onde seguir. Ao obedecermos a instrução, nosso caminhar para a frente se mostra, a cada passo, um mergulhar num universo plasmado pelos mesmos materiais: o zunir do chocalho serpentino; o murmurar da correnteza sedativa; novas versões da oficiante-anfitriã; insígnias primitivas; infindáveis telas de tevê e superfícies de projeção; símbolos de fertilidade em profusão. Numa espécie de grande divã,

um coro de quatro oficiantes praticamente idênticas à primeira que avistamos, se dispõe numa formação que faz pensar num luxuriante festim prestes a começar, ou mesmo já terminado (figura 8).

Fig. 8 - Numa espécie de grande divã, um coro de quatro oficiantes praticamente idênticas à primeira que avistamos, se dispõe numa formação que faz pensar num luxuriante festim prestes a começar, ou mesmo já terminado.

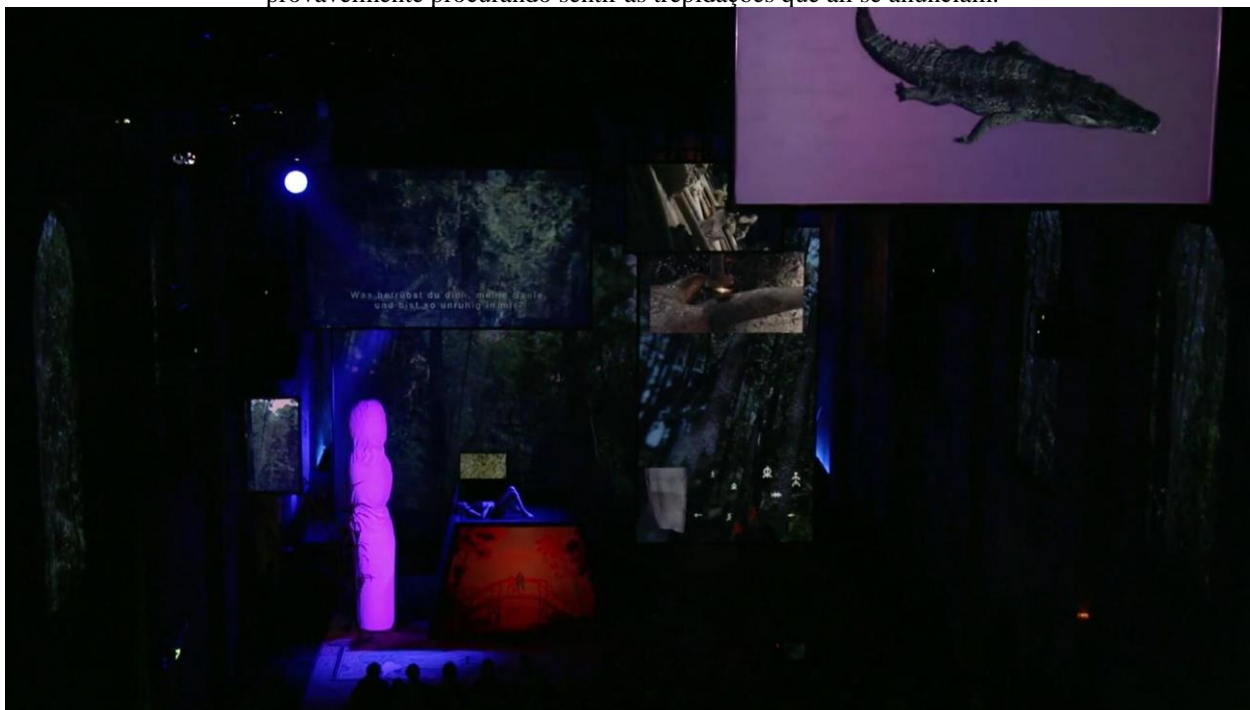


Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

Uma delas empunha uma vasilha circular, na qual encontram-se afixados alguns adesivos infantis em que se veem imagens de gatinhos [“*pussycats*”] além de uma pequena esfera vermelha, pouco menor que um ovo de galinha. Outra, com paciência e esmero, acaricia um maço de folhas. No centro do divã, a contrastante luminosidade amarela de uma tela plana de tevê que, ali recostada, difunde um enxame de abelhas. Solenidade, primitivismo, fluidez, apreensão, feminilidade, fecundidade parecem conjugar-se para desorganizar alguma coisa em nós. Quando terminamos de percorrer o trajeto sugerido – um itinerário pela parte mais recuada da área utilizada como palco – chegamos, finalmente, às arquibancadas, podendo repousar os corpos em cadeiras. É então que tomamos conhecimento – pela via da contemplação – das dimensões oceânicas do universo no qual submergimos. Estamos, à semelhança de *Orfeo*, mais uma vez inseridos num misto de instalação e espetáculo. Mas a escala, agora, foi drasticamente aumentada. Só não nos fica claro se somos nós

que penetramos a instalação/espetáculo, ou se é ela que nos abocanha. Não há um ângulo sequer de nosso campo visual que não tenha sido povoado por superfícies e por imagens luminescentes as quais, por intermédio das telas, nos é possível contemplar. A maioria delas dissemina paisagens silvestres, embrenhando-nos numa umidade amazônica quase palpável, ainda que apenas sugerida. No ponto superior mais extremo, à nossa direita, a maior de todas as telas, posicionada horizontalmente, nos embala nos serpentinos meneios de um jacaré gerado por computação gráfica, chafurdado num ecossistema feito de tons digitais e oscilantes de roxo e azul. Há algo em sua figura que fornece um inesperado espelhamento às afecções primevas que nos assaltam desde nossa chegada. Atrás da mulher seminua que se deita sobre a plataforma trapezoidal, um pequeno televisor transmite o enxame de abelhas. Abaixo dele, enquadrado pelas bordas da plataforma, um quadro que alude a uma paisagem romântica na qual, sobre uma ponte de madeira, um homem parece ensinar um menino a pescar. (Segundo o próprio Markus: *“Illumination Glasses from Frans Hals Museum collection Haarlem”*). Numa tela horizontal suspensa bem acima da mulher faz-se legível, como se a digitação de um texto surgisse na tela de um computador, um clamor bíblico: *“Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?”* [“Por que estás abatida, ó minha alma, e por que te perturbas dentro de mim?”]. No seio do universo aquoso e primitivo em que nos encontramos, um enunciado retirado do Salmo 42 da Bíblia nos indica que há um princípio traumático a ser, por nós, considerado. Enquanto nosso olhar serpenteia pelas telas, tentando acolher, em meio a tamanha abundância de estímulos, o despontar de uma aflição humana, o que se mostra nas imagens e o que é transmitido pelas caixas de som amalgamam-se numa substância que vai nos pondo mais e mais contemplativos. As emoções automoventes já vibram no âmago de nossa massa corpórea. É então que o visível torna-se, de fato, visível: a seminudez da mulher estirada sobre a plataforma nos permite constatar sua gravidez. Ao passo que nos sensibilizamos para o vibrar interno do tempo, ela acaricia seu ventre, provavelmente procurando sentir as trepidações que ali se anunciam (figura 9).

Fig. 9 - Ao passo que nos sensibilizamos para o vibrar interno do tempo, a atriz-gestante acaricia seu ventre, provavelmente procurando sentir as trepidações que ali se anunciam.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

Na consonância entre o que tremula no interior do organismo da gestante, e o que geramos no vibrar interno de nosso corpo, o estado de lassidão apreensiva provocado pelos estímulos sonoros que nos acompanham desde nossa entrada é invadido por um sereno dobrar de sinos. Enquanto nossa percepção se ocupa de juntar um badalo ao outro, a gestante, calmamente, põe-se em pé. Quando, ao fim do processo, ela desloca o olhar do chão para nossa direção, seu gesto de ajeitar os cabelos ruivos que lhe encobrem parcialmente a face nos auxiliam a reconhecer um padrão recursivo e a conceber, assim, uma imagem síntese de *Medea.Matrix*: a atriz-gestante¹¹⁴ que se ergue solitária, circundada por um emaranhado de telas e imagens resplandecentes, é o duplo – ou o microcosmo – de um espetáculo que coloca a si mesmo em estado de gestação. O embrião que ela traz em seu ventre nos espelha e duplica, ainda que esteja a nós ocultado pela opacidade de sua massa corpórea. Somos, à imagem e semelhança do jacaré que sobrenada nosso campo visual, a

¹¹⁴ Trata-se da atriz Birgit Minichmayr. Vale destacar que Minichmayr e Kennedy, nascidas no mesmo ano (1977), encontravam-se grávidas durante a criação e as apresentações de *Medea.Matrix*. Nesse sentido, pensando-se por um viés performativo, a atriz-gestante opera como uma espécie de duplo da encenadora-gestante. Outro detalhe, ressaltado por acentuar o aspecto performativo da encenação, é Markus Selg ser, além de parceiro artístico de Kennedy neste e em outros trabalhos, seu companheiro afetivo.

vida intrauterina que o espetáculo se ocupa de conceber. Da posição contemplativa que agora assumimos, sentados nas cadeiras, a profusão aquosa de estímulos visuais e sonoros na qual aprendemos a submergir quando demos os primeiros passos na *Gebläsehalle* – fazendo o itinerário pela região mais recuada do palco – se desdobra numa versão placentária da **supertela**. O que emerge, então, da materialidade do tempo espetacular – o que se põe em movimento a partir das emoções automoventes – é um duplo – ou um macrocosmo – do ventre grávido da atriz solitária que, diante de nós, eleva-se e nos confronta. Nas águas amnióticas da matriz espetacular, é a **supertela** que fornece a interface de nutrição e comunicação com a Mãe: a nudez da mente espetacular. Se, em *Orfeo*, era o **devir-mulher** que nos fazia desviar de nosso padrão perceptivo majoritário, conduzindo-nos/seduzindo-nos à nudez da mente do espetáculo, em *Medea.Matrix*, o “arquiteto de toda realidade” é identificado ao referencial feminino por excelência: o arquétipo da Grande Mãe. Quando o que nos conecta à nudez da mente espetacular transmuta-se num invólucro uterino, o devir em que somos embalados é aquele que resgata a experiência primeva de feminilidade inerente a todos os seres-humanos; o de serem, na gênese de sua existência, um germen fusionado ao organismo materno. Em *Medea.Matrix*, portanto, o modo de dissolvermos o que há de majoritário em nós se dá mediante o que se supõe ser – a partir dos signos presentes neste espetáculo – o mais primitivo dos **devires-mulher**: um **devir-embrião**. O que desdobraríamos a partir dessa dissuasão minoritária rumo à origem da vida seria menos um “corpo mental”, como o da tradição tibetana, e mais um “corpo intrauterino”, como nos impõe a ancestralidade de nossa biologia. Duas formas opostas e complementares de explorarmos o *bardo* que nos suspende entre a vida e a morte: na primeira, investigando-o como cova; no segundo, como útero. Ao terminar de ajeitar os cabelos, repousando os braços ao longo do corpo, é a vez do olhar da atriz-gestante sondar o mar de corpos que tem diante de si, como se, de sua face, uma luz de farol se projetasse sobre nós. Ao longo da sondagem, o circuito de retroalimentação entre o silêncio de sua solitária figura e a mudez de nossa escuridão coletiva amadurece e frutifica; as emoções auto moventes vão encontrando uma nova afinação num farfalhar de galhos que nos refresca ao soprar-nos uma brisa de natureza puramente virtual. Seu corpo encoberto apenas na altura dos seios e dos quadris por um conjunto negro de roupas de baixo esportivas, revelando uma intimidade cotidiana e doméstica, não poderia contrastar mais com o coro de oficiantes que nos recebera; no entanto, a impassibilidade do olhar é a mesma. Diante de uma gestante solitária à frente de um conglomerado de telas, o corpo seminu que se vê já é, em si, uma **superfície vestível**. Trata-se de um corpo que

não responde mais apenas por si mesmo, sendo o invólucro de um outro ser. Um corpo cuja gravidez biológica o impregna de tensões não apaziguadas, inseminando-o de virtualidades ainda não atualizadas. Entre o corpo da mãe e o do embrião, há **conjunções/disjunções** suficientemente estabelecidas, não havendo necessidade de máscaras, ou outros anteparos, para a produção, em cena, de **espaços-tempo intensivos**. O mais belo de se contemplar nessa primeira confrontação de olhares entre o quadro que se compõe no palco e a audiência que se forma nas arquibancadas é o duplo trabalho empreendido pela serenidade circunspecta da atriz: enquanto seu organismo se ocupa de gestar o embrião que traz dentro de si, sua presença imperturbável desenrola o novelo de vibrações que tece a **supertela**.

2.2.1.1 Um espetáculo que se auto concebe para se auto superar

Quando começamos a nos deleitar nas **conjunções/disjunções** existentes entre nós e a cena, assim que nós nos entregamos ao balanço de uma vida intrauterina entregue às águas amnióticas, o mal-estar expresso pelo clamor bíblico que vimos ser digitado por sobre uma das telas atualiza-se num sobressalto que, de tão violento e inesperado, adquire matizes ainda mais traumáticos. Um som grave, áspero e estridente cai como um raio digital dentro da mata virtual, fazendo a floresta extinguir-se para dar lugar a um piscar inquieto de tons de magenta, branco, amarelo, roxo e azul. Enquanto o trovejar transmuta-se num longo silvo de serpentes eletrônicas, na tela suspensa acima da atriz-gestante, surge a imagem de um baixo-relevo em que Inanna¹¹⁵, entidade mesopotâmica do erotismo, da guerra e da fecundidade, aparece equipada com armas, escorando um dos pés sobre as costas de um leão. À frente da efígie, a inscrição imponente: “MEDEA”; na tela ao lado, em tamanho um pouco menor: “MATRIX”. Ambas as legendas, vibrando em consonância com os silvos. É em nome de Medeia – e por meio da grafia de seu nome – que experimentamos o que há de terrível e traumático em ser uma vida em processo de gestação. Como consta no arquivo digital

¹¹⁵ Inana (também Dinanna, Dnin-an-na) é uma antiga deusa mesopotâmica associada ao amor, ao erotismo, a fecundidade e a fertilidade. Apesar de ser alvo de culto em todas as cidades sumérias, era especialmente devotada em Ur. Ela foi originalmente adorada na Suméria e mais tarde foi adorada pelos acadianos, babilônios e assírios sob o nome de Istar. Sobre isso, ver: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Inana>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

da Ruhrtriennale 2016¹¹⁶, as duas palavras colocadas lado a lado no título do espetáculo/instalação, justapõem os sentidos de: feitiçaria; infanticídio; histeria; útero. Aspectos inerentes ao princípio arcaico da Mãe Natureza, aquela que tanto concede como aniquila a vida. Os sibilos serpentinados arrefecem, dando lugar a um rumor grave, profundo e constante. Por sobre os matizes que piscam por todas as telas, a imagem de um helicóptero militar visto de cima a sobrevoar as telas centrais. É nesse belicoso espaço aéreo que uma voz grave e distorcida, como que pairando acima de todos os elementos cênicos, enuncia, em tom demoníaco, as primeiras palavras proferidas por Zaratustra ao acercar-se da praça do mercado, no prólogo da obra de Nietzsche: *“Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?”* [“O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo?”] (NIETZSCHE, 1983, p. 29, tradução nossa)¹¹⁷. Como se a experiência de ouvir a voz materna ser propagada pelo ecossistema aquoso de seu ventre a fizesse ressoar terrível e deformada: a nudez da matriz que nos embala encontra um porta-voz. *Medea.Matrix* começa a lançar sobre nós o encanto de suas palavras, tentando produzir, em nosso espírito, aquilo que, sobre o palco, enuncia. Estamos diante de um espetáculo que se inaugura estipulando para si a superação da condição humana, e que, ao que tudo indica, promoverá tal superação, valendo-se de seus meios puramente espetaculares. O deleite e o trauma, a delícia e a dor, de termos sido postos num estado de gestação desde seus primeiros instantes, fazem-nos, agora, suspeitar da razão de ser da obra na qual nos instalamos: um espetáculo que se auto concebe, para se auto superar. Um rito que nos faz regredir ao útero da Grande Mãe – “a arquiteta de toda a realidade” – para sermos, por ela, reconcebidos e, assim, sobrepujados. Contudo, esse retorno à matriz está longe de ser uma experiência exclusivamente paradisíaca; trata-se, antes, de um processo tão edênico quanto infernal. À medida que o helicóptero militar deixa de sobrevoar nosso campo visual, os olhares que tanto Inanna quanto a atriz-gestante nos desferem vão sendo envolvidos pelo timbre agudo e pelo ritmo sincopado de uma percussão eletrônica. Numa dança

¹¹⁶ *“Zwei Worte, deren Bedeutungen ganze Welten eröffnen: Medea (griechisch: Médeia „die, die Rat weiß“, auch: Kindsmörderin, Schamanin, Halbgöttin). Und Matrix (griechisch: Mētra, Hystera / lateinisch: Uterus „Gebärmutter“, eigentlich „Muttertier“). Seit den Jahrtausende alten Mythen ist Medea die Frau und Mutter, die zerstört, was sie gebiert – damit schließt sich der Blutkreis des Lebens. Ihr Name beschreibt stellvertretend das archaische Prinzip der Mutter Natur, die nimmt, was sie selbst geschaffen hat.”* [“Duas palavras cujos significados abrem mundos inteiros: Medeia (grego: *Médeia* “aquela que sabe aconselhar”, também: assassina de crianças, xamã, semideusa). E Matrix (grego: *mētra*, histeria/latim: *Uterus*, “útero”, na verdade “mãe animal”). Desde os mitos milenares, Medeia tem sido a mulher e mãe que destrói o que ela dá à luz - isso fecha o ciclo de vida do sangue. Seu nome é representativo do princípio arcaico da mãe natureza, que leva o que ela próprio criou.” Tradução nossa]. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2017.ruhrtriennale.de/de/produktionen/medeamatrix>>. Acesso em: 26 maio. 2021.

¹¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo; Círculo do Livro, 1983, p. 29.

tão sensual quanto desajeitada, na grande tela vertical à direita da atriz-gestante – de acordo com a perspectiva da audiência – outra entidade feminina põe-se a nos mirar: uma modelo gerada por computação gráfica que exhibe, diante de um fundo verde-limão, o erotismo de seu corpo magro e jovem, tendo a nudez velada apenas por um biquíni semitransparente. No embaraço que se forma pela tensão entre a circunspeção dos olhares das duas primeiras entidades e a sedução desgraciosa da que acaba de chegar, um silvo eletrônico inscreve, sobre o baixo-relevo da deusa mesopotâmica, a legenda: “*I. BEFRUCHTUNG*” / “*FERTILIZATION*” [“Fertilização”]. O ruído ainda traz, a uma pequena tela vertical à esquerda da atriz-gestante, a figura de uma serpente que rasteja frontalmente em nossa direção, numa coreografia em *looping*, executada sobre o mesmo fundo verde da modelo de biquíni. Sobre o totem-fálico, o despontar vagaroso de uma escultura de origem congoleza, em que uma mãe segura sua criança a tiracolo. Entre a sensualidade insólita da modelo digital, a austeridade da atriz solitária e o zelo maternal da figura africana, a presença ameaçadora da serpente que se aproxima sem nunca dar o bote. Silenciado o sibilo eletrônico, tanto a imagem de Inanna como a inscrição que se lhe sobrepunha se esvaem. É então que a atriz-gestante, à semelhança da ausência quase completa de superfícies vestíveis que, por pouco, não deixam seu corpo descoberto, e por meio da inexistência de playback flagrante na voz saída de dentro de seu organismo, quebra seu silêncio, fazendo coincidir o início de suas palavras com aquilo que, segundo o Evangelho de João, era o que havia no princípio de tudo: “*Am Anfang war das Wort.*” [“No princípio era o Verbo.” Tradução nossa]. Por meio das vibrações que perpassam seus lábios, a atriz induz nossa percepção a associar o conteúdo assim emitido, ao processo que se desdobra em seu ventre. Em nossa mente, o ato da fecundação (con)funde-se à instauração de uma força vertical, racional e organizadora: o *Logos* da tradição judaico-cristã¹¹⁸. À atriz é dada a permissão de falar somente após a gestação ter sido desencadeada. A voz que sai do corpo da atriz-gestante é, portanto, uma voz que não é somente dela; é uma *voz-embrião* que, penetrando a mudez de nossa escuta, nos insemina com uma potência caosmótica. Se soubermos ouvi-la – se soubermos acolhê-la – o princípio ativo, latente em nosso aparato perceptivo, será estimulado. Desencadeia-se, então, a paradoxal mobilização do que há de caótico em nós, em decorrência de um estímulo que traz consigo um princípio racional.

¹¹⁸ Sobre isso, ver: <https://bibliaefilosofia.wordpress.com/2017/02/06/logos-na-filosofia-e-na-biblia/#_ftn4>. Acesso em: 28 jan. 2022.

2.2.1.2 Uma imagem espaço-temporal da liminaridade: a cova-útero

Como se deixando-se mobilizar por esse caos, a grande tela em que a modelo de biquíni dança é tomada por uma ruidosa escuridão. Enquanto o rumor vai adensando-se e assemelhando-se cada vez mais a uma longa implosão ouvida de dentro de uma caverna, acompanhando a verticalidade da tela, eleva-se um texto fluido e ondulante que descreve, em linguagem científica, o processo de fertilização de um óvulo, segundo um livro alemão do início do século passado, a respeito da higiene na vida sexual¹¹⁹. A contemplação da frieza descritiva do texto que ascende aquoso e ondeante, a gravidade surda do som que nos envolve, e a impassibilidade do olhar da atriz-gestante que nos confronta fazem pensar que o encanto das palavras por ela proferidas desencadeiam um processo de gestação em escala extra-humana. Anônima, impessoal, cósmica, a Grande Mãe encarrega-se de arquitetar toda a realidade. Ao começarem a dissipar-se, o texto científico e o rumor cavernoso dão lugar às imagens e aos sons de uma população aparentemente de origem africana, que trafega em canoas sobre um vasto curso de água, no que dá a impressão de ser um mercado flutuante. O murmúrio de conversas distantes, travadas num idioma inacessível, sobreposto à familiaridade ancestral de sons aquosos impõem-se sobre nossa percepção, convocando a sensação vívida de um estado de espírito primitivo, feito de fertilidade, abundância e constantes permutações. É nessa disposição que vemos despontar, sobre a tela que antes nos mostrava o baixo-relevo de Inanna, os traços de uma outra deusa da antiguidade. Quem vem a nós, agora, ostentando, em cada uma das mãos, ramos de trigo, flores de papoula, e em cada um dos braços, serpentes enroladas, é Deméter, a entidade grega da fertilidade, da colheita e dos ciclos naturais. Tendo evocado o princípio da fecundidade, o espetáculo, agora, nos orienta a respeito de como proceder, fazendo a atriz-gestante entoar uma fala dita, originalmente, por Maria Callas, numa das cenas que compõem a adaptação cinematográfica de Pier Paolo Pasolini para o mito de Medéia: “*Gib Leben*

¹¹⁹ “*Der Dotter fließt erst auseinander, wenn die starre Eihaut zerrissen wird; in der Mitte des weißen Keimflecks gewahrt man das Keimbläschen. nicht durch und durch aus einer gleichartigen Masse bestehen, sondern wieder aus verschiedenen Geweben zusammengesetzt sind so daß sich hier ein Wulst, der sog. Empfängnishügel, bildet. In diesen Wulst dringt der Kopf des (Samenfadens) ein.*” [“A gema só se separa quando a membrana rígida se rompe; no meio da mancha germinativa branca vê-se a vesícula germinativa. Não consistem em uma massa homogênea por completo, mas são compostos de diferentes tecidos, de modo que uma protuberância, o chamado montículo de concepção, se forma aqui. A cabeça (do espermatozoide) penetra nesta protuberância.” Tradução nossa]. GRUBER, Max von. **Hygiene des Geschlechtslebens**. Stuttgart: Bücherei der Gesundheitspflege Band 13, 5. Auflage, 1912. Disponível em: <https://www.med-serv.de/medizin-buch-hygiene_geschlechtsleben-0-2-1.html>. Acesso em: 03 jun. 2021.

dem Samen und werde wiedergeboren mit dem Samen.”¹²⁰ [“Dê vida à semente e renasça com a semente.” Tradução nossa]. No filme de Pasolini, Callas enuncia essas palavras para sacramentar um ritual em que um *pharmakós* – uma vítima humana – é imolada, sendo seu sangue ingerido pelos sacrificadores, e espargido nos campos da Cólquida, num gesto de renovação e fertilidade. Na encenação de Kennedy, a atriz-gestante parece querer de nós algo similar: provavelmente, o sacrifício do que há, de “humano”, em nós. O que é mais assombroso – e paradoxal – é esse sacrifício identificar-se com um processo de (auto)inseminação. O zunir eletrônico de serpente retorna e inscreve, sobre a imagem de Deméter, a legenda: “2. *EMPFÄNGNIS*” / “*CONCEPTION*” [“Concepção”]. Enquanto os guizos trepidam, uma versão de perfil da cobra que se desloca em *looping* sobre o fundo verde irrompe numa pequena tela à direita da imagem da deusa grega. É neste instante que, abaixo da cobra de perfil, na maior das telas verticais, uma substância verde, saturada de pequeninos pontos negros que se assemelham a sementes salpicadas na polpa de uma fruta tropical, põe-se a desmoronar num passo tão sereno quanto assustador, impondo-nos a contemplação de uma implosão meditativa, ao mesmo tempo em que nos possibilita escutá-la como se acabássemos de adentrar o seu epicentro. É exuberante a visão desse desmoronamento. É, também, exorbitante a carga afetiva que, em nós, vem a despejar-se. Ao passo que tentamos reunir recursos para não nos afogarmos em tamanha desagregação, paulatina e silenciosamente, aparecem e desaparecem da tela que antes mostrava Deméter – e que, agora, exhibe o mercado flutuante – a fria e esquemática descrição de algumas fases do processo de mitose¹²¹ sofrido pelo zigoto em sua jornada rumo à fixação nas paredes do útero. Menos do que celebrado, menos do que recebido com felicitações; visto assim, refletido na exuberância de processos anônimos, na impessoalidade das descrições científicas, e na impassibilidade do semblante amargo da atriz-gestante, o desenvolvimento embrionário humano se revela um acontecimento, antes de tudo, inoportuno, além de maculado por tons traumáticos. O mistério da concepção é posto em cena por Kennedy como sendo um processo alheio à dimensão humana, e que se desdobra numa cadência autônoma à escala antropocêntrica. A semente que fará a vida renascer em nós – se, a ela,

¹²⁰ **MEDEA** (Medeia, a Feiticeira do Amor). Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco/Les Films Number One/Janus Film und Fernsehen. Itália, França, Alemanha Ocidental. Distribuição: Euro International Films/New Line Cinema, 1969/1970. (118min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3CVsrc7cu_o>. Aqui: 21’30”.

¹²¹ “a) Ruhende Zelle; b) Protoplasma; c) Kernhaut; d) Zweiteilung des Centrosomas; e) beginnende Chromosomenbildung.” [“a) Célula dormente; b) Protoplasma; c) Membrana nuclear; d) Divisão do Centrosomo; e) Início da formação cromossômica”. Tradução nossa] FONTE? <<https://www.gutenberg.org/files/53823/53823-h/53823-h.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

concedermos a vida – ao que parece, carrega consigo tudo o que nos excede. Se, em *Orfeo*, a exposição à nudez das ações nos convidava a uma prática do desapareço; se, em *Virgin Suicides*, o encanto das palavras nos seduzia/conduzia a um desfazimento de nossa tão estimada personalidade; em *Medea.Matrix*, a combinação da nudez das ações praticadas pelo corpo seminu da atriz-gestante, do encanto das palavras emitido por ela e pela *voice-over* demoníaca, e da tensão entre a tridimensionalidade dos materiais e a bidimensionalidade das imagens projetadas e transmitidas pelo conglomerado de telas dão vazão a uma substância temporal de efeitos não menos psicodélicos. É possível reconhecer, na encenação de Kennedy para a Ruhrtriennale 2016, a manifestação cênica de estados de consciência alterados que se associam ao que Stanislav Grof, um dos pioneiros na utilização de substâncias enteógenas como prática terapêutica, denomina “trauma do nascimento” (GROF, 1997, p. 29)¹²². De acordo com Grof, as terapias que se valem de psicodélicos nos permitem acessar níveis da psique muito mais amplos e profundos que aqueles circunscritos à nossa biografia. O “nível perinatal do inconsciente” seria, então, o que encerra memórias da “unidade simbiótica do feto com o organismo materno”¹²³ e de “processos que precedem imediatamente o nascimento”¹²⁴, atuando como uma “intersecção entre as experiências biográficas e o espectro das experiências transpessoais”¹²⁵. Entre as experiências transpessoais típicas desse estado, o autor enumera: “visões arquetípicas da Grande Mãe ou da Deusa Terrível, inferno, purgatório, paraíso, ou céu, identificação com animais e experiências de vidas passadas”¹²⁶. A presença solitária e, até certo ponto, desamparada, da atriz-gestante envolta em telas gigantescas e imagens descomuns de deusas do mundo antigo, paisagens tropicais, e répteis gerados por computação gráfica parecem sintetizar esse limiar entre o biográfico e o transpessoal. Mas, não se resumindo a isso, sua figura também aparenta esboçar o limite-passageira entre as dimensões cósmica e humana (figura 10).

¹²² GROF, Stanislav. **A aventura da autodescoberta**. São Paulo: Summus, 1997.

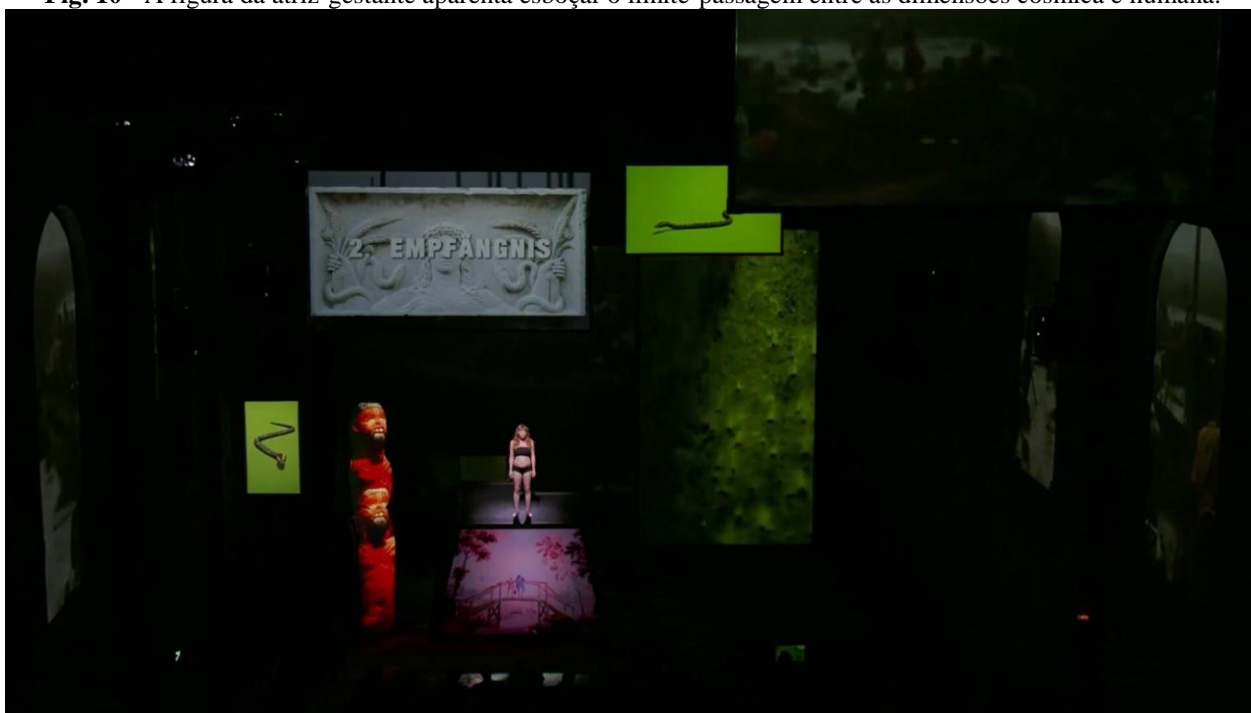
¹²³ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 31.

Fig. 10 - A figura da atriz-gestante aparenta esboçar o limite-passagem entre as dimensões cósmica e humana.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

Com efeito, um traço que *Medea.Matrix* tem em comum com *Orfeo* e *Virgin Suicides* é o modo como Kennedy transmuta os seus respectivos espaços cênicos. Trata-se de espetáculos cujos projetos cenográficos¹²⁷ dão, à “Zone” entrevista pela encenadora, a forma de **imagens espaço-temporais da liminaridade**¹²⁸; cenografias que edificam, sobre o palco, *bardos* entre a vida e a morte; entre o humano e o extra-humano. Experiências arquitetônicas que nos confrontam com uma zona de indeterminação entre ser um cadáver em decomposição e um embrião em gestação, expondo-nos à sala de (mal-)estar de uma **cova-útero**. O plano de composição que inaugura o modo contemplativo do espetáculo/instalação apresentado na Ruhrtriennale 2016 nos faz presumir que o corpo feminino em estado de gravidez seja um portal, ou um limiar, para domínios existenciais em que entidades míticas e extra-humanas circulam livremente. Se, em *Virgin*

¹²⁷ A cenografia de *Orfeo* é de autoria de Katrin Bombe, enquanto a de *Virgin Suicides* é de Lena Newton. Quem assina o cenário de *Medea.Matrix* é Markus Selg.

¹²⁸ Como se verá a partir de *Women in Trouble*, Kennedy passa a trabalhar com projetos cenográficos que edificam **imagens espaço-temporais da totalidade**. Da **cova-útero** presente em *Orfeo*, *Medea.Matrix* e *Virgin Suicides*, opera-se, em *Women in Trouble*, uma transição para uma **mente-mundo**, a qual, por sua vez, a partir de *Coming Society* e *Drei Schwestern*, deriva para uma **mente-mundo-jogo**. Uma das principais diferenças entre as **imagens espaço-temporais da liminaridade** e da **totalidade** reside no fato de que, nas primeiras, predominam estruturas rizomáticas e, nas segundas, os rizomas coexistem com estruturas axiais.

Suicides, era o fato de escutar as mansas palavras emitidas por Timothy Leary o que nos punha suspensos e em transição, introduzindo-nos no *bardo* entre a vida e a morte; em *Medea.Matrix*, é estarmos expostos às águas amnióticas regidas pela versão placentária da **supertela** – cujo eixo, por sua vez, é o corpo da atriz-gestante – o que nos insere no *bardo* da vida intrauterina. Antes, suspendíamos-nos e púnhamo-nos em transição no espaço-tempo do pós-morte; agora, o fazemos situados num estágio pré-natal. É desse modo que, do início deste espetáculo ao ponto em que estamos, somos introduzidos ao trauma do nascimento sob a perspectiva da vida que, em processo de gestação, procura condensar sua fluidez caótica na cósmica – e frágil – solidez de um embrião em formação. Expondo-nos ao que se passa conosco quando nos encontramos sob efeito de psicodélicos, Kennedy invoca a capacidade que nossa mente tem de tornar-se *manifesta*, ativando, dessa forma, não pela ingestão de substâncias químicas, mas pela consubstanciação com as vibrações auto vibrantes do tempo espetacular, a potência psicodélica latente em nosso aparato perceptivo. Do mesmo modo que a presença do óvulo fecundado atualiza a potência conceptiva do útero, a versão placentária da **supertela** em *Medea.Matrix*, ao nos instalar em seu ventre, incita-nos a dissolver nossa individualidade, até atingirmos o ponto em que existir identifique-se menos com ter uma identidade estável e consolidada, e confunda-se mais com ser uma semente prenhe de virtualidades.

2.2.1.3 A versão placentária da supertela e o júbilo místico de Dionísio

A tela horizontal acima da atriz-gestante é tomada pela imagem de um baixo-relevo da Roma Antiga, em que se vê uma parturiente ser auxiliada por uma doula. Os sibilos eletrônicos fazem vibrar, sobre a efígie, a inscrição: “3. *KEIMBLASE*” / “*BLASTULA*” [“Blástula”]. Ao encerrarem-se os silvos e dissipar-se a epígrafe, a demoníaca voz da Grande Mãe estabelece de forma categórica a conduta a ser empregada por todos os envolvidos na gestação em curso. Agora que as mitoses sofridas pelo zigoto amadureceram e, finalmente, conduziram-no ao abrigo das paredes uterinas – assegurando, desse modo, o êxito da gestação – a nudez da mente do espetáculo vai buscar, nas últimas linhas do aforismo 16 de *O nascimento da tragédia*, as palavras que condensam, enunciam e produzem o estado de coisas no qual nos encontramos: “*Seid wie ich bin! Unter dem*

unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische ewig zum sich ewig. Dasein zwingende, an diesem Erscheinung Wechsel befriedigende Urmutter!” [“Sede como sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança de aparências!”] (NIETZSCHE, 1996, p. 177, tradução nossa)¹²⁹. Quer sejamos aquela que concebe ou aquilo que é concebido, cabe a nós fusionarmo-nos ao princípio trágico anterior à tragédia; ao “espírito da música”; à “vida eterna para além de toda aparência”; à dionisíaca “alegria pelo aniquilamento do indivíduo”; ao que, em suma, Nietzsche entende vibrar por trás do apolíneo “*principium individuationis*”¹³⁰. É notável a maestria retórica de Kennedy: a concepção de um novo ser em nós confunde-se com a dissolução de nossa individualidade (do que acreditamos “ter”). Nesse estado embrionário, antes de coincidirmos com nós mesmos, confluímos com a fertilidade anônima que irrompe no âmago de onde afluem os movimentos incessantes da vida. É por meio desse princípio trágico, e desse vórtice dionisíaco, que somos religados à Grande Mãe. Silenciada a voz demoníaca, as comportas se rompem com o retorno do mesmo majestoso desmoronamento verde e tropical de instantes atrás, acompanhado de uma “música” cujo espírito se faz ouvir nos gemidos dilacerantes de vozes femininas roucas, cavas, que desfalecem num longo e derradeiro alento. Essa melodia cavernosa põe em movimento, na grande tela às costas da atriz-gestante, um enorme disco circular em bronze, talhado com a imagem do que parece ser uma mulher em trabalho de parto. Enquanto a efígie gira em sentido anti-horário – qual Roda da Fortuna orientada para a origem dos tempos – os murmúrios femininos vão se tornando mais e mais distorcidos, ressoando, paulatinamente, graves e robóticos. Quanto mais excruciantes e deformadas ressoam as vozes, na grande tela vertical que vemos à direita, um longo texto é exibido em letras brancas sobrepostas a um fundo negro, erguendo-se da base do enquadramento até perderem-se após atingirem a margem superior. Ao passo que os gemidos descendem de escala – numa queda morosa e irresistível – a brancura contrastante do texto eleva-se, oferecendo-nos à leitura uma citação de *O ser e o nada*¹³¹, célebre pela visão sexista firmada

¹²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 177.

¹³⁰ Ibidem, p. 101.

¹³¹ “Die Obszönität des weiblichen Geschlechtorgans ist die des all Es ist ein. wie übrigens alle Loecher, das Weib ruft in sich nach einem anderen Körper, der es durch Auflösung und Durchdringung zur Seinsfülle verwandeln soll. Und umgekehrt empfindet die Frau ihre eigene Seinsverfassung wie ein Rufen, eben, weil sie DURCHLÖCHERT ist. Das Kind verschliesst das Loch mit seinem Körper, und das Loch ist vor aller sexueller Besonderung eine obszöne Erwartung, ein Ruf nach einem Körper.” [“A obscenidade do sexo feminino é a de qualquer coisa que é escancarada; é um chamado de ser, como são, aliás, todos os buracos; em si, a mulher chama uma carne estranha que deve transformá-la em plenitude de ser por penetração ou diluição. E, inversamente, a mulher sente a sua condição como um chamado, precisamente porque é “esburacada” (...) é com sua carne que a criança tapa o buraco, e o buraco, antes

no argumento da “obscenidade” e no caráter “esburacado” da anatomia feminina. A contemplação da argumentação de Jean-Paul Sartre ao som dos cavernosos murmúrios que se fazem cada vez mais lúgubres, do amargor inquebrantável que reluz no olhar da atriz-gestante, e do estado embrionário ao qual fomos conduzidos, é um ato de comunhão com o padecimento da mulher que sustenta o ventre que nos gesta. Se, na visão do filósofo, o embrião é o que preenche a vacuidade feminina, ao adentrarmos o útero da Grande Mãe, descobrimo-nos perfurados por todos os lados. Constatamos que não se pode preencher uma lacuna com outra. No interior de uma cavidade que ressoa na concha acústica de nosso recôncavo ser, a pretensão de preenchimento e completude do corpo e da alma femininas advindo, supostamente, do falo e do sêmen masculinos, ecoam como um gracejo trágico e presunçoso. O mais desditoso em tudo isso é a maior parte da sanção por tal desmedida masculina recair não sobre os homens, mas sobre as mulheres. Pela primeira vez em *Medea.Matrix*, um enunciado textual vem nos trazer um travo histórico; deslocamo-nos de um campo de especulações existenciais povoado de imagens cósmicas a orbitarem o arquétipo feminino mais fundamental, e declinamos para uma esfera mais humanizada, em que se tornam reconhecíveis os traços de uma cultura patriarcal. Tendo o *Logos* se manifestado, saímos dos domínios do trágico, e começamos a nos aproximar das regiões em que se insinua a tragédia. O trauma do nascimento ao qual fomos apresentados sob a perspectiva da vida embrionária em formação, começa a desvelar as camadas culturais que sedimentam a sua constituição. Nesses níveis um pouco mais concretos, é possível começar a reconhecer como a aflição de nascer se desdobra numa agonia de gerar. O trauma, então, passa a ser compreendido não apenas a partir de quem é gerado, mas sob a perspectiva de quem gera. Deslocamo-nos, desse modo, da paixão segundo o embrião à paixão segundo a gestante. Nesse ponto equidistante entre os dois padecimentos, a versão placentária da **supertela** não fornece apenas a interface de comunicação e nutrição com a nudez da mente espetacular; ela propicia o mútuo enternecimento entre ela e nós; entre a mãe e o embrião. As emoções auto moventes postas em movimento pela nudez das ações, pelo encanto das palavras, e pela forma inabalável como a atriz-gestante se põe a reger as tensões existentes entre a bidimensionalidade fulgurante das imagens vistas sobre as telas e a opaca tridimensionalidade dos materiais dispostos sobre o palco são o modo encontrado por nós – e pelo espetáculo – de entoarmos, em uníssono, o “grito de júbilo místico de Dionísio”; aquele que abre

de toda especificação sexual, é uma espera obscena, um apelo à carne.”] (SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 748, interpretação nossa).

“o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 1996, p. 97). Encerrada a ascensão do texto sartreano sobre a grande tela vertical, a obscenidade de seus argumentos invade a cena, exibindo-se na imagem de duas colunas de refletores que, como se fossem antigos flashes fotográficos disparados por *paparazzi*, cintilam suas alvas e esburacadas luzes sobre a vulnerabilidade de nossas pupilas. Na intimidade amniótica que agora compartilhamos com a cena, a pulsante exposição da sua dor é a latejante exibição da nossa.

2.2.2 Segunda imersão: no ventre ambíguo do rito

Sobre o totem fálico, a imagem da mãe congoleza com sua criança a tiracolo dá lugar a uma outra de Inanna, em que a deusa mesopotâmica, lívida e talhada em pedra, segura ambos os seios, como se os oferecesse a quem os contempla. É então que os flashes cessam momentaneamente de cintilar, os murmúrios emudecem, e um breve silêncio envolve a aparição do enunciado: “*Das Ritual beginnt.*” [“O ritual começa.”]. No seio do rito previamente estabelecido – quando as portas da *Gebläsehalle* se abriram – uma nova cerimônia é concebida e anunciada com a austeridade de uma frase muda, exibida em letras brancas e discretas sobre o fundo negro da tela logo atrás da atriz-gestante. À medida em que o ato da leitura preenche as palavras lidas de uma sonoridade puramente mental, a atriz-gestante empresta seu corpo para que uma nova sentença do Evangelho de João ressoe: “*Und das Wort ward Fleisch.*” [“E o Verbo se fez carne.”]. Ditas pausadamente, como se a cada inflexão, diferentes partes de um mesmo corpo se materializassem, as palavras entoadas pela solitária mulher duplicam-se em rumores robóticos emitidos pelas caixas de som. A polifonia se conclui assim que – dito primeiramente em timbre humano na sequência do enunciado bíblico – o lamento trágico mais característico termina de ser ecoado pelas vozes distorcidas: “*Oh weh!*” – “*Oh, alas!*” [“Ai de mim!]. Ao final da gestação sonora compartilhada pela voz isolada e feminina em consonância com o coro de tons andrógenos e extra-humanos, vem ao mundo um corpo marcado tanto pelo cristianismo como pela tragédia grega. Tendo invadido o útero matriarcal, o *Logos* patriarcal amadurece e se corporifica. Ele, agora, é um fato bíblico consumado, lamentado à maneira dos gregos antigos. Inquietante é, diante disso, entrever uma figura crística sobrepor-se à imagem da atriz-gestante, e flagrar, em sua gravidez, um sentido de crucificação. Sua

gestação se revela não apenas um episódio traumático, mas um calvário, uma paixão, uma verdadeira *Via Crucis*. A fileira vertical de flashes esburacados volta a pulsar, envolta, dessa vez, no ecoar distorcido das sentenças recém proferidas. Em silêncio, a atriz-gestante se põe à escuta das vozes, repousando o olhar sobre nós, como se para ouvi-las melhor. À frente da bateria de luzes piscantes, aos poucos, as oficiais-anfitriãs – até então ocultas atrás do conglomerado de telas – reúnem-se em formação coral, movendo os braços e oferecendo as palmas das mãos aos céus, em gestos que se assemelham a súplicas. Finalizada a composição do coro, os ecos distorcidos emudecem de súbito, em sincronia com um momentâneo apagar da bateria de flashes. A suspensão gerada pelo corte seco é preenchida imediatamente pela voz da atriz-gestante que, pela primeira vez em *Medea.Matrix*, emite uma fala do texto de Eurípedes: “*Wer aber nicht Befugt ist, meinen Opfern zuzusehn, der mag's Bedenken: nicht zur Memme macht sich meine Hand!*” [“Mas se você não está autorizado a vigiar minhas vítimas, pode ter dúvidas: minha mão não é covarde!”]¹³² (EURÍPEDES, 2004, p. 50, tradução nossa). A frase não é outra senão aquela em que a esposa de Jasão, diante dos filhos, anuncia o desejo de matá-los. Não resta dúvidas: o ritual recém iniciado é um ato sacrificial. E sua inauguração coincide com o amadurecimento do embrião que traz consigo o *Logos* patriarcal. A tragédia está, pois, instalada no ventre trágico; ela acaba de encontrar seu ponto de germinação na matriz dionisíaca que a antecede.

2.2.2.1 Nós, Jasão e o problema

Ao ressoar das palavras de Eurípedes, o coro responde em playback, criando **conjunções/disjunções** entre as vozes distorcidas e os corpos que lhe servem de anteparo: “*Oh weh!*” – “*Oh, alas!*” [“Ai de mim!]. Os flashes piscam. Nossas pupilas se deslumbram, não conseguindo desviar do mais aterrorizante dos fatos: o poder de gerar é o poder de extinguir a vida. Após uma breve e silenciosa suspensão, dominada pelo pulsar imperativo das luzes, um ruído áspero e grave eleva a bateria de refletores, substituindo-a pela imagem do que aparenta ser a parte interna de um recipiente de argila, salpicado de penas e tomado pelas cinzas de um braseiro recém esmaecido. Em sincronia com a troca de imagem por elevação, ocorre, na grande tela horizontal

¹³² EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 50.

acima da atriz-gestante, outra substituição que se dá, no entanto, por descenso: com o mesmo passo áspero e grave, o baixo-relevo em que uma doula atende uma parturiente é rebaixado por outro, cuja cena entalhada revela o nascimento da deusa Afrodite. Afixada a efígie conhecida como Trono de Ludovisi¹³³, em que se vê a divindade olímpica do amor ser retirada do ventre marinho no esplendor de sua beleza de mulher jovem e adulta, uma frequência sonora também grave, contudo, menos rude e mais serena, traz, à imensa tela às costas da atriz-gestante, a imagem de folhas espiraladas em torno de um cipó. Nas demais superfícies de projeção, folhas secas e paredes úmidas de tijolos circundadas por sarmentos completam a composição. Um átimo de suspensão se insinua, sendo rompido pela sobreposição, ao nascimento de Afrodite, da sibilante inscrição: “4. *GEBÄRMUTTER-SCHLEIMHAUT*” / “*ENDOMETRIUM*” [“Endométrio”]. Emudecidos os sibilos, vem à tona a grave e contemplativa vibração sonora, adensando os espaços vazios entre os corpos e os objetos. Os cipós balançam, as penas são delicadamente levadas pelo vento. O coro de oficiais-anfitriãs deixa entrever suas batas-avental, sobre as quais se imprimem grandes crateras entalhadas em superfícies rochosas, além de explosões de dimensões cósmicas. As mulheres se demoram em degustar o prazer de nos observarem, cultivando a impressão de que suas máscaras levemente pardas, flutuam sobre o breu que lhes encobre da cabeça aos antebraços. Na menor das telas horizontais afixada no cume do espaço cênico, inscrevem-se, mudas, cada uma a seu tempo, as palavras: “*EINDRINGEN*”; “*VOLLZIEHEN*”; “*ERZEUGEN*” [“Penetrar”; “Efetuar”; “Conceber”]. Justapostas à imagem de Afrodite, elas soam como decretos expedidos pela deusa do amor a serem resignadamente obedecidos. A contemplação dos cipós e das folhas que, ainda que graves e pesados, flutuam nas superfícies de projeção, sugere a existência de um feitiço imanente às prescrições de Afrodite. A maturação do encantamento sobre nossa percepção é rematada com uma enunciação da atriz-gestante, prontamente ecoada pelo coro: “*Denn dies ist mein Leib.*” [“Então, este é meu corpo.”]. A figura crística entrevista sobre o corpo da mulher solitária e seminua toma-lhe a voz para nos propor um ato de comunhão. Cabe a nós consubstanciarmo-nos a essa massa corpórea que, penetrada e subjugada pelos desígnios encantadores do amor, carrega, em seu ventre, as chagas de um verdadeiro martírio. Contudo, a voz emitida pela silhueta feminina acima da plataforma trapezoidal não nos deixa esquecer que sua aflição não se resume à escala antropomórfica; o corpo com o qual devemos comungar se alastra pelos campos, participando dos ciclos naturais de dissolução e germinação: “*(...) und seine Glieder wurden als Kind*

¹³³ Sobre isso, ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Trono_Ludovisi>. Acesso em: 28 jan. 2022.

auseinandergerissen und über das Feld verteilt, und er zeigte sich wieder im Korn, das spross.” [“(…) e seus membros foram despedaçados quando criança e espalhados pelo campo, e se manifestaram novamente no grão que brotou.” Tradução nossa]. Deixando que, por alguns segundos, a gravidade dessa afirmação reverbere sobre nosso entendimento, de uma maneira tão terna quanto inesperada, a atriz-gestante cantarola, sem deixar que nenhuma emoção reconhecível delineie-se em seu rosto, as linhas iniciais de uma canção pop¹³⁴, embebida em açúcar e melodrama: “*Once upon a time / A few mistakes ago / I was in your sights / You got me alone / You found me / You found me / You found me / I guess you didn't care / And I guess I liked that / And when I fell hard / You took a step back / Without me / Without me / Without me*”. A intrusão dos versos de Taylor Swift na solenidade ritualística até então construída, entoados como se fossem uma cantiga de ninar, tem um efeito vertiginoso. Por alguns instantes, o interlocutor a quem se destina o recado implícito na canção paira, indeterminado, na tensão que emerge entre a densa massa sonora saída das caixas de som e a vaporosa melodia entoada pela mulher solitária. Até que seu olhar paciente, voltado a nós enquanto canta, nos leva a uma suposição: somos nós os destinatários. Mas não somos nós, tão somente. A mensagem se dirige, também, a Jasão. A retórica espetacular de Kennedy atinge, aqui, uma notável eficácia: ao fazer uma canção pop oriunda da mais massificada indústria cultural contemporânea imiscuir-se no encantamento que impele Medeia irresistivelmente aos braços de Jasão (obra de Afrodite) – e no posterior abandono por ela sofrido –, o mito encontra uma tradução de fácil assimilação para nosso padrão perceptivo majoritário. E, eis a (in)oportuna ironia: a decifração da mensagem coincide com a percepção de que o ato sacrificial recém iniciado tem como alvo aquele que se põe a decifrar. Na canção de Swift – figura símbolo do padrão de beleza predominante no ocidente – o eu lírico feminino volta para si a culpa por ter sido abandonada pelo parceiro; auto acusação que se condensa no título: “*I Knew You Were Trouble*” [“Eu sabia que você era problema”]. Mas no caso de *Medea.Matrix*, apesar do ressentimento e da dor do abandono (além da repulsa à introdução da semente de *Logos* patriarcal no ventre matriarcal), a perspectiva feminina que funda o espetáculo não se satisfará apenas com uma autoincriminação; a fonte mesma dos problemas – a origem do “*trouble*” – não será poupada. O enlevo sinistro emanado

¹³⁴ “Era uma vez / Alguns erros atrás / Eu estava na sua mira / Você me pegou sozinha / Você me encontrou / Você me encontrou / Você me encontrou / Acho você que não se importava / E acho que gostei disso / E quando eu me apaixonei / Você deu um passo para trás / Sem mim / Sem mim / Sem mim” (tradução nossa). SWIFT, Taylor. **I Knew You Were Trouble**, Nashville, Big Machine Records, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vNoKguSdy4Y>>. Acesso em: 03 maio. 2021.

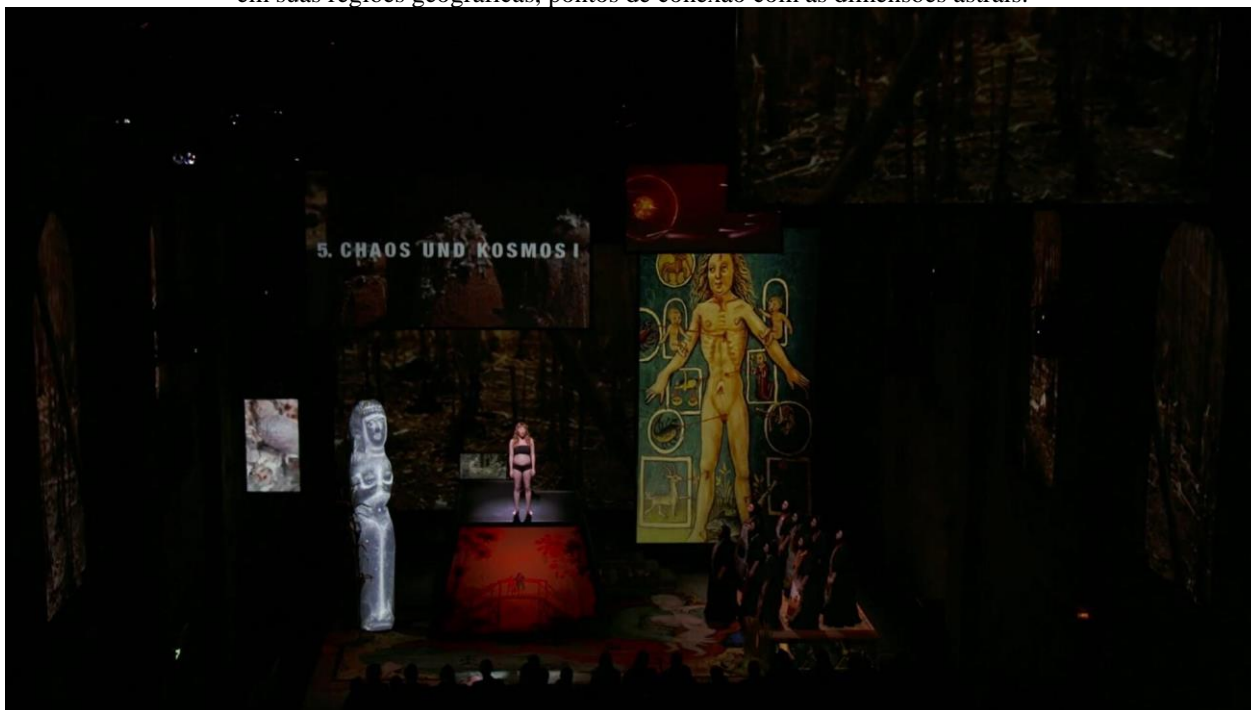
pela melodia de Swift age como se nos embalasse e nos seduzisse/conduzisse à mira da vingança de Medeia: é contra o Jasão que trazemos inoculado em nossos hábitos perceptivos que suas ações se voltarão. Se, porventura, não sabíamos, agora tornamo-nos cientes de que o problema “somos” nós. Em *Orfeo*, adentrávamos o espetáculo/instalação sob a perspectiva daquele que se lança ao Hades em busca da amada perdida; em *Medea.Matrix*, os passos que damos ao sermos instalados no espetáculo ecoam o movimento oposto: o nosso ponto de vista é o de quem abandona aquela que nos amou. No primeiro caso, éramos convidados a exercitar o desapego; no segundo, o convite feito é o de chafurdar no ressentimento de quem, frivolamente, nos desapegamos.

2.2.2.2 O paradigma passional-dissolutivo e seu mito de origem

Enquanto somos ninados pelos versos que cantam o (des)encontro de Jasão e Medeia, o coro se volta para a atriz-gestante, compondo uma segunda audiência que, diferentemente da que se encontra nas arquibancadas, a observa e a escuta em pé. Sem sibilos, sobre a tela que antes mostrava o nascimento de Afrodite – e que agora exhibe o que parecem ser objetos de cerâmica cobertos por penas – vibra a inscrição: “5. *CHAOS UND KOSMOS I*” / “*CHAOS AND COSMOS I*” [“Caos e Cosmos 1”]. Ao lado, na tela horizontal menor, espermatozoides se deslocam em velocidade, disputando a fecundação de um óvulo. Logo abaixo, a grande superfície vertical é tomada por uma ilustração medieval que delinea a anatomia feminina tal qual um mapa em que se inscrevem os signos zodiacais¹³⁵. O corpo humano em estado de gravidez anuncia-se, cada vez com mais clareza, como sendo um microcosmo; um território que contém, em suas regiões geográficas, pontos de conexão com as dimensões astrais (figura 11).

¹³⁵ Sobre isso, ver: <<http://www.e-codices.unifr.ch/fr/doubleview/zbz/C0054/41v>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

Fig. 11 - O corpo humano em estado de gravidez anuncia-se como sendo um microcosmo; um território que contém, em suas regiões geográficas, pontos de conexão com as dimensões astrais.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

Um corpo que, como vislumbrava Artaud, é “invólucro de um espaço infinito”: “um corpo reabilitado como microcosmos” (QUILICI, 2004, p. 198)¹³⁶. Uma materialidade liminar na qual se afirmam simultaneamente, sem se negarem, o caos e o cosmos; um organismo “anorganizado” pelos processos de fecundação e gestação; um corpo sem órgãos que faz sua “dança às avessas” sentindo vibrar, em suas vísceras, as mesmas forças cósmicas que circulam nos céus. À esquerda, a modelo digital de biquíni volta a ostentar sua desajeitada sensualidade. Os elementos que povoam a solidão da mulher seminua que canta diante de nós formam, em torno dela, uma constelação de chagas, cuja conformação final, os versos da canção de Swift nos ajudam a alinhar, levando-nos a conectar um estigma ao outro. O ato de olharmos para esse plano de composição nos dá, em retorno, um mapa que nos situa em relação a tudo que deve ser sufocado e subjugado para que nosso padrão perceptivo majoritário vigore. Os objetos de cerâmica dão, então, lugar a um duplo ampliado da manequim digital, instalado aos sons de sibilos eletrônicos. Como se ligado a um controle remoto, o ventre da modelo incha e desincha mecanicamente a cada comando efetuado.

¹³⁶ QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo, Annablume, 2004, p. 198.

Em resposta, o coro, girando as máscaras por sobre os ombros em nossa direção, alerta em uníssono, de um modo não menos maquinal: “*Trouble! Trouble! Trouble!*” [“Problema! Problema! Problema!”]. Encontramo-nos, aqui, numa passagem de *Medea.Matrix* que antecipa, indiretamente, o título de um dos espetáculos a ele subsequentes: *Women in Trouble* (2017). Mas, para além disso, no quadro que nos confronta, a ênfase dada pelo coro, ressaltando a gravidez como uma situação alarmante, explicita um dos principais componentes do que aqui se defende ser o primeiro paradigma do Teatro Cósmico de Kennedy, o **passional-dissolutivo**: é convidando-nos a dissolvermo-nos no padecimento (*trouble*) das figuras femininas (*women*), que os espetáculos deste paradigma estabelecem a estrutura básica de interlocução conosco. No caso de *Medea.Matrix*, o padecer se confunde em se ter o próprio corpo assaltado (e estigmatizado) por forças cósmicas desencadeadas pela invasão do *Logos* patriarcal; trata-se de uma angústia que se mescla ao trauma de ser uma gestante que não pode furtar-se a (re)conceber-se, enquanto seu corpo abriga a gestação de uma outra vida. Tudo nesta obra nos impele – à semelhança do que se dava em *Orfeo* e *Virgin Suicides*, e que, do mesmo modo, se dará em *Women in Trouble* e *Drei Schwestern* – a desfazermos em angústias passíveis de serem experimentadas somente se assumida uma perspectiva feminina; somente se desencadeado um **devir-mulher**. Mas o primeiro passo a ser dado – antes que a mudança de prisma ocorra – é reconhecer, em si, o ponto de vista masculino e dominante; é encontrar, na própria subjetividade (sejamos homens ou não), a fonte das aflições em questão. Seja qual for a roupagem adotada em cada contexto (ou em cada espetáculo) – Orfeu; os vizinhos da família Lisbon; Jasão – os atos sacrificiais que Kennedy faz eclodir no âmago de seus trabalhos do **paradigma passional-dissolutivo** têm, como alvo, aquele que se coloca como a medida de todas as coisas; a imagem que funda o antropocentrismo: o Homem Vitruviano. São espetáculos que exigem, do espectador ocidental (sobretudo, o europeu), o sacrifício de seu referencial predominante de “humanidade”, e que, desse modo, alçam a cosmovisão antropocêntrica à categoria de um verdadeiro *pharmakós*; de um “bode expiatório”: a síntese do “mal introjetado e projetado”, cuja imolação e expulsão é uma “forma de purificação e remédio” (DERRIDA, 2017, p. 97)¹³⁷. Mas a singularidade dos sacrifícios encenados por Kennedy reside, de fato, no modo como a purificação se dá. Sobrepondo-se aos mecânicos inchar e desinchar do ventre digital, o ressoar terrível e distorcido da voz que fala em nome da nudez da mente espetacular expõe, de

¹³⁷ DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 97.

forma peremptória, uma explanação científica¹³⁸ para sangramentos ocorridos durante um processo de gestação, conteúdo retirado de um site dedicado aos cuidados a serem tomados durante a gravidez. Com a carga afetiva de uma deliberação suprema, a ameaça de um aborto iminente reverbera pela intimidade amniótica que compartilhamos com a cena, inoculando um princípio de terror, tanto na face **gestada**, como na face **gestante** do corpo com o qual aprendemos a comungar. Ao passo que uma das oficiantes-anfitriãs se detém de perfil, mantendo o olhar fixo sobre a atriz-gestante – como se para resguardá-la de um mal maior – as demais mulheres mascaradas nos miram frontalmente, ondeando os corpos para os lados, em movimentos oscilatórios que se espraiam para a imagem do corpo feminino marcado pelos signos do zodíaco. As penosas ondas sonoras provindas da nudez da mente espetacular perturbam o universo aquoso que nos contém, distorcendo a gravura medieval, como se a liquefizessem vagarosamente. A balança caosmótica pende, momentaneamente, para o lado do caos. O cruzamento entre as linhas traçadas a partir dos olhares do coro e da corifeia nos trazem a compreensão de que as oficiantes-anfitriãs estão ali, também, exercendo a função de doulas dedicadas a auxiliar a nós e à atriz-gestante num trabalho de parto muito difícil. Enquanto essa percepção amadurece, a solitária mulher sobre a plataforma trapezoidal emite um lamento repreensivo retirado da obra de Eurípedes, por meio do qual o coro tenta apaziguar os ânimos de Medeia, quando da revelação de seu desejo de não apenas acabar com as vidas do marido e dos filhos, mas de pôr um termo à sua própria: “*Was, Törin, so unersättlich. Verlangst du des Mannes Liebe?*” [“O que, tolo, tão insaciável. Você quer o amor do homem?”] (EURÍPEDES, 2004, p. 23, tradução nossa). A aliança selada entre a retaliação de Medeia a Jasão (e aos seus vínculos com ele) e a contraofensiva de Kennedy ao nosso padrão perceptivo majoritário ganham contornos ainda mais nítidos quando se justapõem, aos planos de composição elaborados pela encenadora em seu trabalho para a Ruhrtriennale 2016, o conteúdo de um ensaio/manifesto de

¹³⁸ “*Auch bei einer Einnistung der befruchteten Eizelle an ihrem vorgesehenem "Zielort", der Gebärmutter, können Komplikationen auftreten, die zu Blutungen und Schmerzen führen: Beispielsweise ist es möglich, dass sich bei Frauen, die bereits einmal oder öfter per Kaiserschnitt entbunden haben, das befruchtete Ei in der von einer vorangegangenen Kaiserschnitt stammenden Narbe einnistet. Die daraus resultierenden Blutungen können lebensbedrohlich sein. Das rechtzeitige Erkennen der Situation erfordert das geschulte Auge eines(r) erfahrenen Gynäkologen/In.*” [“Mesmo que o óvulo fertilizado se implante no ‘destino pretendido’, o útero, podem ocorrer complicações que levam a sangramento e dor: por exemplo, é possível que mulheres que já deram à luz uma ou mais vezes por cesariana tenham a óvulo fertilizado na região de uma cesariana anterior. A cicatriz ‘se enraíza’. O sangramento resultante pode ser fatal. O reconhecimento oportuno da situação requer o olhar treinado de um ginecologista experiente.”] (KENNEDY, Susanne. **Medea Bilder**. Berlim, 2016. (Roteiro do espetáculo *Medea.Matrix*) Tradução nossa).

sua própria autoria, publicado, no final de 2019, com o título de *The Infinite Game of Becoming*¹³⁹. Originalmente chamado *Exorcism*¹⁴⁰, o texto – se considerado principalmente em relação aos espetáculos do **paradigma passional-dissolutivo** bem como à transição ao paradigma seguinte – adquire o sentido de um verdadeiro mito de origem de seu Teatro Cósmico. O modo como essa narrativa mítica é atualizada em *Medea.Matrix* parece lançar luz sobre todos os trabalhos de Kennedy que operam segundo os princípios da paixão e da dissolução. Em resumo, o ensaio narra um processo em que o herói trágico grego, destacado do coro ao dizer “eu” (“separou-se da dança e recitação do coro grego e pronunciou ‘eu’”), identificado, pela própria autora, ao Homem Vitruviano (“no princípio era: ELE. O Homem como medida de todas as coisas”), e à ideia de “organismo” (“ELE se fez sujeito, um organismo”), tem seu rosto subitamente distorcido (“de repente no meio de sua performance, o rosto do nosso protagonista se distorce”) enquanto, sobre o palco, ele se ocupa de persuadir uma plateia com discursos a respeito da universalidade da condição humana (“o monólogo do imperialista sobre a condição humana universal foi primoroso [...] ele leva o público às lágrimas”). A inesperada e inexplicada decomposição da face do protagonista/herói trágico/**eu**/medida de todas as coisas/organismo/imperialista é apresentada como um processo de castração dionisíaca que tem, por consequência, a transmutação da identidade do herói num corpo sem órgãos, fato que escandaliza aqueles que o testemunham: “ele está agora no processo de se tornar um corpo sem órgãos! A plateia suspira de horror. Eles são testemunhas desse processo de castração dionisíaca”. (KENNEDY, 2019, p. 73, tradução nossa). A “anorganização” do organismo do protagonista o coloca num irresistível fluxo de devir (“nossa protagonista é devir-mulher, devir-criança [...] no final ele tornou-se imperceptível”), que resulta no esvaziamento do centro do palco, expelindo, para as margens, seres de natureza humana e não humana (“o palco central parece vazio, mas nas margens há movimento e risadinhas. Estranhos seres humanos e não humanos se agitam nas coxias”). Essas estranhas e marginais criaturas, uma vez afastadas, avançam lentamente até a vacuidade central recém-aberta (“eles lentamente avançam da esquerda para a direita”) para apresentar o exorcismo protagonista (“estes seres executam um exorcismo”), colocando-o numa mesa de dissecação, com o intuito de refazer sua anatomia (“as

¹³⁹ KENNEDY, Susanne. The infinite game of becoming. In: **OnCurating**, Zurique, v. 43, pp. 73-79. Trad. nossa. Disponível em: <<https://www.on-curating.org/issue-43-reader/the-infinite-game-of-becoming.html#.YJWgU7VKjb0>>. Acesso em: 07 maio. 2021.

¹⁴⁰ Antes da publicação do ensaio/manifesto pela revista *OnCurating*, Kennedy compartilhou comigo a versão original do texto, na qual consta o título diferente da versão publicada.

criaturas posicional nosso protagonista [...] uma última vez na mesa de autópsia para refazer sua anatomia”)¹⁴¹. A dissecação operada pelo movimento centrípeto das criaturas antes marginalizadas promove o desfazimento total do “eu” do herói trágico (“Ele/Ela/Isso tornou-se imperceptível. Ele/Ela/Isso não é mais humano, não tem mais um 'eu' de quem se falar”), forçando a audiência a testemunhar que – ao contrário do que supunha o “eu” do protagonista – não há de fato, separação possível (“o público começa a perceber em seu 'delírio' a verdade sombria: não há separação! O corpo no palco não tem fronteiras porque sempre faz parte de alguma outra coisa”)¹⁴². Nessa refundição radical com o cosmos (ou com o coro dionisíaco), celebra-se um estado esquizofrênico (“isso é esquizofrênico!”), e uma “superação do homem” (“sons cósmicos que acompanham essa ‘superação do homem’. É uma celebração linda e alegre”), trazendo à tona um sujeito nômade em contínua metamorfose (“Ele/Ela/Isso está se movendo no espaço e no tempo: um sujeito nômade em constante mudança”), dotado, ainda, da capacidade de amalgamar-se com o que quer que seja e transmutar-se em qualquer forma de existência (“tornou-se uma multiplicidade de possíveis novas conexões com outros corpos e, mais amplamente, com a própria Terra”). O dom de dissolver-se e transfigurar-se contínua e ilimitadamente é, por fim, identificado ao próprio teatro (“isso é puro teatro”), e este, a um jogo infinito do devir (“isso torna-se um jogo – o jogo infinito de vir a ser”), que se espalha para além do palco, desaguando na própria vida (“a peça que estamos assistindo é sobre rendição total. O drama é cósmico e abrange toda a vida”)¹⁴³. Muitas interpretações poderiam ser aventadas a partir de tantas metáforas e tantos elementos. A princípio, é inequívoca a importância de dois conceitos que desembocam um no outro: o *corpo sem órgãos*, que Deleuze e Guattari desdobram a partir de Artaud, e o **jogo infinito**, de James P. Carse¹⁴⁴. Mas o que interessa é entender, à luz desse ensaio/manifesto, como se dá a purificação promovida pelo ato sacrificial – ou, como o texto diz: pelo exorcismo – levado à cabo em *Medea.Matrix*, e de que modo o expurgo ensejado por este espetáculo/instalação é exemplar de todo o **paradigma passional-dissolutivo**. Ainda que, no mito de origem concebido por Kennedy, quem esteja sobre o palco seja o Homem

¹⁴¹ KENNEDY, op.cit., pp. 73-74.

¹⁴² Ibidem, p. 74.

¹⁴³ Ibidem, pp. 75-76.

¹⁴⁴ James P. Carse foi professor emérito de história e literatura da religião na Universidade de New York. Sobre isso, ver: <<https://jamescarse.com/wp/>>. Acesso em: 03 abr. 2020. Sua obra mais conhecida, *Finite and infinite games* (1986), exercerá grande influência a partir da transição entre os paradigmas do Teatro Cósmico de Susanne Kennedy, fato que será analisado a partir do Capítulo 4. A tese que resume todo seu livro é a seguinte: “Existem pelo menos dois tipos de jogos. Um poderia ser chamado de finito, o outro de infinito. O objetivo do jogo finito é vencer: o objetivo do jogo infinito é continuar o jogo.” (CARSE, James P. **Jogos finitos e infinitos: a vida como jogo e possibilidade**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003, p. 11).

Vitruviano, em todos os espetáculos que operam pela paixão e pela dissolução – *Orfeo*; *Medea*.*Matrix*; *Virgin Suicides*; *Women in Trouble* – quem entra em cena e, de fato, nos confronta são, predominantemente, figuras femininas implicadas em algum tipo de padecimento – este, sim – provocado pelo “herói” antropocêntrico. São as mulheres, de fato, as protagonistas, mesmo quando surgidas em múltiplas versões (assemelhando-se mais a um coro) como ocorre com as bonecas animadas por dentro de *Orfeo* e *Virgin Suicides*¹⁴⁵ (e como se dará com as múltiplas versões de uma mesma persona feminina, em *Women in Trouble*, ou com a três irmãs tchekhovianas em *Drei Schwestern*). No caso do trabalho exibido durante a Ruhrtriennale 2016, há sim uma figura destacada e solitária, à qual, no entanto, sobrepõem-se virtualmente, no mínimo, outras quatro: a feiticeira, a gestante, a vítima cristã e a Grande Mãe. O exorcismo que, neste caso, procura purificar o *pharmakós* que trazemos alojado em nossa subjetividade só tem início porque um feitiço é lançado em direção à nossa percepção por uma **vítima** que assume, sobre a plataforma trapezoidal, a posição de **sacrificadora**. O mais misterioso é que, em seu ensaio, Kennedy não explica o motivo da deformação que toma de assalto o rosto do Homem Vitruviano. Tudo se dá de forma intempestiva, inesperada e inexplicada. Com efeito, não há nenhum instrumento sacrificial utilizado para imolar o “protagonista”. Ele simplesmente **padece** de uma **dissolução** que lhe toma de assalto; que lhe **acontece**. Se nem o palco em que se processa o exorcismo, e nem o alvo dessa ação forem tomados como entidades objetivas, o enigma que circunda a causa da desagregação dos traços do herói torna-se um pouco menos nebuloso. Pode-se, desse modo, conjecturar que as cenas que povoam a narrativa mítica de Kennedy gozam de uma natureza puramente mental, incluindo-se aí o palco em que ela se desdobra, e a audiência que a testemunha. O que a encenadora, sob essa perspectiva, teria em vista seria uma purificação interna, aplicada sobre um alvo implícito ao invés de explícito, transcorrida numa arena psíquica, em virtude não de uma morte propriamente dita, mas de uma alteração da percepção. Seu mito, portanto, aparenta descrever mais o que se passa na subjetividade do espectador – é ali que reside a causa do padecimento – do que na objetividade do palco. Assim, o artefato que investiria contra o protagonista que impera em nossa cognição, desfazendo os contornos tanto de nossa estimada personalidade como de nossos mais arraigados hábitos perceptivos, concerne menos a um objeto que, contra nós, é empunhado, e mais a uma substância que é produzida e, a nós, ofertada. Tratar-se-ia de algo passível de ser, por nós, ingerido, ou trazido, de alguma forma, à nossa interioridade: um enteógeno, um psicodélico, um “pó dos

¹⁴⁵ E, como se verá, em *Women in Trouble*.

espíritos”, uma droga, em suma: um *phármakon*. Na verdade, o mais exato seria afirmar o oposto: nos espetáculos de Kennedy nós é que somos ofertados a esse *phármakon*, sendo ele quem nos ingere, ou nos engolfa, em sua interioridade. Submergimos, assim, num composto vibracional que “operando por sedução (...) faz sair dos rumos e das leis gerais (...)” (DERRIDA, 2017, p. 16), e cuja “virtude benéfica (...) não o impede de ser doloroso”¹⁴⁶. Um veneno que, a depender de como é administrado, pode vir a agir como remédio. Conforme nos mostraram as ações nuas praticadas em *Orfeo* e o encanto das palavras disseminado em *Virgin Suicides*, a substância alucinógena destilada pelas obras de Kennedy não é outra senão a materialidade do tempo espetacular assim como ela é, por nós, apreendida quando nos deixamos sensibilizar pelas emoções auto moventes; a paixão auto referente que nos aproxima da intimidade vibracional de cada instante, e que, desse modo, entenece o nosso “eu da profundidade”. Em *Medea.Matrix*, fica evidente que a “indeterminação flutuante”¹⁴⁷ entre a tridimensionalidade dos materiais e a bidimensionalidade das imagens projetadas e transmitidas pelas superfícies de projeção também trabalham para a liberação desse veneno-remédio espetacular. Ao estarmos expostos a esse *phármakon* – indutor da suspeita de que o que vemos ser atualizado em cena, com efeito, não é outra coisa senão uma virtualidade de nossa própria mente de espectadores – o nosso padrão perceptivo majoritário assume a posição de um *pharmakós*: de um bode em processo de expiação. É desse modo que as feições do Homem Vitruviano que carregamos em nossa interioridade começam, então, a se desfazer, coincidindo com um movimento de **identificação passional** com a perspectiva feminina. Um **devir-mulher** composto da conjugação de um **devir-embrião** – a nos submergir em afecções primevas – e de um **devir-gestante** – a nos embalar em dores físicas e aflições psíquicas – abre as portas para um êxtase tão benéfico quanto doloroso. Nesse esvaziamento do centro de nosso palco interno, depreende-se um corpo incorpóreo em variação contínua, cujas faces, **gestada** e **gestante**, vinculam-se por meio de uma mesma intimidade amniótica. Do ponto de vista da cena, essa superfície de contato com a nudez da mente espetacular corresponde à **supertela**; da perspectiva do espectador, ao **voo mágico**. A atriz solitária que temos diante de nós em *Medea.Matrix*, amparada pelo coro de oficiais-anfitriãs, forma a imagem-síntese de todos os seres periféricos/minoritários que, no mito fundador de Kennedy, acercam-se do centro esvaziado para, após a ejeção para as bordas, promoverem o exorcismo do Homem Vitruviano. É sobre ela que recai com mais intensidade o encargo de fechar

¹⁴⁶ DERRIDA, 2017, p. 54.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 44.

o circuito de retroalimentação entre a cena e a audiência. Desse modo, mantida e gerida estoicamente pela atriz-gestante, a versão placentária da **supertela** alia-se ao aquoso **voos mágico** que alçamos, dando forma à “mesa de dissecação” sobre a qual o exorcismo se dá. É oportuno destacar que, no mito de origem escrito por Kennedy, assim como não se apresenta a causa da deformação facial do herói, não se esclarece a técnica empregada na dissecação. Narra-se, tão somente, que as estranhas e periféricas criaturas ocupam-se de colocar o protagonista sobre a mesa com o intuito de refazer-lhe a anatomia. Abre-se, em vista dessa indeterminação, a possibilidade de se entender o corpo sem órgãos depreendido da dissolução do herói antropocêntrico – fruto, ressalte-se, da ingestão do *phármakon* – como equivalente não apenas à “mesa de dissecação” (ao suporte), mas, também, à operação em si (ao ato de ser dissecado). Logo, o anorganismo do padrão perceptivo majoritário é o que permitiria o estabelecimento da aliança entre a **supertela** e o **voos mágico**; entre os êxtases experimentados pela cena e pela audiência. Por meio do “clamor suspenso entre a vida e a morte”, do “intenso sentimento de passagem”, e dos “estados de intensidade pura e crua”¹⁴⁸ (DELEUZE & GUATTARI, 2020, p. 21) franqueados pela retroalimentação entre os dois arrebatamentos, estabelecer-se-iam as condições para o transcurso de uma meticulosa travessia de estados de espírito, esquematizados em etapas. Em *Medea.Matrix*, a operação de dissecação encaminha a **supertela/voos mágico** pelos estágios do desenvolvimento embrionário humano, sob a dupla perspectiva embrião/gestante. Em *Orfeo* e em *Virgin Suicides*, por suas vezes, o exorcismo guia a fusão entre os êxtases da cena e da audiência pelos *bardos* do morrer e do pós-morte, sob o prisma das mulheres desfalecidas. Sendo o corpo sem órgãos tanto uma “superfície deslizante, opaca e tensa”¹⁴⁹, como um “exercício” e uma “experimentação” (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 9)¹⁵⁰, no Teatro Cósmico de Kennedy, ele é, a um só tempo, a liberação da **supertela/voos mágico** e a administração cerimonial do enlevo que a constitui, isto é, a experimentação extática empreendida em virtude do sacrifício/exorcismo do *pharmakós*. Seja seduzindo/conduzindo-nos a espaços-tempo suspensos entre a gestação e o parto, ou então, entre a morte e o renascimento, a **poética de superfícies** de Kennedy nos proporciona – a nós e ao espetáculo – uma “desorganização programada” (QUILICI, 2004, p. 1999) que nos transmuta numa “matriz intensiva” povoada de “eixos e vetores, gradientes e limiares”¹⁵¹ concernentes aos padecimentos femininos. No estado de

¹⁴⁸ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2020, p. 21.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 21

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs v. 3**. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 9.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, op.cit., p. 13-14.

incerteza em que somos colocados desde os primeiros passos dados dentro da *Gebläsehalle*, o corpo sem órgãos que de nós é feito, é o corpo que consubstancia as paixões do embrião e da gestante, e que, por esse motivo, acede à posição de uma “entidade cósmica” sob influência das forças que circulam em dimensões astrais: um “ovo pleno” (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 14) que tem o condão de (re)conceber-se, e que se (re)concebendo enquanto microcosmo, (re)concebe o mundo, enquanto macrocosmo. Em função disso, a arena fluida e esquizofrênica à qual o “herói” tem acesso após a dissolução total de seu “eu” corresponde à força vital, ou à imanência caosmótica da nudez da mente da Grande Mãe, o espetáculo. É assim que a vingança que, no mito grego, Medeia empreende contra Jasão e contra Corinto, sendo, primeiramente, uma castração – uma tragédia –, torna-se, na obra de Kennedy, uma fecundação – um retorno à “vida eterna da vontade” (NIETZSCHE, 1996, p. 102), ao seio do trágico, enfim. A mulher feiticeira vai à forra contra o Jasão que temos interiorizado, embriagando-nos no “caosmos” da vida-morte extra individual e extra-humana gestada pela cova-útero da Grande Mãe: ali onde as águas do teatro e da vida se encontram, afluindo num curso único e sem fim: num jorro – ou num jogo – infinito. O trauma de quem fora ultrajada, marginalizada e excluída, encapsula aquele que o provocou, e assim, embecendo o agressor em paixões primevas, em águas amnióticas e em explosões cósmicas, além de impregnando-o de aflições concernentes ao corpo feminino em estado de gravidez, dissolve-o para que seja reconcebido e, por fim, superado. O sofrimento imposto à vítima pelo sacrificador se volta contra este último, mudando a polaridade da relação. Nesse estado de coisas, o trauma causado à mulher pelo padrão perceptivo majoritário é algo que se dá no nível humano; o contra trauma encenado por Kennedy – o exorcismo do *pharmakós* perceptivo pela sua exposição ao *phármakon* espetacular – é um acontecimento de dimensões cósmicas. A contraofensiva armada por Kennedy é avassaladora; é sobre-humana. O homem que traumatiza a mulher é traumatizado pelo poder caosmótico do arquétipo da Grande Mãe.

2.2.2.3 O tempo da duração plena contra o tempo da duração vazia

À medida que as oficiantes-anfitriãs ondeiam, liquefazendo a gravura medieval em que se vê corpo feminino marcado pelos signos do zodíaco, a repreensão aos impulsos suicidas e assassinos de

Medeia emitida pela atriz-gestante encontra repercussão. Uma voz feminina e incorpórea torna audível um depoimento retirado de um fórum virtual sobre gravidez¹⁵², no qual uma participante anônima procura explicação para um corrimento de coloração marrom sucedido durante sua gestação. A escuta dessa solicitação é compartilhada entre nós e todas as presenças femininas sobre o palco. O espelhamento gerado pela confrontação com as máscaras do coro e com a face desnuda da protagonista configura um (contra)ataque massivo a nós endereçado. Enquanto um exército de seres periféricos plasmados nas mulheres que observamos nos observarem avança em nossa direção, o timbre grave e distorcido que dá voz à nudez da mente espetacular lança um petardo auditivo, enfatizando, com veemência, a razão das dores abdominais sentidas pela solicitante do fórum virtual: “*Es ist der Dehnungsschmerz!*” [“São as dores de expansão (do útero)!”]. Finalizada a explosiva enunciação, a voz feminina incorpórea dá sequência a seu depoimento, sendo acompanhada pela aparição, sobre o totem fálico, de uma imagem da deusa grega Ártemis em que se vê, sobre o torso da divindade, múltiplos seios. O baixo-relevo conhecido como *Ártemis de Éfeso*¹⁵³ adentra a cena como guardião da fertilidade e do parto¹⁵⁴. Logo abaixo da corrida de espermatozoides em direção ao óvulo, uma legenda horizontal, semelhante às que são vistas em noticiários televisivos sensacionalistas, desloca da direita para a esquerda uma orientação médica¹⁵⁵ para sangramentos ocorridos em fases avançadas de gestação, retirada de outro site

¹⁵² “*Ich habe seit 2 Wochen ab und zu richtig starkes Ziehen im Unterbauch und im Rücken ist ganz schlimm. Geht nach 5 Minuten wieder weg und kommt gelegentlich. War ja vor 3 Tagen beim Arzt und alles war gut. Er sagt es ist der Dehnungsschmerz. Hab jetzt Magnesium bekommen und es ist besser. Ich war wegen den Schmerzen letzten Sonntag in KH und die Assisstenzärztin die mich untersucht hat sagte es wäre alles gut, sie hat aber ziemlich rumgedrückt bei der Untersuchung mit der Zunge und dem Finger. Nun habe ich seit Donnerstag beim Abwischen ganz leicht hellbraunen Schleim, mal weniger (kaum zu erkennen bei gelbem Papier) und mal etwas stärker. Eben hatte ich dann son dunkelbraunen Schleim (fingernagelgroß) auf dem Toilettenpapier.*” [“Nas últimas duas semanas, senti um forte puxão na parte inferior do abdômen e minhas costas estão muito ruins... desaparece depois de cinco minutos e volta ocasionalmente. Fui ao médico há três dias e estava tudo bem. Ele diz que são as dores de estiramento. Tenho tomado magnésio agora e está melhor. Estive no hospital no domingo passado por causa da dor e a médica assistente que me examinou disse que estava tudo bem, mas ela forçou bastante durante o exame com pinças e com o dedo. Desde quinta-feira eu percebo uma gosma marrom muito clara ao me limpar, às vezes menos (dificilmente perceptível em papel amarelo) e às vezes um pouco mais forte. Só tinha gosma marrom-escura (do tamanho de uma unha) no papel higiênico.” Tradução nossa]. Disponível em: <<https://www.babycenter.de/thread/108385/brauner-ausfluss---angst-vor-fg>>. Acesso em: 17 maio. 2021.

¹⁵³ Sobre isso, ver: <<https://www.livius.org/pictures/italy/rome/rome-museum-pieces/rome-museum-pieces-statue-of-artemis/artemis-of-ephesus-naples-2/>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

¹⁵⁴ Sobre isso, ver: <https://www.ephesus.us/ephesus/mythology_of_artemis.htm>. Acesso em: 28 jan. 2022.

¹⁵⁵ “*Bei starken Blutungen ist manchmal eine Bluttransfusion notwendig. Elektrolyte und andere Flüssigkeiten werden intravenös zugeführt, Blutdruck und Puls werden beobachtet. Oft ist ein Kaiserschnitt nicht zu vermeiden.*” [“Se o sangramento for abundante, às vezes é necessária uma transfusão de sangue. Os eletrólitos e outros fluidos são administrados por via intravenosa, a pressão arterial e o pulso são monitorados. Uma cesariana é muitas vezes inevitável.” Tradução nossa]. Disponível em: <<https://www.schwangerundkind.de/geburt-komplikationen.html>>. Acesso em: 21 maio. 2021.

dedicado a complicações durante a gravidez. O ventre da grande modelo virtual acima da atriz-gestante incha e desincha, indiferente, maquinal, absurdo. O depoimento até então enunciado pela voz feminina incorpórea passa a ser imediatamente entoado por um timbre mais próximo do masculino. Assim que o depoente se refere ao diagnóstico do médico assistente que lhe examinara, o coro lança um novo explosivo: *“Es wäre alles gute!”* [“Está tudo bem!”]. O nosso padrão perceptivo majoritário está sobre a mesa de dissecação, e o corpo sem órgãos que de nós é efeito funde-se às intensidades das dores físicas e das agonias psíquicas do corpo humano em estado de gravidez. Quando a voz incorpórea evoca o que se sente quando se vê escorrer por entre as pernas um inesperado e escuro corrimento, trepidamos com mais um petardo desferido pelo coro: *“Ach, weh, ach, Unglückselige, weh!”* [“Oh, ai, oh, infelizes, ai!”]. Sem um instante de trégua sequer, outro testemunho¹⁵⁶ relativo ao mesmo tipo de secreção se impõe, agora, proferido por outra voz feminina, também incorpórea. Quando aquela que relata refere-se ao espanto de ver, em seu absorvente, um fluido diferente do sangue costumeiro, o coro explode uma vez mais: *“Nicht mit Blut! Nicht - mit - Blut!”* [“Sem sangue! Sem sangue!”]. Abrindo os braços, numa pose de questionamento, as oficiantes-anfitriãs nos interrogam: *“Was ist das?”* [“O que é isso?”]. Ao que a atriz-gestante, desapassionadamente, rebate, endereçando-nos, uma vez mais, a mesma pergunta: *“Was ist das?”* Uma longa suspensão faz pesar sobre nosso colo o silêncio da espera pela resposta. Como se desistindo de ouvir-nos replicar em voz alta, mas confiando que uma suposição foi, por nós, concebida mentalmente, o coro baixa as mãos devagar. Os sons do inchar e desinchar mecânicos do ventre da modelo digital se mescla a um gemido áspero, agudo e contínuo. Do âmago dessa inquietude sonora, a atriz-gestante dá voz a uma fala da tragédia de Eurípedes, extraída da

¹⁵⁶ *“Ich nehme seit ein paar Monaten die Leona Hexal Pille und habe mit meinen Mann auch ohne Kondom sex. Nehme die Pille natürlich regelmäßig. Habe am Freitag die letzte Pille aus dem Blister genommen, gestern hatte ich schon leichte unterleibschmerzen. Als ich dann heute morgen auf die Toilette ging und mir die scheid abgewischt hatte ich Blut am Klopapier und im slip auch ein bisschen also dachte ich gut meine Regel ist da. Dann ging ich am späten Nachmittag nochmal ins Bad um nachzuschauen und dann war meine Binde voll mit Ausfluss: NICHT MIT BLUT. Und es roch auch nicht gerade angenehm. Der ausfluss war sehr sehr braun schon fast schwarz. als ich mir die Scheide dann wieder sauber macht hatte ich aber wieder ein bisschen Blut am Papier. Was ist das?”* [Eu tomo a pílula Leona Hexal há alguns meses e faço sexo com meu marido mesmo sem camisinha. Claro, tomo a pílula regularmente. Tirei o último comprimido do blister na sexta-feira; ontem senti uma leve dor abdominal. Quando fui ao banheiro esta manhã e limpei minha vagina, tinha sangue no papel higiênico e um pouco na minha calcinha, então pensei que minha menstruação tinha chegado. Aí no final da tarde, fui ao banheiro de novo para checar e aí meu absorvente estava cheio de corrimento: NÃO COM SANGUE. E também não cheirava bem. O fluxo era muito, muito marrom, quase preto. Mas quando eu limpei a vagina novamente tinha um pouco de sangue no papel novamente. O que é isso?” Tradução nossa]. Disponível em: <<https://www.schwangerundkind.de/geburt-komplikationen.html>>. Acesso em: 21 maio. 2021.

mesma cena em que Medeia manifesta seus impulsos assassinos: “*Ach, ach! Elend ist, was ich erduldet, Elend und wert lauten Bejammerns. O verwünschte, verderbt, Kinder de leidigen Mutter, mitsamt ihm. Und gehe zugrunde das Haus ganz.*” [“Ai de mim! Sofro, desventurada, sofro, e não posso conter os meus gritos de dor. Malditas crianças de mãe odiosa, morram com seu pai! Que toda a nossa casa pereça!”] (EURÍPEDES, 2004, p. 22, tradução nossa). O desalento das palavras de Eurípedes leva embora as modelos digitais. Sobre a grande tela horizontal – situada ao lado da que exhibe a corrida de espermatozoides – onde se via o ventre absurdo e maquinal, vê-se, ao longo de uma paisagem desértica, jazidas de petróleo arderem em chamas. Justapostos, caos e cosmos afirmam-se simultaneamente no ventre ambíguo do rito que nos absorve para nos exorcizar. À aguda aspereza do gemido contínuo que nos inquieta somam-se murmúrios femininos eivados de desespero. A massa sonora de lamentos se adensa paulatinamente, indicando a proximidade de um ápice que nos levará aos limites do suportável. É então que, na grandiosa tela às costas do coro, por sobre a paisagem de paredes úmidas rodeadas de sarmentos, vinda da direita para esquerda, uma legenda exhibe um enunciado recolhido de uma das obras do ensaísta Byung-Chul Han: “*Die Zeit, nun jedes Haltes, jeder haltenden Schwerkraft beraubt, stürzt fort, erinnert unaufhaltsam.*” [“O tempo, sem apoio ou centro de gravidade sobre o qual se sustente, precipita-se e transcorre, imparável.”] (HAN, Byung-Chul, 2009, p. 20, tradução nossa)¹⁵⁷. Han, em *O Aroma do Tempo*, defende que há uma crise temporal na contemporaneidade. Viveríamos nós uma “atomização do tempo”, ou uma “dispersão temporal” em que “cada um, passa a ter-se somente a si mesmo, o seu pequeno eu”¹⁵⁸. A experiência temporal prevalecente aos nossos pequenos “eus” seria a de um “destempo”; de uma temporalidade distensionada, sem direção, destituída de um ritmo que dê sustentação ao seu fluir¹⁵⁹. Um tempo, em suma, que se confunde com o mal-estar de uma “duração vazia”; agonia semelhante à que nos impede de nos entregarmos ao descanso pleno nas noites de insônia¹⁶⁰. Tendo feito com que provemos de uma aflição oposta, isto é, levando-nos a padecer de uma “duração plena”, na qual o tempo é sustentado por ritmos e tensões intrauterinas, nesta passagem de *Medea.Matrix*, Kennedy nos aterroriza com uma imagem especular que se furta a confirmar o narcisismo do nosso pequeno eu: vemos, pois, que o tempo atomizado que, ao adentrá-la, introduzimos na matriz deste espetáculo/instalação encerra um princípio abortivo. Ainda que

¹⁵⁷ HAN, Byung-Chul. *O Aroma do tempo*. Lisboa: Relógio d’água, 2016, p. 20.

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 9-10.

¹⁵⁹ Ibidem, pp. 13-14

¹⁶⁰ Ibidem, p. 20.

sejamos nós a vítima em processo de imolação, o mal que nos impregna é tamanho, que põe em perigo o transcurso do ritual. O tempo da “duração vazia”, subproduto do padrão perceptivo majoritário, ameaça abortar a “duração plena”, constitutiva do *phármakon* no qual submergimos. Aterrorizamo-nos e apiedamo-nos ao vislumbrar que reside em nós a causa tanto dos corrimentos escuros como das conflagrações que tomam de assalto o corpo da Grande Mãe. Atingindo seu ponto ótimo, a áspera e lamuriosa massa sonora silencia de súbito, fazendo com que a imagem da corrida de espermatozoides em direção ao óvulo seja substituída pela de um feto humano em estado avançado de maturação. Um longínquo coro feminino embala a nova vida em vias de rebentar. Ao que tudo indica, a “duração plena”, prene de vibrações auto vibrantes e de emoções auto moventes, venceu a batalha contra a “duração vazia”. A balança caosmótica pende, momentaneamente, para o cosmos. O *Logos* patriarcal, a despeito da ameaça nele embutida, foi acolhido pelo *Pathos* matriarcal. O risco de aborto não existe mais.

2.2.2.4 Redescobrir o pavor primitivo diante da natureza: (re)encantar-se

Afastada a ameaça, a plenitude do feto que flutua sobre a mais alta das telas horizontais forma um contraste absoluto com a amargura inscrita no rosto da mulher sobre a plataforma trapezoidal. Visto das arquibancadas, o desamparo dela é, indistintamente, maior. A solidão que incide sobre a face gestante é mais dilacerante do que a que recai sobre a face gestada. Kennedy encerra seu mito de origem, citando um poema de Artaud, no qual o rosto humano é identificado a um “poder vazio” e a um “campo de morte”. Embora conhecida há muitos séculos, Artaud afirma que a face humana ainda não disse o que, de fato, é, e nem o que, deveras, sabe: *“The human face / is an empty power, / a field of death (...). After countless thousands of years that the human face has spoken / and breathed, / one still has the impression / that it hasn’t even begun to / say what it is and what it knows (...).”* [“O rosto humano / é uma potência vazia, / um campo de morte (...). Depois de incontáveis milhares de anos que o rosto humano falou / e respirou, / ainda se tem a impressão / que nem começou a / dizer o que é e o que sabe (...).”] (ARTAUD apud KENNEDY, 2016, p. 76, tradução nossa)¹⁶¹. Os semblantes justapostos do feto e da atriz-gestante, na cumplicidade de um

¹⁶¹ KENNEDY, Susanne. **Medea Bilder**. Berlim, 2016. (Roteiro do espetáculo *Medea.Matrix*), pg. 76.

silêncio compartilhado, parecem exprimir algo que não entendemos completamente, além de indicarem a ciência de alguma coisa ainda, por nós, desconhecida. Escrito para a abertura de uma exposição de seus desenhos e autorretratos, os versos de Artaud entreveem um pintor capaz de dar, às feições humanas, a face que ainda lhes falta: “(...) *the human face / hasn't yet found **the face** / and that it's up to the painter / to give it it.*” [(...) o rosto humano / ainda não encontrou o rosto / e cabe ao pintor / dar-lhe um.”] (ARTAUD, 1965, p. 230, grifo do autor, tradução nossa)¹⁶². No quadro em questão, Kennedy esboça um rosto suspenso entre dois desamparos, unidos, por sua vez, pelas **conjunções/disjunções** existentes entre os traumas de gerar e de ser gerado. Esta é a face que a encenadora nos dá. Sobre as jazidas de petróleo em chamas, desponta a epígrafe: “5. CHAOS UND KOSMOS II” / “CHAOS AND COSMO 2” [“Caos e Cosmos 2”]. A aparição é acalentada por um murmúrio coral, indistinto, a princípio, mas cujo padrão rítmico conforma, pouco a pouco, uma Ave-Maria. As **conjunções/disjunções** abertas entre os corpos das oficiantes-anfitriãs e as vozes distorcidas trazem à mente, a um só tempo, a imagem de doulas que se põem a felicitar o afastamento de um mal maior, e a de carpideiras dedicadas à lamúria de um vida recém-desfalecida. O vórtice caosmótico remoinha. As jazidas ardem em fúria. Tudo o que há de terno e de terrível na ideia de maternidade transborda sobre nós. A oração à Virgem Maria se dissipa e, imediatamente, sem deixar que o silêncio se instaure, a atriz-gestante, com sua costureira impassibilidade, dá voz a um longo excerto¹⁶³ da *Dialética do Esclarecimento*, no qual Adorno e

¹⁶² ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁶³ “*Wie Frauen den ungerührten paranoiden Mann anbeten, sinken die Völker vor dem totalitären Faschismus in die Knie. In den Hingegebenen selber spricht das Paranoische auf den Paranoiker als den Unhold an, die Angst vor dem Gewissen aufs Gewissenlose, dem sie dankbar sind. Sie folgen dem, der an ihnen vorbeizieht, der sie nicht als Subjekte nimmt, sondern dem Betrieb der vielen Zwecke überläßt. Mit aller Welt haben jene Frauen die Besetzung großer und kleiner Machtpositionen zu ihrer Religion gemacht und sich selbst zu den bösen Dingen, zu denen die Gesellschaft sie stempelt. So muß der Blick, der sie an Freiheit mahnt, sie als der des allzu naiven Verführers treffen. Ihre Welt ist verkehrt. Zugleich aber wissen sie wie die alten Götter, die den Blick ihrer Gläubigen scheuten, daß hinter dem Schleier Totes wohnt. Im nicht paranoiden, im vertrauenden Blick werden sie jenes Geistes eingedenk, der in ihnen erstorben ist, weil sie draußen bloß die kalten Mittel ihrer Selbsterhaltung sehen. Solche Berührung weckt in ihnen Scham und Wut. Der Irre jedoch erreicht sie nicht, selbst wenn er wie der Führer ihnen ins Antlitz blickt. Er entflammt sie bloß.*” [“Assim como as mulheres têm adoração pelo paranoico impassível, assim também os povos caem de joelhos frente ao fascismo totalitário. Nas próprias pessoas que se entregam, o elemento paranoico que elas possuem deixa-se atrair pelo indivíduo paranoico como um ser maléfico, e seus escrúpulos morais pelo indivíduo sem escrúpulos, a quem devotam sua gratidão. Elas seguem um homem que nem sequer olha para elas, que não as considera como sujeitos, mas que as deixa entregues aos múltiplos fins do aparelho social. Como todo o mundo, essas mulheres fizeram uma verdadeira religião da busca de posições de poder, grandes ou pequenas, e se transformaram elas próprias nessas entidades malélicas que a sociedade as condenou a ser. Assim, o olhar que as exorta à liberdade só pode atingi-las como o olhar de um sedutor extremamente ingênuo. Seu mundo está invertido. Mas, ao mesmo tempo, elas sabem (como os deuses antigos, que receavam o olhar de seus fiéis), que, por trás do véu, só existe a morte. O olhar não paranoico, confiante, recorda-lhes o espírito que se extinguiu dentro delas, porque, fora delas, só existe a frieza dos meios de sua autoconservação. Esse contato desperta nelas a vergonha e a fúria. Contudo, o louco não as atinge,

Horkheimer, esmiuçando as características do antissemitismo na Alemanha hitlerista, descrevem o fascínio exercido pelo líder “paranoide impassível” sobre as mulheres (ADORNO & HORKHEIMER, 2014, p. 468). A descrição pormenorizada de figuras femininas que “seguem um homem que nem sequer olha para elas, que não as considera como sujeitos” e que, em razão disso, “se transformaram elas próprias nessas entidades maléficas que a sociedade as condenou a ser”¹⁶⁴, resume, de um modo oposto e complementar à simplicidade pop dos versos de Taylor Swift, a complexidade dos conflitos de Medeia em relação a Jasão. O trecho se encerra com a conclusão de que, embora seduzidas, essas mulheres sabem que, por trás do fascínio exercido pelo paranoico, “só existe a morte”, e que o olhar do Führer, “mesmo quando as encara” não as atinge de fato, “apenas as incendeia” (ADORNO & HORKHEIMER, 2014, p. 468-469). Ao terminar de ser entoada pela atriz-gestante, a sentença conclusiva é repetida pelo coro: “*Er entflammt sie bloß.*” [“Ele apenas as incendeia.”]. Em resposta, sobre as jazidas petrolíferas incendiadas, uma legenda inscreve, de baixo para cima, um enunciado extraído do parágrafo de abertura da obra dos filósofos da Escola de Frankfurt: “*Die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.*” [“A terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal.”]. (...) Sobreposta à paisagem desértica em combustão, a asserção de Adorno e Horkheimer faz a fúria de Medeia contra Jasão alinhar-se à calamidade triunfal inscrita sobre a pele da Grande Mãe, e ambas fulguram como consequência da ação do *Logos* patriarcal em sua forma mais plena: o Esclarecimento. A sinapse que, no espetáculo/instalação de Kennedy, ricocheteia entre o mítico ressentimento da feiticeira apaixonada e traída pelo herói logocêntrico e colonizador, as catástrofes naturais, e as consequências do “programa do esclarecimento”, isto é, o “desencantamento do mundo”, é deveras preciosa. Ela ilumina – ou, espiritualmente, “esclarece” o que, para o Teatro Cósmico de Kennedy, atua como uma espécie de superobjetivo: reencantar o teatro e o homem ocidentais contemporâneos. Se a meta do Esclarecimento – ou, do que aqui chamou-se a “cosmovisão antropocêntrica” – é “dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”¹⁶⁵, a intenção primeira e última de *Medea.Matrix* não é outra que diluir impiedosamente tal pretensão, substituindo-a pela fusão com o manancial passional e imaginativo em que afluem os mitos. Se

mesmo quando as encara, como o Führer. Ele apenas as incendeia.”] (ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Epub. Tradução nossa. Link indisponível para acesso gratuito. Acesso em: 04 jan. 2022.

¹⁶⁴ Ibidem, pp. 468-469.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 35.

“desencantar o mundo é destruir o animismo”¹⁶⁶, e se o "elemento básico do mito foi sempre o antropomorfismo, a projeção do subjetivo na natureza”¹⁶⁷, Kennedy arma uma contraofensiva em que o corpo feminino em estado de gestação configura o limite-passagem por meio do qual os processos naturais se humanizam, tornando, do mesmo modo, possível, à figura humana, ser habitada pelos ciclos naturais de germinação e perecimento. Essa abertura da esfera humana às dimensões extra-humanas é flagrante na obra apresentada durante a Ruhrtriennale 2016, mas está presente também nos outros trabalhos do **paradigma passional-dissolutivo**, podendo ainda ser reconhecida, com características um pouco diferentes, no **paradigma lúdico-germinativo**. Diante do vórtice caosmótico que remoinha deusas do mundo antigo, símbolos de fertilidade, paisagens naturais intocadas ou então danificadas tragicamente pela ação do homem, fases do desenvolvimento embrionário humano, corpos marcados pelos signos celestes, explosões cósmicas, e aflições femininas, é possível ver *Medea.Matrix* aflorar como um espetáculo/instalação que, em resposta a um mundo e a um homem desencantados, contrapõe uma tentativa de reencantamento. Nessa perspectiva, o espectador se vê submergido numa prática espetacular auto reflexiva, na qual, em estado de meditação, o espetáculo encontra em si um potencial de (re)concepção e, assim, atinge um ponto de auto superação. Devolvidos à espessa e penosa temporalidade dos traumas de gerar e de ser gerado, o teatro e o homem contemporâneos – desencantados habitantes de um mundo que tudo calcula, esclarece, domina e submete – começam a esboçar – na redescoberta do pavor primitivo diante dos poderes insondáveis da natureza – novas e (re)encantadas feições para si.

2.2.3 Terceira imersão: da paixão segundo a gestante à paixão de nascer

Todo o conglomerado de telas exibe a mesma imagem: um grupo de girinos que vagueia pelas águas translúcidas de uma praia, circundando uma pequena serpente branca. Em primeiro plano, os sons aquosos de seus deslocamentos; ao fundo, um zunido áspero, metálico e contínuo. No totem fálico, junto ao fluir de uma queda d’água, vê-se surgir uma estatueta cujos entalhes delineiam uma

¹⁶⁶ Ibidem, p. 39.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 43.

figura feminina cadavérica, em cujos seios fincam-se as presas de duas serpentes. Sobre a imagem da cobra envolta em girinos, a inscrição: “16. ENTZÜNDUNG” / “INFLAMMATION” [“Inflamação”]. A lassidão evocada pelos ruídos delicados emanados pelos movimentos serpentinos contrasta com a aspereza insistente ouvida em segundo plano. É essa textura que traz, ao quadro, um sinal de ardor. À essa contrastante paisagem sonora, a atriz-gestante sobrepõe um longo excerto¹⁶⁸ retirado de um texto do século III d.C. Entre o relaxamento e a apreensão, ouvimos uma argumentação encontrada no primeiro livro que compõe *De cultu feminarum*, obra em que Tertuliano, cidadão romano adepto, inicialmente, do politeísmo, e convertido, posteriormente, ao cristianismo, admoesta as mulheres cristãs a abandonarem o luxo no vestir e a vaidade no embelezar-se em nome da modéstia, da abnegação à família e da submissão ao marido (SIQUEIRA, 2011, pp. 183-190)¹⁶⁹. O trecho enunciado em voz alta é particularmente virulento. Nele, o autor culpa Eva pelo pecado original, acusa suas interlocutoras de serem herdeiras dessa transgressão, e informa-lhes que a única via de expiação possível são as dores do parto. Enquanto a ferocidade dos argumentos do *Logos* patriarcal incide sobre a perspectiva feminina assumida pela nossa escuta, o coro se arranja numa composição em que parte das oficiantes-anfitriãs nos olha, e parte mira a

¹⁶⁸ “Gott erkannt habt und Euch über Euren eigenen, d. h. des Weibes, Zustand klar geworden seid, keine mehr einen gefälligen, geschweige denn einen prachtvollen Anzug begehren, sondern jede würde lieber in Trauer leben, ja sogar ihr Äußeres vernachlässigen, da jede in sich selbst eine trauernde und büßende Eva herumträgt. Sie würde dann durch Bußkleidungen jeder Art um so vollständiger sühnen helfen was Eva verschuldet hat, ich meine den schmählichen Sündenfall und den trostlosen Untergang der Menschen. In Schmerzen und Ängsten mußt du gebären, o Weib, zum Manne mußt du dich halten, und er ist dein Herr, Und du wolltest nicht wissen, daß du eine Eva bist? Noch lebt die Strafsentenz Gottes über dein Geschlecht in dieser Welt fort; dann muß also auch deine Schuld noch fortleben. Du bist es, die dem Teufel Eingang verschafft hat, du hast das Siegel jenes Baumes gebrochen, du hast zuerst das göttliche Gesetz im Stich gelassen, du bist es auch, die denjenigen betört hat, dem der Teufel nicht zu nahen vermochte. So leicht hast du den Mann, das Ebenbild Gottes, zu Boden geworfen. Wegen deiner Schuld, d. h. um des Todes willen, mußte auch der Sohn Gottes sterben, und da kommt es dir noch in den Sinn, über deinen Rock von Fellen Schmucksachen anzulegen!?” [Se houvesse uma fé aqui na terra igual em magnitude à recompensa que a esperava no céu, então desde o dia em que vocês, queridas irmãs, conheceram o Deus vivo e se elevaram acima de seus próprios, isto é, da condição de mulher, o estado das coisas tornou-se claro, não desejam mais um prazer, muito menos um traje magnífico, mas cada uma prefere viver de luto, mesmo negligenciando sua aparência, pois cada uma carrega dentro de si uma Eva de luto e penitente. Ela então ajudaria ainda mais plenamente a expiar pelo que Eva era culpada, quero dizer, a ignominiosa queda da graça e a morte desoladora do ser humano. Você deve dar à luz com dor e ansiedade, oh mulher, você deve se agarrar ao homem, e ele é seu mestre, e você não queria saber que você é uma Eva? A sentença punitiva de Deus contra o seu sexo ainda vive neste mundo; então sua culpa também deve viver. Foi você quem deixou o diabo entrar, você quebrou o selo daquela árvore, você abandonou a lei divina primeiro, também foi você quem enganou aquele de quem o diabo não pôde se aproximar. Tão facilmente você jogou o homem, a imagem de Deus, no chão. Por causa de sua culpa, ou seja, por causa da morte, o Filho de Deus também teve que morrer, e ainda lhe ocorre usar joias sobre seu casaco de pele!?” Tradução nossa]. Disponível em: <<http://www4.unifr.ch/bkv/kapitel.php?abschnittnr=83>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

¹⁶⁹ SIQUEIRA, Márcia Alves. Instruir as mulheres: admoestação à modéstia do *De cultu feminarum* de Tertuliano. In: *Acta Scientiarum. Education*. Maringá, v. 33, nº 2, pp. 183-190, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/14512>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

mulher solitária que fala diante de nós. Após um considerável tempo de audição, assim que o nome de Eva é pronunciado pela primeira vez, uma das oficiantes-anfitriãs se desloca em direção a uma companheira; esta, por sua vez, passa às mãos da primeira um objeto incógnito, reproduzindo o gesto efetuado pelos padres na entrega da comunhão católica. Em posse do que lhe foi ofertado, a oficiante-anfitriã que se deslocou leva-o à boca e, em seguida, sai de cena. Concomitantemente à enunciação do texto de Tertuliano, o coro repete esse mesmo padrão de movimentação, até que a aglomeração é, paulatinamente, desfeita. Por meio das palavras que enuncia, a atriz-gestante parece vaziar um abscesso. A disparidade entre a paisagem uterina às suas costas e o imaginário moralista e punitivo que transpassa sua boca faz pensar que, para prosseguir com sua gestação, ela precisa expelir de seu organismo tamanha purulência. O gesto cristão feito e refeito pelo coro insinua que as oficiantes-anfitriãs comungam tanto da supuração gerada pelos valores patriarcais – seriam elas mulheres submetidas ao cristianismo – como do expurgo empreendido pela atriz-gestante – elas corroboram a eliminação do conteúdo purulento. Desse modo, o vazamento do abscesso indica que a gestante está cumprindo o procedimento correto, não precisando mais ser auxiliada, podendo, portanto, ser deixada sozinha novamente. O desfazimento gradual do coro se dá em concomitância com a exposição de outro excerto¹⁷⁰ da mesma obra de Tertuliano, extraído, dessa vez, do segundo livro que a compõe. Encadeando o fim do primeiro trecho ao início do segundo, a atriz-gestante expelle de si uma doutrina que apregoa o respeito à moral cristã como caminho de purificação. Com sutil ironia, ela empreende um ato de expurgação, esvaziando-se da suposta purificação disseminada pelos valores patriarcais presentes no cristianismo desde seus incícios.

¹⁷⁰ *“Ihr Dienstmägde des lebendigen Gottes, meine Mitdienerinnen und Schwestern, kraft des Rechtes, wodurch ich, wenn auch als der allerletzte zu Euch zähle, wage ich es, an Euch das Wort zu richten, nicht zwar ein Wort der Zuneigung, sondern ein Wort, welches der Zuneigung dient in Sachen Eures Heiles, Das Heil aber, und zwar nicht bloß für die Weiber, sondern auch für die Männer, beruht vor allem im Besitz der Sittlichkeit. Denn wenn wir alle durch die Aufnahme und Weihe des Hl. Geistes Tempel Gottes sind, so ist doch keusche Gesinnung die Wächterin und Priesterin dieses Tempels und läßt nichts Beflecktes und Unreines hinein, damit nicht der ihn bewohnende Gott seinen Sitz als befleckt verlasse”*. [“Vós, servos do Deus vivo, meus conservos e irmãs, em virtude do que é certo, pelo qual eu, mesmo sendo o último de vocês, ousou dirigir-me a vocês a palavra, não uma palavra de afeto, mas uma palavra cuja afeição serve para a vossa salvação, salvação, porém, e não só para as mulheres, mas também para os homens, repousa sobretudo na posse da moral. Pois se todos nós somos templos de Deus pela recepção e consagração do Espírito Santo, então uma disposição casta é a guardiã e sacerdotisa deste templo e não permite nada contaminado ou impuro, para que o Deus que nele habita não deixe seu assento como contaminado.” Tradução nossa]. Disponível em: <<http://www4.unifr.ch/bkv/kapitel.php?abschnittnr=83>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

2.2.3.1 Devir-imperceptível: a dor anônima de morrer/nascer

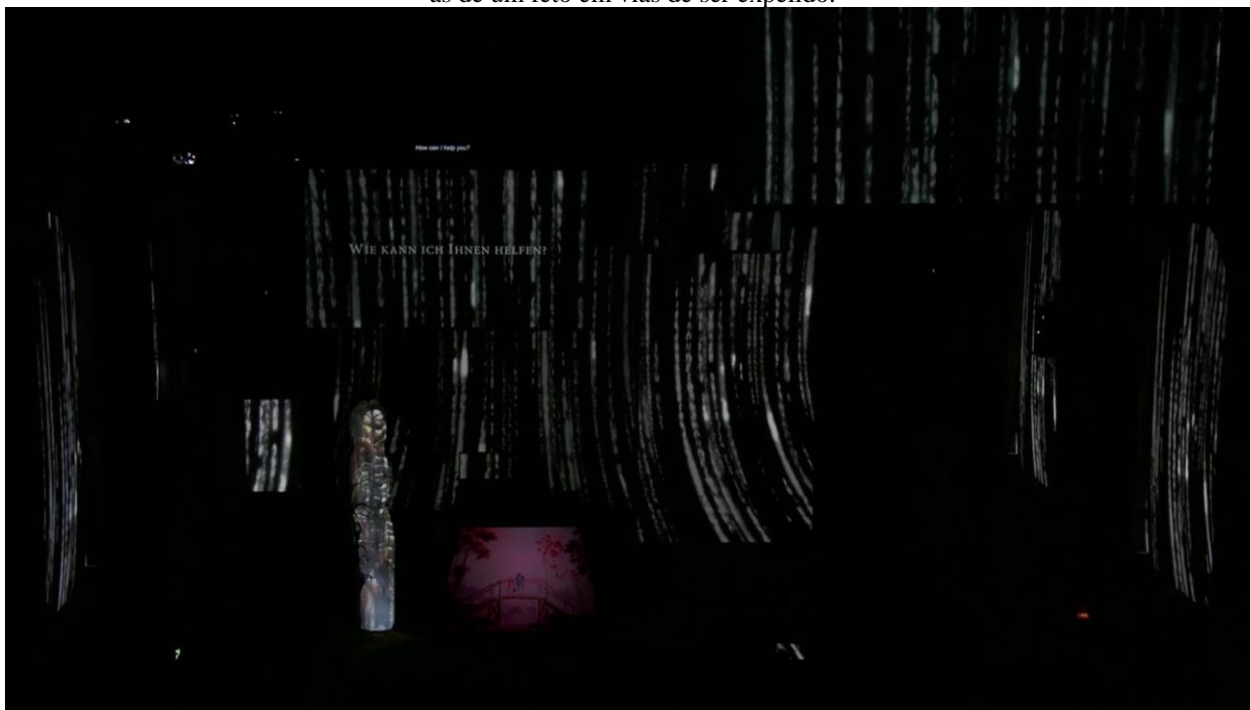
A saída da última das oficiantes-anfitriãs – a que se ocupava de ofertar a comunhão – coincide com a mudança da imagem difundida pelo conglomerado de telas: onde se viam os girinos, vê-se uma série de linhas verticais esverdeadas sobre um fundo negro, muito assemelhadas aos códigos da abertura do filme “*The Matrix*” (MATRIX, 1999, Wachowski & Wachowski)¹⁷¹. Diferentemente da obra cinematográfica, as linhas do espetáculo de Kennedy são curvas e insinuam uma espécie de roda vertical enorme, que gira ininterruptamente para trás. Os sons ásperos, metálicos e contínuos se impõem e vêm para o primeiro plano assim que a atriz-gestante termina de vaziar seu abscesso. Acima dela, desponta a inscrição: “17. DER EINBRUCH DER NATUR” / “THE ONSET OF NATURE” [“O Irromper da Natureza”]. O silêncio da mulher solitária que nos mira faz os ruídos soarem cada vez mais urgentes aos nossos ouvidos, ajudando-nos a submergir num ventre abstrato e anônimo, em plena revolução. Nessa voragem opaca, sem rosto e sem corpo, a mulher seminua diante de nós desfere um último e letal golpe sobre nossa percepção, com a acuidade e a argúcia de um mestre de artes marciais. Iniciado o desfazimento do rosto que adquirimos ao nos pormos suspensos entre os traumas de gerar e ser gerado, dissolvemo-nos, agora, na própria dor de nascer; na nudez e na crueza do trauma do nascimento em si. É nesse estado de desagregação radical que ouvimos uma fala retirada de *Medea in Korinth* (1791), tragédia de Friedrich Maximilian von Klinger, autor do início do romantismo alemão. Tragados pelo vórtice caosmótico, escutamos Medeia dizer a Jasão: “*Mein sind sie mehr! Mir sind sie näher! Ich gebar sie! Durch mich lernten sie erst den Vater kennen!*” [“Eles são mais meus! Eles são mais próximos a mim! Eu os pari! Foi através de mim que eles conheceram o pai!”]. É a própria natureza, é o próprio arquétipo da Grande Mãe que fala pela boca impassível e sem exclamações da atriz-gestante. Como consta no arquivo digital¹⁷² do espetáculo, quem nos dirige a palavra neste instante é o “princípio arcaico da Mãe Natureza”, aquele que tem a autoridade de desfazer o que ele mesmo criou. No ventre-ambíguo do rito em que nos encontramos (ou nos perdemos), morrer se desdobra,

¹⁷¹ THE MATRIX (Matrix). Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Produção/Distribuição: Warner Bros. EUA. 1999. Disponível em: DVD (136 min). Acesso: 30 nov. 2021.

¹⁷² “*Ihr Name (Medea) beschreibt stellvertretend das archaische Prinzip der Mutter Natur, die nimmt, was sie selbst geschaffen hat.*” [“Seu nome (Medea) é representativo do princípio arcaico da mãe natureza, que toma o que ela mesma criou.”]. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2017.ruhrtriennale.de/de/produktionen/medeamatrix>>. Acesso em: 26 maio. 2021.

forçosamente, em nascer. E vice-versa. Tendo dado voz à Grande Mãe, a mulher solitária sobre a plataforma trapezoidal é reabsorvida pelo ventre do espetáculo; o foco que, desde o início, tornava seu corpo visível esmorece lentamente, até encobri-la de escuridão. Oculta pelo breu, a atriz-gestante sai de cena. A nudez da mente espetacular não precisa mais de sua mediação. Seu esmerado esforço em fechar o ciclo de retroalimentação entre a cena e a audiência gerou frutos para além de sua presença. Agora o que se passa é totalmente imediato; é algo travado diretamente entre nós e o espetáculo. Sobre a tela horizontal acima do totem fálico, irrompe uma cobra albina que, dentro de um pequeno recipiente circular, morde a própria cauda. A crueza de um Ouroboros real, a inesperada atualização em carne e sangue de uma ideia mítica, fornecem uma imagem-síntese para a conexão recém-estabelecida entre a nudez da mente espetacular e a nudez da nossa própria. Não sabemos mais onde uma começa e a outra termina. O "devir-imperceptível" – a dissolução final e total do “eu” – mencionada pelo mito de origem concebido por Kennedy se estabelece, enfim. O totem fálico exhibe, envoltos em brumas, sulcos talhados numa superfície ressequida e carbonizada. A aspereza da massa sonora se avoluma. O ouroboros albino, tendo fincado as presas na própria carne, dá lugar às projeções de duas falas retiradas da tragédia de Eurípedes, por meio das quais Jasão se dirige a Medéia. Primeiramente, nos deparamos com o questionamento: “*BRAUCHST DU WOHL KINDER NOCH?*” [“Fazem falta a ti outros filhos?”] (EURÍPEDES, 2004, p. 34, tradução nossa). E, na sequência, com: “*O WEIB WAR DIR DAS BETT SO WICHTIG?*” [“Oh, mulher, você se importava com o leito?”] (EURÍPEDES, 2004, p. 59, tradução nossa). Sem rosto, sem voz e sem corpo, tais admoestações repercutem como derradeiros vestígios de coerção patriarcal. Em seguida, também em silêncio, é-nos perguntado: “*WIE KANN ICH IHNEN HELFEN?*” [“Como posso te ajudar?”]. Não resta dúvida: pelo corpo sem órgãos que de nós é feito circulam tanto as intensidades de um ventre prestes a parir como as de um feto em vias de ser expelido (figura 12).

Fig. 12 - Pelo corpo sem órgãos que de nós é feito circulam tanto as intensidades de um ventre prestes a parir como as de um feto em vias de ser expelido.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

E a experimentação que é proporcionada ao nosso organismo anorganizado é a de estar na iminência de rebentar. Sem a mediação da atriz-gestante, fechado, contudo, o circuito espectador-espetáculo, adentramos a nudez de um padecimento anônimo, indiferente aos contornos da silhueta humana: somos introduzidos à paixão segundo o acontecimento extra individual que é o parto. A rebentação do nosso corpo sem órgãos se torna incontornável, ao surgir da inscrição: “18. MEHR WEHEN” / “MORE CONTRACTIONS” [“Mais Contrações”]. Acompanhando a gradativa intensificação da massa sonora, somam-se, progressivamente, mais dez unidades ao número que precede a legenda. A cada adição, as contrações se aproximam do limite do suportável. Na iminência de atingi-lo, a maior das telas verticais exhibe um gráfico retirado da *Wikipedia*¹⁷³, em

¹⁷³ “Punktionshöhe an der Wirbelsäule bei Anlage des Periduralkatheters in Abhängigkeit zur geplanten Operation.

<i>Operationsort</i>	<i>Punktionshöhe</i>	<i>Avisierte Ausbreitung der Analgesie</i>
<i>Thorakotomie</i>	<i>Thorakal Th 6–7</i>	<i>Thorakal Th 2 – 8</i>
<i>Thorako-abdominale Operation (Zweihöhleneingriff)</i>	<i>Th 7–8 und Th 8–9</i>	<i>Th 4–12</i>
<i>Oberbaucheingriffe</i>	<i>Th 8–9 und Th 9–10</i>	<i>Th 6–12</i>
<i>Unterbaucheingriff</i>	<i>Th 10–11 und Th 11–12</i>	<i>Th 8 – Lumbal 2</i>
<i>Operation an der Bauchorta</i>	<i>Th 10–11 und Th 11–12</i>	<i>Th 8–L2</i>
<i>Operationen an der unteren Extremität</i>	<i>Lumbal 3–4</i>	<i>Th 12 – sakral 1”</i>

Sobre isso, ver: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Periduralan%C3%A4sthesie>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

que se discriminam as etapas da aplicação da anestesia peridural. O *Logos* ocidental trabalha para tornar as dores primitivas mais razoáveis. Dissipadas as informações, sobre os sulcos projetados no totem fálico, irrompe a imagem de um feto humano maduro em posição cefálica. À medida em que o semblante humano prestes a nascer pende como fruta madura e pulsa feito um coração vegetal, a nudez da mente espetacular sussurra os versos mais célebres do *Canto Ébrio* de Assim Falou Zaratustra: "*Ich schlief, ich schlief – / Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – / Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht. / Tief ist ihr Weh – / Lust – tiefer noch als Herzeleid: / Weh spricht: Vergeh! / Doch alle Lust will Ewigkeit – / will tiefe, tiefe Ewigkeit!*" ["Eu dormia, dormia... / Fui acordada de um sonho profundo: / Profundo é o mundo! / E mais profundo do que pensa o dia. / Profundo é o seu sofrimento – / E o prazer – mais profundo que a ansiedade. / A dor diz: 'Passa, momento!' / Mas quer todo o prazer eternidade – / Quer profunda, profunda eternidade!"] (NIETZSCHE, 1983, p. 325). A "cantiga de roda" proposta por Zaratustra aos "homens superiores", "cujo nome é 'Outra vez'" e "cujo sentido é 'Por toda eternidade'", aflora como a primeira enunciação da vida que está por germinar (NIETZSCHE, 1983, p. 325). Antes da conformação da individualidade num contorno antropomórfico externo à vida intrauterina, o que há é o "grito de júbilo místico de Dionísio", a afirmação do "jogo infinito do devir" em que se fundem o teatro e a vida.

2.2.3.2 Uma eficácia aflitiva

À já excruciante massa sonora soma-se, ainda, um coro de vozes femininas que, como se desfrutando das elevações e quedas de uma montanha russa, nos impelem a uma inelutável irrupção. Acompanhando as vozes, as linhas verticais do ventre anônimo que gira sem cessar tornam-se mais largas, fazendo-se brancas e difusas, até que a expansão toma conta de todo o conglomerado de telas. No ápice da brancura, as linhas e as vozes são tragadas por um sorvedouro. A breve instauração de um silêncio alvo é quebrada pela delicadeza de uma profunda respiração feminina. A exalação do ar imprime, à alvura momentânea que avassala o conglomerado de telas, uma paisagem tomada por árvores verdejantes, no ápice da exuberância primaveril. O ruído relaxante de pássaros, insetos e ventos se instala como compensação à agonia das dores do parto.

Um jacaré sobrenada a fluida floresta, ofertando-nos uma reminiscência da vida intrauterina da qual acabamos de ser expulsos. A voz distorcida que ouvíamos de dentro do útero também manda lembranças: “*Alle Lust will Ewigkeit– / will tiefe, tiefe Ewigkeit!*” [“Quer todo o prazer eternidade– / quer profunda, profunda eternidade!”]. Tão logo nossa percepção se acostuma ao torpor ondulante das paisagens visual e sonora, um dobrar de sinos traz, ao nosso alívio momentâneo, um derradeiro escândalo. Com a suavidade de uma brisa inesperada, desponta, vagorosamente, a inscrição: “*Geburt der Tragödie*” [“*Birth of Tragedy*” / “Nascimento da Tragédia”] (figura 13).

Fig. 13 - Com a suavidade de uma brisa inesperada, desponta, vagorosamente, a inscrição: “*Geburt der Tragödie*” [“*Birth of Tragedy*” / “Nascimento da Tragédia”].



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pela Ruhrtriennale, 2016.

Do ventre trágico do espetáculo que estipulou para si a superação da condição humana, vem ao mundo a tragédia. No programa de *Medea.Matrix*, encontra-se uma anotação do caderno de ensaios de Kennedy que parece fazer referência a esta cena, a última do espetáculo/instalação: “*wie der tragische Gedanke / wieder hinein in die Welt / geboren wird*” [“*how the tragic thought / is reborn / into the world*” / “como o pensamento trágico / renasce / no mundo”] (KENNEDY, 2016, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, a tarefa à qual *Medea.Matrix* designa para si não é tão prosaica quanto a de fornecer, à contemporaneidade, uma encenação a mais da tragédia de Eurípedes. Trata-se, antes,

de empreender uma meditação sobre sua ontologia espetacular, e de, por meio dessa prática auto reflexiva, encontrar em si a possibilidade de uma redistribuição de suas próprias potências. Nesse rearranjo das respectivas forças cósmicas, a cosmovisão desencantada, que tanto o teatro como o homem ocidentais contemporâneos partilham, é exorcizada pelo mergulho de ambos nas “profundezas hediondas do sofrimento e da morte”, na “trágica musicalidade do homem às voltas com seu fado” e “na plenitude de seu ser e seu devir” (GUINSBURG In NIETZSCHE, 1996, p. 170)¹⁷⁴. Assim, o espetáculo que Kennedy concebe em parceria com Selg para a Ruhrtriennale 2016, se vale da tragédia de Eurípedes não para simplesmente encená-la, mas para, tendo-a como álibi, recolocar as condições do que pode vir a existir (em cena; na mente do espectador; no mundo). O xamanismo perseguido por Kennedy, uma vez munido de sua técnica do êxtase, encontra sua “eficácia simbólica” num rito que reencanta o teatro e o homem de um mundo desencantado, levando-os a submergir nos mananciais em que o sentido do trágico não deixou, ainda, de afluir: na ambígua travessia do mito. Na experiência sem subterfúgios do que há, nos conteúdos mitológicos, de morte e ressurreição. Pela via da identificação com as aflições que recaem sobre as mulheres, o desencantamento do mundo contemporâneo se desfaz e o seu reencantamento se anuncia. No conhecido texto de Claude Lévi-Strauss, a ideia de “eficácia simbólica” é apresentada a partir de uma cerimônia em que o xamã auxilia uma gestante a concluir um parto muito difícil, fazendo-a vencer sua agonia física, ao colocá-la em contato com um mito de sua comunidade. Lévi-Strauss chama de “eficácia simbólica” a “propriedade indutora” que leva um paciente agonizante, exposto à vivência intensa de um mito a ele reconhecível, a atingir, em razão dessa exposição, uma “transformação orgânica” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 217)¹⁷⁵. No caso em questão, a parturiente conquista a dilatação necessária para a passagem do feto. O xamanismo de *Medea.Matrix* empreende, de sua parte, algo um pouco diferente: o que ele faz é dissolver o padrão perceptivo majoritário do espectador, justamente, na exasperante angústia da gestação. O parto da atriz gestante – e do espetáculo/instalação – tornam-se menos difíceis – podendo concluírem-se com sucesso – na exata medida em que nós passamos a comungar de suas agonias. A “eficácia simbólica” de Kennedy não é a que resulta numa diminuição do sofrimento da gestante pela indução a uma reação física que lhe possibilite a conclusão do parto, mas, em vez disso, a que nos induz a uma mudança de perspectiva, lançando-nos ao cerne mítico dos padecimentos de gerar e ser gerado.

¹⁷⁴ GUINSBURG, Jacó. Nietzsche no teatro. In: **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 170.

¹⁷⁵ LEVI-STRAUSS. A eficácia simbólica. In: **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

No exemplo de Lévi-Strauss, o mito, atualizado pelo xamã, torna o parto possível. Para Kennedy, a gestação e o parto são os fatores que atualizam a experiência do mito. A atriz-gestante é, a um só tempo, a parturiente que agoniza e a xamã que detém – em parceria com o espetáculo – os símbolos míticos. Um “xamanismo horizontal”, cujo êxtase é o de gerar e parir. Para aquilo que nossa cultura desencantada produz anestésias locais ou gerais, o xamanismo de Kennedy oferece um outro tipo – um tanto mais cruel – de *phármakon*: a exacerbação de nossa vulnerabilidade ao que vemos e ouvimos, e a ampliação de nossa sensibilidade à dor que nos furtamos a sentir. Aquilo que, para nosso mundo desencantado, é veneno – sendo motivo de anestesia –, o xamanismo de Kennedy transmuta em remédio – sendo impulso de celebração. É desse modo que o pensamento trágico renasce no mundo: absorvendo, em suas vibrações auto vibrantes, nossa carne, dissolvendo, nas emoções auto moventes, nossos hábitos perceptivos, expondo-nos à “sensação destroçante e maravilhosa” (ARTAUD, 2008, p. 213) de nascer como quem morre; de morrer como quem nasce.

2.3 UM ONIRISMO ESPECULATIVO (*Women in Trouble*)

2.3.1 Primeira pulsação: a emergência da mente-mundo

O mesmo movimento que nos desvela o palco principal do Volksbühne é o que dissemina, em nossos ouvidos, os acordes ásperos de um estridente órgão de feira. Enquanto ainda não nos é dado ver totalmente o que se encontra ocultado pelo anteparo que se ergue na boca de cena, a melodia festiva e fortemente evocatória irradia, sobre nossa mente, imagens de cavalos revolvendo-se em altos e baixos numa latente tarde infantil. À medida que nossa visão vai sendo desobstruída, o carrossel incorpóreo que formulamos por meio das sinapses recém disparadas em nossa imaginação se sobrepõe, com estranheza e certo desconforto, à materialidade girante da cenografia de *Women in Trouble* (2017)¹⁷⁶: o primeiro espetáculo dirigido por Susanne Kennedy no teatro da Rosa-Luxemburg-Platz, em Berlim. Em um passo vagaroso, aproximando-se pela direita e distanciando-

¹⁷⁶ *Women in Trouble*. Registo audiovisual do espetáculo. 160’ 51”. Berlim: Volksbühne, 2017.

se pela esquerda, uma justaposição de ambientes interligados por portas, vazados por janelas cobertas por persianas brancas e adornados com televisores de telas planas nos confronta com um inusitado carrossel que se exhibe sem sobressaltos nem cavalos. Completamente desvelado, o cenário mostra uma pequena sala de recepção em que se acha um balcão revestido pela mesma padronagem de gotículas amarelas sobre fundo verde claro que envolve suas paredes. Ao lado direito do estreito recinto, uma sala mais ampla e completamente vazia, decorada em tons de roxo e azul. Ao aproximar-se, o segundo ambiente, do centro do palco, os acordes do órgão de feira se enfraquecem, dando lugar a uma paisagem sonora muito dessemelhante à anterior: uma sonoridade macia, magnética e difusa vai suspendendo nossa audição, preenchendo de torpor a morosidade da rotação ininterrupta que vemos deslocar-se em sentido horário. Estabelecida a nova ambientação, ouve-se uma voz masculina indagar: “*Does he hit her?*” [“Ele bate nela?”]. Ao que um interlocutor também masculino replica: “*Yes, let’s go! Let’s go!*” [“Sim, vamos lá! Vamos lá!”]. Quando uma voz feminina se apresenta: “*Do you hear me?*” [“Você me ouve?”], um diálogo se configura entre ela e o primeiro homem: “*Yeah.*” [“Sim.”] “*Okay*” [“Ok”], “*Come on.*” [“Vamos.”]. Um breve silêncio hesitante é rompido por aquele que iniciara a conversa: “*Do it!*” [“Bata!”], “*Go!*” [“Vai!”], “*Hit her! Hit her!*” [“Bata nela! Bata nela!”]. Vencendo a hesitação, o segundo homem toma uma decisão: “*Yes, let’s go!*” [“Sim, vamos lá!”]. Num jogo muito semelhante ao proposto em *Orfeo*, quando ouvíamos um casal de namorados visitar uma sala similar à qual nos encontrávamos na companhia da solitária boneca/avatar/agente, as informações sonoras que nos chegam sobrepostas à imagem do cômodo vazio que desfila diante de nossos olhos nos levam a visualizar mentalmente uma cena que transcorre no espaço concreto que contemplamos, estando alojada, contudo, numa dimensão virtual e paralela. A breve conversação entre as duas vozes masculinas e a solitária interlocutora é suficiente para disparar, em nosso cérebro, sinapses imaginativas que nos colocam diante de uma cena que transita entre a descontração e o abuso. Nosso exercício imaginativo ainda nos deixa aberta a hipótese de que a situação em questão corresponderia a um ensaio no qual um diretor encoraja um ator a agredir sua colega de cena, cumprindo as indicações de um roteiro... Risos femininos são ouvidos, enquanto o “diretor” pontua: “*Why not? I’m liking it. He’s liking it.*” [“Por que não? Eu estou gostando. Ele está gostando.”]. Ao passo que o segundo aposento vai se distanciando à esquerda, ouvimos: “*The only way I can do, Rank. The only way. For me to get you to show me yours, I’ve got to show you mine.*” [“É o único jeito que eu consigo fazer, Rank. O único jeito. Para que eu consiga que você me mostre o

seu, eu tenho que lhe mostrar o meu.”]. Ao que se replica: “*Okay.*” [“Ok.”]. A escuta desse estranho argumento de reciprocidade lança uma isca sobre nossa atenção: o espetáculo parece estar trabalhando para, mesmo sem a presença de atores, fechar, conosco, um circuito de retroalimentação.

2.3.1.1 Uma mandala estilhaçada e o olhar da Besta Felina

À sonoridade macia e magnética que embalava nossa contemplação do segundo cômodo, acrescentam-se suaves batidas eletrônicas que direcionam, ao centro do palco, uma nova sala: uma pequena ambientação hospitalar em pálidos tons de bege, equipada com uma porta, uma tevê sobre ela, e um aparelho de ressonância magnética, cuja cavidade circular é, por sua vez, contornada por um halo de luz branca. A chegada desse terceiro recinto põe, em primeiro plano, o que é transmitido por seu televisor (e por todos os outros, simultaneamente): uma espécie de mandala estilhaçada, composta de um sem fim de meteoritos suspensos no espaço sideral, que vêm em nossa direção, organizados em torno de um mesmo ponto de fuga, como se estivéssemos explorando o cosmos segundo a perspectiva de uma espaçonave. É muito sugestiva essa imagem da mandala estilhaçada: uma circularidade implícita, ou uma totalidade latente, no seio de uma estrutura, à primeira vista, dispersa e fragmentária (figura 14).

Fig. 14 - É muito sugestiva essa imagem da mandala estilizada: uma circularidade implícita, ou uma totalidade latente, no seio de uma estrutura, à primeira vista, dispersa e fragmentária.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017

Fica, assim, indicada uma correspondência entre esse efeito de terceira dimensão que se vê sobre a bidimensionalidade da tela de tevê (a viagem sideral), e os vários aposentos que vemos circular em torno de um único eixo sobre o palco, com a aplainada placidez de imagens estáticas... De qualquer forma, a chegada desta pequena locação hospitalar evidencia a função hipnótica exercida pela paisagem cósmica exibida pelos televisores: sua ação silenciosa sobre nossa percepção nos captura em seu *looping* e nos torna mais vulneráveis à materialidade do tempo; imantados pelo seu ponto de fuga, começamos a nos enlaçar às emoções auto moventes. Por nosso plexo solar inicia-se, então, a disseminação do “frio” que vai, pacientemente, dissolvendo nossos hábitos perceptivos e que, siderando-nos, abre-nos a percepção para o olhar enfeitiçante lançado pelo estranho carrossel sem cavalos, sem sobressaltos e sem crianças que vemos circular. Uma mirada desumanizada, desferida por olhos puramente virtuais, como se se tratasse do fitar tranquilo e meditativo de um animal predador – de um grande felino talvez – cuja calma dissimula a tensão e o perigo inerente à situação de tê-lo frente a frente. Assim, enfeitiçado, vem-me à mente um depoimento de Robert

Wilson¹⁷⁷ a respeito da experiência de filmar um vídeo-retrato de uma pantera. Sobre a espécie de “entidade” que era o animal. Sobre como sua presença forçava aqueles que dela se aproximavam a “escutarem” com o corpo todo. Sobre como um felino desse porte, nunca é o primeiro a atacar. Vem-me à mente, também, Romeo Castellucci refletindo a respeito da “besta adormecida” [*“sleeping beast”*] que habita a “boca do inferno” [*“hell mouth”*] aberta sobre o palco (CASTELLUCCI, 2007, p. 206)¹⁷⁸, e sobre como cada sessão de cada espetáculo pode ser uma chance de acordá-la. É também Castellucci quem afirma que, se porventura existe uma ontologia do palco, ela seria a “ontologia de um animal” [*“the ontology of an animal”*], porque, diferentemente dos atores, que “são muitas coisas ao mesmo tempo”, e cujo ser, em vista disso, está aquém de uma essencialidade estável, os animais “são sempre uma coisa. Somente uma.” [*“An actor is many things at the same time, while an animal is always one thing. Only one.”*] (CASTELLUCCI, 2016, p. 181, tradução nossa)¹⁷⁹. Começando a vibrar em consonância com a temporalidade felina do espetáculo, somos invadidos por ruídos semelhantes aos ouvidos durante uma sessão de ressonância magnética. É então que uma nova voz feminina se dirige diretamente a nós: “*Hi! Welcome to MRI. Where high-tech, high-ridge MRI imaging is all we do.*” [“Olá! Bem-vindos à *MRI - Magnetic resonance imaging*. Onde imagens de ressonância magnética de alta tecnologia é tudo o que fazemos.”]. Ao que parece, a posição que a escuta dessa enunciação nos leva a ocupar é a do paciente que, numa dimensão virtual e paralela, recosta o corpo sobre a maca na iminência de ser tragado por um ventre maquinal. Nossa interlocutora ainda tenta nos acalmar, assegurando, num tom mais publicitário do que médico, que a clínica que visitamos é líder no mercado. Ainda tentando lidar com o desconforto de imaginarmo-nos numa situação tão delicada, ouvimo-la dizer: “*Your image is all we do. All we do. All we do*” [“Sua imagem é tudo o que fazemos. Tudo o que fazemos. Tudo o que fazemos”]. Mais uma vez, o espetáculo procura nos persuadir, tentando estabelecer, conosco, uma correlação. Ao nos fazer imaginar que entramos no aparelho de ressonância magnética que ele mesmo exhibe sobre o palco, o espetáculo sonda nosso esforço imaginativo, nos certificando de que é justamente esse o seu trabalho: mapear, com a acuidade de um olhar felino, o que se passa no cérebro compartilhado pela entidade elíptica

¹⁷⁷ Sobre isso, ver: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2711200801.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

¹⁷⁸ CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo; GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The theatre of Societas Raffaello Sanzio**. New York, Routledge, 2007, p. 206.

¹⁷⁹ Depoimento de Romeo Castellucci em um estudo sobre ele. SEMENOWICZ, Dorota. **The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: from icon to iconoclasm, from symbol to allegory**. New York, Palgrave, 2016, p. 181.

espectador-espetáculo. O que acontece com o nosso narcisismo, quando a imagem que de nós é feita não corresponde às feições que estamos habituados a ver no espelho, mas compõe-se, em vez disso, dos traços anônimos delineados pelas sinapses cerebrais captadas, em nosso cérebro, pelo magnetismo indiferente de um olhar predador? Com o que nos assemelhamos quando nos flagramos no limiar entre uma superabundância de vida e a iminência da finitude?

2.3.1.2 A mente autorreflexiva da Grande Mãe

O vagaroso deslocamento do aparelho de ressonância magnética em direção ao centro do palco nos permite observá-lo de diferentes ângulos, sendo possível reconhecer, em sua constituição, a existência de um canal que dá acesso às entranhas da girante edificação cênica. Enquanto os projetos cenográficos de *Orfeo*, *Medea.Matrix* e *Virgin Suicides* davam, à “Zone” vislumbrada pelo xamanismo de Kennedy, a forma de **covas-útero**, a cenografia de *Women in Trouble*¹⁸⁰ torna essa conformação um tanto mais complexa: dentro de sua estrutura, o cenário deste espetáculo abriga sua própria **imagem espaço-temporal da liminaridade**. Desse modo, o conglomerado de salas que gira sobre o palco do Volksbühne parece fornecer, ao tempo e ao espaço cênicos, outro tipo de imagem. O distanciar do pequeno aposento hospitalar nos apresenta uma parede que oculta lateralmente a extensão do canal iniciado no orifício do aparelho de ressonância magnética. A chegada da quarta ambientação cenográfica nos mostra que a entrada na **cova-útero** interna à cenografia de *Women in Trouble* desemboca numa porta que dá, por sua vez, acesso a uma sala evocativa de um cenário de *talk show*; uma liminaridade composta, portanto, de uma agonia hospitalar que se funde a uma situação performativa; uma zona de indeterminação que conjuga a aflição entre o viver e o morrer à ambiguidade entre o existir e o ficcionalizar... (figura 15).

¹⁸⁰ A cenografia de *Orfeo* é de autoria de Katrin Bombe, enquanto as de *Virgin Suicides* e *Women in Trouble* são de Lena Newton. Quem assina o cenário de *Medea.Matrix* é Markus Selg.

Fig. 15 - Uma zona de indeterminação que conjuga a aflição entre o viver e o morrer à ambiguidade entre o existir e o ficcionalizar...



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

Em tons predominantemente claros, decorado, em alguns pontos, com papéis de paredes de padronagens roxas e azuladas semelhantes aos que revestem a segunda ambientação, o aposento recém-chegado contém uma poltrona preta, uma grande janela encoberta por persianas brancas que permitem entrever uma locação interna preenchida por estampas de árvores, além de uma lareira falsa e um televisor afixado na parede, todos posicionados frontalmente em relação ao olhar da plateia. Um anteparo translúcido é disposto, ainda, de modo a seccionar a lareira e a televisão em duas partes, deixando, entre si e os outros dois objetos, uma pequena passagem. À medida que a quarta ambientação vai sendo centralizada, é possível notar que uma quinta sala, idêntica à anterior, surge como se se tratasse de um reflexo: os mesmos objetos, as mesmas cores, a mesma decoração, cada uma contendo uma das metades do televisor e da lareira. Da maciez difusa e misteriosa da paisagem sonora, despontam algumas risadas que, ao cessarem, dão lugar a um diálogo entre duas novas vozes masculinas. Acompanhamos o que dá impressão de ser a apresentação de um estúdio de tevê em que um dos homens mostra ao outro as dependências disponíveis para gravação, informando-o, também, da logística ali empregada. Conforme o ambiente à esquerda começa a distanciar-se de nosso campo de visão, e a sala refletida à direita apruma-se em direção ao centro,

ouvimos sons de passos se deslocando da esquerda para a direita, e somos levados a visualizar, mentalmente, os dois homens atravessando o “espelho”. O que eles encontram do outro lado é uma condição que, a propósito, espelha a nossa: *“This is where you have a live audience, right?”* [“É aqui que você tem uma plateia ao vivo, certo?”]; *“Yes. About 250 guests.”* [“Sim. Por volta de 250 convidados.”]. Duas salas espelhadas sobre o palco, duplicadas virtualmente em outras duas, que, por seu turno, refletem nossa relação com o palco. Estabelece-se, dessa forma, uma nova – e mais sofisticada – investida do espetáculo no sentido de fechar, conosco, um circuito de retroalimentação. Mais alguns passos e mais algumas risadas são ouvidos; assim que a órbita das salas espelhadas exibem-nas simetricamente dispostas diante de nós, uma porta parece ser aberta na dimensão virtual. O diálogo entre as vozes masculinas prossegue: *“And if you watch these shows and you enter the set, it is as if you walked into a real house. It’s amazing, because you do feel like you’re walking in somebody’s living room.”* [“E se você assistir a esses programas e entrar no set, é como se você entrasse em uma casa de verdade. É incrível, porque você realmente sente que está entrando na sala de alguém.”]; *“Yes. It’s just another illusion.”* [“Sim. É só uma outra ilusão.”]; *“It’s just another place to hang a light...”* [“É apenas outro lugar para pendurar uma luz...”]; *“But here what we have to appreciate it’s all the different behind the scenes’ people that make this happen... because it’s not easy to put together something that looks like... it could exist somewhere.”* [“Mas aqui o que temos que apreciar são todas as diferentes pessoas que fazem isso acontecer nos bastidores... porque não é fácil montar algo que parece... que poderia existir em algum lugar.” Tradução nossa]. Encerrada a última enunciação, toda a paisagem sonora até então ouvida silencia de súbito, criando uma espécie de ênfase retroativa ao que acaba de ser dito. O breve silêncio instaurado é, então, preenchido por quatro notas musicais trêmulas, longas e magnéticas, que ressoam em nossa audição como se fossem um dócil despertador a nos anunciar a chegada do dia, ou um gentil toque de sinos a indicarem o encerramento de uma sessão meditativa. O curioso é que o espetáculo nos desperta da hipnose a que ele mesmo nos submeteu, envolvendo-nos numa reflexão a respeito da própria situação na qual nos encontramos: estar diante de um espetáculo, ou seja, de um mecanismo de produção de ilusão. Acordamos de um sonho apenas para sermos inseridos em outra dimensão onírica. Desse modo, saindo de um nível de ilusão para entrar em outro, o que vemos é uma nova camada auto reflexiva ser adicionada ao Teatro Cósmico de Kennedy. Se em *Medea.Matrix*, submergíamos num espetáculo-instalação que refletia sobre sua própria capacidade de auto concepção, concebendo a si mesmo enquanto **cova-útero** na qual se

operava uma auto superação, em *Women in Trouble*, dissolvemo-nos numa obra que faz algo parecido, porém, com um diferença crucial: em vez de assumir-se como território meramente uterino, ela se estabelece enquanto campo, simultaneamente, matricial e mental. Agora, é à própria mente da Grande Mãe que somos lançados, vendo-a se auto observar enquanto se ocupa de “arquitetar toda a realidade”. Na materialidade das múltiplas passagens, aberturas e limiares de seu cenário girante, *Women in Trouble* parece exhibir, a si mesmo, as circunvoluções de seu próprio cérebro espetacular, expondo-as a nós tal qual elas se apresentam ao seu olhar introspectivo e meditativo (ou ao exame de ressonância magnética que ele se auto aplica). E, agindo desse modo, convida-nos a um ato recíproco. Se sua concretude cenográfica corresponde à organicidade de seu cérebro, a imaterialidade emergente da **supertela** – emanada do trabalho sobre a materialidade do tempo espetacular – que ele interpõe a nós, equivale à virtualidade dos seus pensamentos. Assim, o que vemos desfilar na abertura desta encenação é o semblante de uma mente espetacular cujo cérebro entrega-se à observação dos pensamentos que por ele transcorrem. Ao sermos fisgados pelo olhar predador da Besta Felina, começamos a voltar, “contra” nós mesmos, uma auto sondagem semelhante.

2.3.1.3 Um espetáculo que se auto-observa para se autossuperar

Na seção inicial deste espetáculo, Kennedy alcança um feito notável: ela nos apresenta uma cena que contém em si, tal qual um holograma que condensa o todo na parte, a complexidade da obra que estamos por assistir. Com uma franqueza que, de tão transparente, acaba por nos enevoar em opacidade, a encenadora, criando **conjunções/disjunções** entre a exibição dos ambientes vazios e a difusão das vozes incorpóreas, distribui as cartas sobre a mesa e nos informa das regras do jogo que, de alguma forma, decidimos com ela jogar. Somos, primeiramente, expostos a um princípio traumático implicado numa situação cênica: dois homens ensaiam uma agressão física a uma mulher. Ecoando as reflexões presentes em *Virgin Suicides*, logo nos primeiros minutos de *Women in Trouble*, nos deparamos com o fato de que, num mundo regido pelo metro-padrão antropocêntrico, violentar as mulheres, ou até mesmo, fazê-las morrer, é mais do que um hábito fortemente arraigado, é quase um clichê; um método de produzir ficção. Em seguida, em face do

aparelho de ressonância magnética, somos introduzidos à auto sondagem de nossas atividades cerebrais, e, também, à uma **cova-útero**: uma “mesa de dissecação” que nos sugere a liminaridade de um corpo sem órgãos. Por fim, surge-nos o mecanismo projetivo-espelhante das “salas” localizadas de cada lado do espelho (o palco e a plateia; o espetáculo e o espectador; a mente e a realidade), e a conseqüente sensação de veracidade advinda da ilusão que as instâncias espelhadas produzem em cooperação. O que a lentidão entorpecida e entorpecente do estranho carrossel vazio que vemos desfilar desde o desvelamento do palco do Volksbühne faz é dar conformação cênica à razão de ser de *Women in Trouble*: um espetáculo que toma a própria mente como objeto de investigação para tentar superá-la, ou então, para conquistar, sobre ela, alguma maestria. E o método para atingir tal aspiração consistiria nos seguintes passos: (I) identificar, em si mesmo, o trauma causado pelo padrão perceptivo majoritário; (II) criar para si um corpo sem órgãos que possibilite uma auto sondagem cerebral; (III) reconhecer que, no espelho interno à própria mente, o que se vê desfilar é a mais transparente (e entorpecente) das ilusões: aquilo que chamamos realidade. Seguindo esses passos, a maestria talvez seja conquistada quando, chegando-se ao terceiro estágio, seja-se capaz de entrever o primeiro como a fonte das aparências que se tomam por verdade. A realidade como ilusão produzida por nossos hábitos perceptivos.

2.3.1.4 Da imagem espaço-temporal da liminaridade à imagem espaço-temporal da totalidade

As quatro notas trêmulas e magnéticas mantêm-se ressoando, amalgamando a sua lentidão à do cenário girante, e, assim amalgamadas, as duas lentidões trazem, ao nosso campo de visão, a sexta e última ambientação cenográfica. Uma sala muito espaçosa que preserva os mesmos matizes roxo-azulados, contendo uma poltrona e um televisor idêntico aos das locações anteriores, além de algumas almofadas brancas em torno da coluna central que serve de apoio à tevê, tendo, ainda, ao fundo e à esquerda, uma bicicleta ergométrica e, à direita, uma banheira circular revestida por uma padronagem de gotículas azuis claro, espargidas sobre uma base da mesma cor. A sensação é a de se estar diante de um misto de spa e cenário de *sitcom*; uma nova mistura entre um referencial terapêutico e outro performativo/ficcional. A exibição das seis locações que compõem o projeto cenográfico de *Women in Trouble*, do modo como ela se dá – sem a presença de atores e surgindo

como “carro abre-alas” do espetáculo – sugere se tratar de uma arquitetura que não tem nada de ornamental; em vez disso, tal edificação exerceria uma função substantiva, sendo de certo modo, um elemento autônomo que – como indica seu movimento circular – orbita um centro de gravidade próprio.¹⁸¹ Levando em consideração a influência do budismo tibetano nos trabalhos precedentes de Kennedy – sobretudo, *Orfeo* e *Virgin Suicides* – é irresistível comparar as seis salas que vemos desfilar na abertura de *Women in Trouble* aos “seis reinos da existência” (RINPOCHE, 2019, p. 164)¹⁸² que compõem o que, para essa tradição, denomina-se *Samsara*: o “reino da ilusão”, ou “ciclo incontrolado de nascimento e morte”¹⁸³. De acordo com os *lamas* tibetanos, cada um dos seis reinos é fruto de uma emoção negativa correspondente (orgulho, ciúme, desejo, ignorância, ganância e raiva), cujas incidências sobre nossa percepção “obscurecem a capacidade de ver a nossa natureza intrínseca e a natureza da realidade”¹⁸⁴. É desse modo, obnubilada, que nossa “visão cármica” “nos mantém atados ao ciclo contínuo da existência mundana, à roda sem fim do nascimento e da morte”¹⁸⁵. Num certo sentido, o que vemos girar sobre o palco do Volksbühne é uma exposição panorâmica das revoluções de uma roda como essa; em que a porta de saída – ou a morte – de um reino se desdobra na porta de entrada – ou no nascimento – de outro. É como se as diversas “salas de estar” de *Orfeo* – apresentadas a nós, naquela ocasião, individualmente e por “via terrestre” – fossem postas em rotação, e pudessem, agora, ser contempladas de uma perspectiva “aérea”, que lhes permite serem identificadas como partes integrantes de um todo; e esse todo, por sua vez, se revelasse maior que a soma de suas partes. O cérebro e os pensamentos configurando, pois, as partes, e a mente, o todo. Um reino da ilusão produzido por sinapses cerebrais que, por seu turno, são regidas pela visão cármica (ou traumática) implícita ao padrão perceptivo majoritário. É, justamente, a emergência desse todo, desse reino de ilusões mentais, o feito singular da abertura de *Women in Trouble*. Nos trabalhos precedentes, integrantes do **paradigma passional-dissolutivo**, Kennedy transmutava o espaço de suas encenações segundo um princípio de liminaridade; fossem as “salas de estar” de *Orfeo*, os pórticos e o altar de *Virgin Suicides*, ou a plataforma trapezoidal e as infindáveis telas de *Medea.Matrix*, o que se propunha

¹⁸¹ A cenografia girante de *Women in Trouble* é de autoria de Lena Newton. Uma proposta cenográfica similar à de *Women in Trouble* esteve presente num trabalho anterior de Kennedy, realizado na Holanda, em parceria com Bianca van der Schoot e Suzan Boogaardt, intitulado *Hideous (Wo)man* (2014). Disponível em: <<https://www.frascatiheater.nl/content/hideous-women?language=en#voorstelling>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

¹⁸² RINPOCHE, Sogyal. **O livro tibetano do viver e do morrer**. São Paulo: Palas Athena, 2019.

¹⁸³ Ibidem, p. 39.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 167.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 168.

era estar diante de um limiar, e/ou inserido nele. O máximo que nos era dado ver nessas ocasiões era o que se podia enquadrar estando confrontados com um limite-passagem, e/ou submergidos nessa ambiguidade territorial. A partir de seu primeiro trabalho no Volksbühne, o xamanismo de Kennedy opera outro tipo de transmutação: passamos, então, a ocupar um ponto de vista mais global; é-nos permitido divisar uma **totalidade**. Na contemplação panorâmica de um cosmos, o que nos ocorre não é apenas ser circundados por ele – como se protegidos por uma placenta ou embrulhados em uma mortalha – mas ser capazes de flagrar a aparência externa desse invólucro. O que nos chega, então, é uma imagem que aflora na face exterior do mundo cuja face interior habitamos: uma *imago mundi*¹⁸⁶, portanto. Não nos basta, desse modo, apenas aprender a “estar” nas salas que se nos apresentam, devemos descobrir como habitá-las; como passar de uma para outra, guardando a memória do que se passa nos corredores e nos limiares que as intercomunicam; preocupando-se em encontrar a melhor conduta enquanto nos perdemos entre um desvão e outro. O mais instigante na transição da **imagem espaço-temporal da liminaridade** para a **imagem espaço-temporal da totalidade** efetuada em *Women in Trouble* é verificar que ela corresponde a um processo de integração de um ambiente uterino por outro, mais amplo, de natureza mental. Assim, a **cova-útero**, deixando de ser vivenciada por nós com a passividade – ou com a passionalidade – de uma existência submersa, entregue aos influxos das marés caosmóticas, torna-se um dos canais pelos quais se faz possível uma postura mais ativa: a exploração do mundo que habitamos; esse, cuja imagem global, a nós se revela. É dessa forma que a **cova-útero**, antes soberana, é englobada por uma nova figura conceitual: a **mente-mundo**.¹⁸⁷ A mente: aquela que cria as ilusões que nos fascinam com seu efeito de realidade. A realidade: aquilo cuja opacidade, de tão habitual, se mescla à transparência do mundo que nos chega pelos nossos sentidos.

¹⁸⁶ De acordo com Mircea Eliade, a ideia de *imago mundi* está associada à “imagem do Universo” e ao “Centro do Mundo” (ELIADE, 2011, p. 43). Uma estratégia utilizada para transformar uma habitação numa *imago mundi* é, segundo o autor, traçar em seu centro, um “pilar cósmico”, ou “*Axis mundi*”: “a morada das populações primitivas árticas, norte-americanas e norte-asiáticas apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar Cósmico ou Árvore do Mundo, que (...) ligam a Terra ao Céu. Em outras palavras, *na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico*. A casa é uma *imago mundi*.” (Ibidem, 2011, p. 51, grifo do autor). No contexto de *Women in Trouble*, pode-se considerar o eixo central ao redor do qual gira a sua cenografia, uma espécie de *Axis mundi*.

¹⁸⁷ Como se verá nos próximos capítulos, a partir de *Coming Society* (2019) e *Drei Schwestern* (2019) a *mente-mundo* derivará para outra figura conceitual: a *mente-mundo-jogo*.

2.3.1.5 Uma visão desfamiliarizada de nós mesmos

À medida que as emoções auto moventes vibram em consonância com as quatro notas trêmulas amalgamadas à lentidão do mundo mental que gira sobre o palco, vamos sendo engolfados pelo *phármakon* produzido por esse composto vibracional. É então que a mutualidade subjetiva que o espetáculo teceu conosco desde seu desvelamento inicial – travando uma relação direta e imediata com nossa subjetividade – muda de configuração. Diante do televisor afixado sobre a coluna central da sexta ambientação cenográfica, vemos despontar, pela primeira vez, uma presença mediadora: à semelhança de *Orfeo*, somos confrontados com uma solitária figura feminina, do mesmo modo, magnética e mascarada. Contudo, em vez de nos dirigir diretamente o olhar enquanto se recosta no sofá, como ocorria na instalação da Ruhrtriennale 2015, a mulher que se nos apresenta, agora, está em pé, sustentando pacientemente a mesma postura corporal, e repousando os olhos sobre a mandala estilhaçada que se movimenta em *looping* na tela. Em seu perfil esguio, vestindo tênis esportivos brancos, calça jeans clássica em tons claros, camiseta branca estampada ao centro do peito com o logotipo da linha de carros de luxo “*Infiniti*”, peruca de cabelos castanhos e curtos, e com a face encoberta por uma máscara de látex que acompanha a tonalidade da pele da atriz que a veste, essa nova boneca/avatar/agente ainda parece oferecer uma imagem antropomórfica à perspectiva que, até então, aprendemos a assumir. O seu desamparo em face da mandala estilhaçada dentro da tela também dá a impressão de espelhar o nosso, diante do cenário girante sobre o palco (figura 16).

Fig. 16 - O desamparo de Angelina em face da mandala estilizada dentro da tela dá a impressão de espelhar o nosso, diante do cenário girante sobre o palco.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

Posicionada de forma enviesada, com parte do corpo voltada a nós, e parte, ao fundo do cenário, ela surge como um avatar/agente a ser controlado pela entidade elíptica espectador-espetáculo. No seio desse (in)oportuno espelhamento, o olhar desumanizado da Besta Felina se levanta uma vez mais sobre nós, e, confrontando-nos, leva-nos a um reposicionamento do nosso referencial de humanidade. A sensação é a de contemplar, novamente, um mundo de natureza digital, similar ao do videogame *Second Life* (2003), cuja virtualidade extravasa a tela do computador, incidindo sobre a concretude da cena teatral. A incidência dessa bidimensionalidade digital sobre a tridimensionalidade orgânica do corpo da atriz nos traz o pressentimento de que, na **mente-mundo** por ela habitada (e que ela nos ajuda, agora, a habitar), a presença humana está longe de ser hegemônica, sendo, ao invés disso, um corpo estranho. A nudez de sua ação corporal – manter-se em pé, observando o televisor – envolta num ambiente mais próximo de uma realidade virtual do que de uma realidade cotidiana, nos transporta para um contexto prospectivo, a um futuro possível, em face do qual se pode especular a extinção da espécie humana tal qual a concebemos habitualmente (ou majoritariamente). Subitamente, parecemos testemunhar a primazia dos seres digitais sobre os de carne e osso. Flagramo-nos na presença de um teatro povoado por superfícies

vestíveis que aparentam serem constituídas não de átomos, mas de bits de informação; um teatro que, encobrendo o organismo humano com a incorporeidade das imagens digitais, se ocupa de pôr em cena um olhar muito particular a respeito daqueles cujos corpos são como os nossos. Uma visão sobre nós que, no entanto, nos retorna uma imagem desfamiliarizada e desidentificada.

2.3.1.6 O desamparo diante de uma inteligência extra-humana

A **mente-mundo** que se dedica a uma auto sondagem espetacular dá indícios, assim, de abrigar uma inteligência extra-humana. Suspeita que se confirma ao ouvirmos uma voz grave, masculina¹⁸⁸ e incorpórea enunciar categoricamente: “*Lifspringroom*” [“Sala da Fonte de Vida”]. Enunciação que, como se se tratasse de uma pedra que é lançada num regato, produz uma imediata reverberação visual na superfície televisiva observada pela figura feminina solitária: uma tipografia minimalista, sugerindo um logotipo empresarial, desponta, sobrepondo-se à mandala de estilhaços cósmicos. Enquanto o composto vibracional das quatro notas longas ressoa, a logomarca dá lugar a três pontinhos dispostos lado a lado, que pulsam em sequência, como se aguardando a atualização de um comando recém efetuado. Nesse ínterim, a mulher quebra seu silêncio, criando **conjunções/disjunções** entre o playback e as superfícies vestíveis que lhe encobrem o corpo: “*Hello.*” [“Olá.”]. Mais alguns instantes de atualização são necessários para que o televisor, em timbre feminino, doce e sedutor, emita uma resposta cuja sonoridade é acompanhada da aparição visual das palavras enunciadas: “*Hello and Welcome.*” [“Olá, e seja bem-vinda.”]. Ao que a mulher solitária redargue, dando voz a um conteúdo retirado de uma seção de perguntas frequentes que integra o website de um centro de meditação *vipassana*: “*Thank you. I am on a special diet. Can I bring my own food?*”¹⁸⁹ [“Obrigado. Estou fazendo uma dieta especial. Posso trazer minha própria comida?”]. O televisor replica com uma frase oriunda do mesmo endereço virtual: “*If your doctor has prescribed a special diet, let us know and we will see whether we can provide what you need.*” [“Se seu médico lhe prescreveu uma dieta especial, nos informe e veremos se podemos providenciar o que você precisa.”]. A voz incorpórea masculina sentencia: “*Silence.*” [“Silêncio.”].

¹⁸⁸ Kennedy me informou que todas as vozes de *Women in Trouble* são oriundas de uma mesma atriz. Os diferentes timbres ouvidos, inclusive a masculina *voice-over*, resultam de distorções e mudanças de tom operadas em estúdio.

¹⁸⁹ Sobre isso ver: <<https://padipa.dhamma.org/vipassanaQA.html>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

E o silêncio, em resposta, se instala entre os dois timbres femininos. O cenário segue seu vagaroso passo. As quatro notas musicais, sua trêmula propagação. A mulher em pé observa as palavras transmitidas pela tevê, como se indagasse, silenciosamente, a espécie de inteligência artificial com a qual tenta estabelecer uma troca intersubjetiva. É essa voz sem rosto que dá sequência ao diálogo, questionando sua interlocutora com uma sentença extraída de um formulário de inscrição, entregue aos pacientes de uma clínica de medicina integrativa: “*Would you like to receive our clinic newsletter via e-mail?*”¹⁹⁰ [“Você gostaria de receber a nossa *newsletter* por e-mail?”]. Tendo: “*Yes, please.*” [“Sim, por favor.”], como resposta. A inteligência artificial dá sequência à sua entrevista: “*And your emergency contact is?*” [“E seu contato de emergência é?”]. Um novo, masculino e incorpóreo “*Silence*” desaba sobre a cena, impregnando-a de silêncio. Emudecida, sem tirar os olhos da televisão, a solidão da mulher que ali se encontra torna-se consideravelmente mais perceptível. Rompendo a densidade desse isolamento, a tevê torna audível e visível um novo item do mesmo formulário já apresentado: “*How did you hear about us? Friend? Family? Medical Referral? Newspaper ad? Brochure? Flyer? Website?*” [“Como você ficou sabendo sobre nós? Amigo? Família? Referência médica? Anúncio de jornal? Folheto? *Flyer*? Website?”]. “Website.” é a réplica imediata com a qual a mulher mascarada se escora em meio à entropia de seu alheamento. O cenário começa a pender para a esquerda. A nudez das ações da figura feminina diante de nós nos envolve numa estranha ausência de pressa, que se mescla a uma apreensão difusa, tão cativante quanto constrangedora. “*Are you being treated now?*” [“Você está passando por um tratamento agora?”], é o que ouvimos e vemos o televisor perguntá-la, como se endereçasse a pergunta a nós. “*Yes... I mean, no.*” [“Sim... Quero dizer, não.”], é a resposta desconcertada (e desconcertante) que vemos e ouvimos ser emitida. Um último item de formulário é apresentado, agora, oriundo de uma clínica de tratamento de câncer: “*If you use any physician-approved lotion on your skin, please bring it for the massage therapist to use.*”¹⁹¹ [“Se você estiver usando em sua pele alguma loção aprovada pelo médico, traga para a massagista utilizá-la.” Tradução nossa]. Sem precisar ouvir um novo comando categórico provindo da incorpórea voz masculina, a mulher, deslocando-se para observar a tevê frontalmente, é navegada pela própria solidão. Em face da inteligência extra-humana que se abre sobre o palco, a presença antropomórfica que ali se insinua

¹⁹⁰ Sobre isso, ver: <<https://www.treeofhealthmedicine.com/assets-m-0CqauwqG6094-m/data/downloads/motor-vehicle-accident-new-patient-intake-form.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

¹⁹¹ Sobre isso, ver: <<https://www.lastinglooksofsarasota.com/wp-content/uploads/2016/04/Oncology-Client-Intake-Formconsent.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

revela-se um vulnerável corpúsculo na iminência de ser abocanhado por uma força desmedida, tão tecnológica quanto bestial. Na minibiografia de Kennedy, utilizada como apresentação oficial da encenadora, menciona-se a produção de uma “estética além do humano” e a presença de uma “subjetividade pós-humana”¹⁹² em seu trabalho. De acordo com Rosi Braidotti, o termo “pós-humano” está relacionado a ideias que visam, na contemporaneidade, a promover um descentramento do referencial antropocêntrico¹⁹³: “O pós-humano provoca euforia, mas também ansiedade pela possibilidade de um sério descentramento do 'Homem', a primeira medida de todas as coisas” (BRAIDOTTI, 2013, p. 2, tradução nossa)¹⁹⁴. A condição pós-humana, surgida, desse modo, da deposição da antiga medida de todas as coisas, proporia uma “compreensão não dualista da interação natureza-cultura” [“*a non-dualistic understanding of nature-culture interaction*”] – ou seja, entre o que é supostamente dado e o que é supostamente produzido pelo homem – e pressuporia a existência de uma “força autopoética da matéria viva” [“*the self-organizing (or autopoietic) force of living matter.*”]¹⁹⁵, inerente a todas as formas de vida, sejam humanas ou não. Em vista disso, prospectar conexões transversais entre atores humanos e não humanos seria uma das estratégias do pós-humanismo, no sentido de vislumbrar novas formas de subjetividade para além de um ponto de referência individualizado: “Ele (o pós-humano) não assume um *self* individualizado (...) em vez disso, visa (...) uma interconexão transversal ou um 'agenciamento' de atores humanos e não humanos (...)” (BRAIDOTTI, 2013, p. 3). Para se referir a esse tipo de força vital desindividualizada, Braidotti cria o termo “*Zoe*”, valendo-se dele como alternativa ao vocábulo “*bios*” que, segundo ela, é tradicionalmente associado ao homem. “*Zoe*” abarcaria, nesse sentido, tanto a vida animal como a das máquinas, correspondendo à “estrutura auto organizadora da vida em si” [“*Zoe as the dynamic, self-organizing structure of life itself.*”] (BRAIDOTTI, 2013, p. 61, grifo da autora). O “grande animal” e a “máquina cósmica” são expressões também utilizadas pela autora para definir esse “rugir de energia cósmica” [“*‘roar’ of cosmic energy.*”]¹⁹⁶. A “*Lifespringroom*” diante da qual se encontra a mulher solitária que contemplamos parece fazer

¹⁹² “A diretora Susanne Kennedy responde ao novo equilíbrio de poder entre corpos, objetos técnicos e máquinas com uma estética que está além do humano. Distorcidos por máscaras, diálogos em playback, *doppelgängers* e multimídia, os atores confrontam o público com uma subjetividade pós-humana.” Sobre isso ver: <<https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/wir/dan/21825093.html>>. Tradução nossa. Acesso em: 18 ago. 2021.

¹⁹³ Neste ponto, é possível flagrar a influência determinante do pós-humanismo no mito de origem do **paradigma passional-dissolutivo** do Teatro Cósmico de Kennedy: o ensaio/manifesto *The Infinite Game of Becoming/Exorcism*.

¹⁹⁴ BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Massachusetts: Polity Press, 2013, p. 2.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 3.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 86.

referência a uma força vital semelhante à mencionada por Braidotti. Na troca intersubjetiva entre a figura antropomórfica que espelha nosso desamparo diante da cena e a inteligência artificial que anima o televisor, a animalidade do olhar da Besta Felina, e a visualidade digital da **mente-mundo** girante, se conjugam num rugido silencioso que nos força a “escutá-lo” com cada poro do corpo. Ao longo da “escuta” – embalada também pelo fremir vagaroso das quatro notas musicais – terror e enlevo são, terna e torturantemente, inoculados em nosso padrão perceptivo majoritário que, em razão disso, começa a dissolver sua individualidade, e a desfazer seu isolamento em relação às outras formas de vida. Segundo Kennedy, “As coisas que inventamos para representar as pessoas no palco não funcionam mais. Encontrar-se é perder-se” (KENNEDY, 2020, tradução nossa)¹⁹⁷. É nesse estado de embevecimento que vamos, então, paulatinamente nos perdendo de nós mesmos para, quem sabe, nos reencontrarmos. Situação que se acentua ao vermos o cenário completar seu primeiro ciclo de rotação, trazendo, ao nosso campo visual, uma nova versão do avatar/ agente feminino que tínhamos, até então, diante dos olhos. Em pé, em frente ao pequeno balcão revestido com gotículas amarelas sobre fundo verde claro, a nova figura feminina exhibe superfícies vestíveis idênticas à anterior, diferindo somente em relação à estrutura corporal da atriz que as põe sobre o corpo. Enquanto apreciamos a aparição de um duplo da cena precedente, desdobrado numa dimensão simultânea e paralela – segundo um princípio de *mise en abyme* similar ao que se via em *Orfeo* – ouvimos a voz masculina e incorpórea fazer uma enunciação de teor publicitário: “*We are dedicated to serving people and providing them with the best possible care with cutting edge treatment methodology.*” [“Nos dedicamos a atender as pessoas e oferecê-las o melhor atendimento possível, com uma metodologia de tratamento de última geração.” Tradução nossa]. O emissor invisível parece falar em nome da companhia que administra; possivelmente uma clínica que oferece terapias voltadas ao reequilíbrio do “rugir de energia cósmica” da “Zoe”, a Grande Mãe orgânico-tecnológica.

¹⁹⁷ Sobre isso, ver: <<https://www.facebook.com/events/volksb%C3%BChne-berlin/streaming-women-in-trouble-by-susanne-kennedy/743040026440270/>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

2.3.1.7 Sopro de vida: um novo encanto das palavras

Ao longo do discurso da *voice-over*, o primeiro dos ambientes que compõem a **mente-mundo** se aproxima do centro do palco. Torna-se possível, então, visualizar uma nova mulher, posicionada atrás do balcão da exígua sala de recepção. Suas superfícies vestíveis compõem-se de uma peruca morena em formato “*Dutch Bob*”¹⁹⁸, máscaras de látex, um macacão preto com mangas curtas colado ao corpo, preenchido de detalhes em amarelo e tons de cinza. Mantendo o olhar em nossa direção, ela cria **conjunções/disjunções** entre si e a voz doce e sedutora que, na sala anterior, falava em nome do televisor. Na dimensão paralela que se nos descortina, a mulher de camiseta branca e jeans não tem por interlocutora uma inteligência artificial, mas sim, outra presença antropomórfica. Como se arrematando o conteúdo emitido pela *voice-over*, a recepcionista diz: “*A perfect place to arrive, to contemplate, to reflect... Breathe.*” [“Um lugar perfeito para chegar, contemplar, refletir... Respirar.”]. Ao pronunciar o verbo “respirar”, a mulher atrás do balcão dirige o olhar para sua interlocutora, que responde à enunciação e à mirada com uma profunda e demorada respiração. Uma palavra que, ao ser enunciada, produz um sopro de vida... Deixando o influxo de ar se esvaír de seu corpo, e num tom muito próximo da neutralidade, a solicitante certifica: “*Yes. I am on my way to happiness and the future.*” [“Sim. Estou a caminho da felicidade e do futuro.”]. Sentença prontamente confirmada pela *voice-over*: “*Yes. You are on your way to happiness and the future.*” [“Sim. Você está a caminho da felicidade e do futuro.”]. Sem desviar o olhar de nossa direção, a recepcionista dá as boas-vindas à sua cliente (e a nós): “*Welcome.*” [“Seja bem-vinda.”]. Antes mesmo que a solicitante possa se dirigir à porta de entrada localizada ao fundo da exígua sala de recepção, a voz incorpórea descreve as atividades a que ela será submetida, recorrendo, para isso, a um conteúdo do mesmo website de meditação *vipassana* já utilizado previamente¹⁹⁹.

¹⁹⁸ “Dutch bob” (ou “Chanel”) é um corte de cabelo reto que se estende até, no máximo, a altura da mandíbula, geralmente com uma franja. Chama-se também “3/4” porquê representa o que se consideraria o corte de três quartos de um cabelo longo. A estilista francesa Coco Chanel popularizou o estilo durante a década de 1920. Sua ressurreição aconteceu nos anos 1960, virando, depois, sinônimo de rebeldia e irreverência; foi sucesso na construção de personagens fortes e independentes nos cinemas, como as protagonistas dos filmes *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino) e *O Quinto Elemento* (1997, Luc Besson). Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Bob_\(corte_de_cabelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bob_(corte_de_cabelo))>. Acesso em: 18 jan. 2022.

¹⁹⁹ “*The day begins at 4:00 a.m. with a wakeup bell and continues until 9:00 p.m. There are about ten hours of meditation throughout the day, interspersed with regular breaks and rest periods. Every evening at 7:00 p.m. there is a videotaped lecture by the Teacher, S.N. Levy, which provides a context for meditators to understand their experience of the day. This schedule has proved workable and beneficial for hundreds of thousands of people for decades.*” [“O dia começa às 4h00 com um sino de despertar e continua até às 21h00. Há cerca de dez horas de meditação ao longo

Enquanto o longo informe é proferido, as duas mulheres compartilham a escuta conosco, dirigindo-nos o olhar, como se espelhando nosso esforço auditivo. Encerrado o comunicado, a voz incorpórea determina: “*The girl shows Angelina around.*” [“A garota mostra o caminho para Angelina.”]. Determinação que se traduz imediatamente num gesto indicativo da recepcionista, e na consequente passagem de Angelina – a mulher de camiseta branca e jeans – pela porta. No televisor, sobreposto aos estilhaços cósmicos, desponta o nome da clínica cujos serviços Angelina contratou: “*Lifespring*²⁰⁰.” [“Fonte de Vida.”]. Encerra-se, assim, o primeiro ciclo de intervenções da voz masculina e incorpórea. Somos, então, introduzidos a uma nova versão desse elemento expressivo, já utilizado em *Medea.Matrix* e em *Virgin Suicides*. No primeiro caso, ouvíamos a voz que falava em nome da nudez do ventre da Grande Mãe; tratava-se de enunciações que se resumiam a intervenções pontuais, conceituais e imperativas, sem se referirem às ações praticadas pela atriz solitária sobre a plataforma trapezoidal. No segundo caso, éramos expostos a um sistema mais complexo, que administrava duas linhas paralelas de emissões vocais: a do avatar/agente digital, voltado a nos orientar/desorientar no plano do rito, e a da voz robótica sem corpo, ocupada de nossa sedução/condução no plano do enredo. No contexto de *Women in Trouble*, o timbre masculino e sem rosto perfaz uma síntese de todas as características anteriores, conquistando, ainda, um novo atributo: preserva o caráter imperativo de quem despeja, sobre a cena, conceitos categóricos; conserva o tom xamânico de alguém que conduz uma cerimônia ritualística; e inaugura a atitude de quem é detentor de um “sopro de vida”, ou seja, que insufla nos corpos dispostos sobre o palco, as ações determinadas por suas enunciações. Dessa forma, no espetáculo encenado no Volksbühne, as duas linhas de emissões vocais de *Virgin Suicides* se enlaçam, fazendo aflorar um novo encanto das palavras. Agora, rito e enredo, *ópsis* e *mythos*, antes paralelos, sobrepõem suas camadas, em resposta a emissões que se referem não ao tempo passado, como era o caso das narrações robóticas extraídas da obra de Jeffrey Eugenides, mas exclusivamente ao tempo presente, como é característico de rubricas convertidas em enunciações performativas. Em *Women in Trouble*, uma nova estratégia xamânica se instaura, portanto. Um espetáculo que se propõe a auto sondar a própria

do dia, intercaladas com intervalos regulares e períodos de descanso. Todas as noites às 19h00 há uma palestra gravada pela Professora, S.N. Levy, que fornece um contexto para que os meditadores entendam sua experiência do dia. Este cronograma provou ser viável e benéfico para centenas de milhares de pessoas por décadas.” Tradução nossa].

²⁰⁰ Esse nome é retirado de um centro de tratamento de câncer real. A “fala publicitária” emitida pela *voice-over* é muito parecida com a apresentação da “missão” da *Lifespring* original: “*Our mission: Lifespring Cancer Treatment Center is dedicated to serving people with cancer and providing them with the best possible care. We hope to help as many patients as possible. We also hope to inspire other oncologists with new methods to save lives.*” Sobre isso, ver: <<https://www.lifespringcancercenter.com/about-us/our-practice>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

mente com o intuito de conquistar, sobre ela, alguma maestria, engendra no seio de suas próprias circunvoluções cerebrais, o campo ritualístico no qual sua técnica do êxtase é empregada e administrada: a clínica “*Lifespring*”. Justapondo descrições de atividades de centros de desenvolvimento espiritual a de instituições de tratamento do câncer, o espetáculo cria as condições para que sua “Fonte de Vida” – sua “*Zoe*” – seja explorada por um xamanismo que fornece, ao nosso padrão perceptivo majoritário, a perspectiva de uma “mulher em apuros”: Angelina²⁰¹. Uma mulher que, padecendo da condição desviante que o padrão perceptivo majoritário lhe impõe, sabe se desdobrar em múltiplas versões de si mesma, assim como faziam as Eurídicés do espetáculo-instalação apresentado na Ruhrtriennale 2015. Desse modo, concebendo tanto a paciente como a clínica, tanto a doença como o tratamento – e interligando, ambas, por meio de um vínculo umbilical –, *Women in Trouble* estabelece a estratégia de exploração da inteligência extra-humana que anima sua mente espetacular. Primeiramente, ele nos enlaça num circuito de retroalimentação diretamente endereçado a nós, sem se valer de nenhuma mediação para além de nosso laço mental com ele. Fechado o circuito, ele lança, sobre o palco, uma perspectiva feminina segundo a qual a auto exploração de sua inteligência orgânico-tecnológica se torna, a nós, mais acessível. Insuflando, nas figuras que ele mesmo imagina em cena, o sopro de vida emanado de suas enunciações, ele se auto concebe enquanto entidade consciente; enquanto sujeito pensante, capaz de manifestar, diante de nós, seu dom de arquitetar realidades/ilusões, ao mesmo tempo que reflete sobre isso. Fusionados aos pensamentos dessa consciência espetacular – às interações entre suas enunciações e suas imaginações – cruzamos a porta de entrada da “*Lifespring*”, tomando por nossos, os passos desviantes de Angelina em direção à felicidade e ao futuro.

²⁰¹ No libreto que divulga a programação do Volksbühne no primeiro semestre de 2018, Angelina Dreem, o nome completo da personagem principal de *Women in Trouble*, é apresentada como uma mulher que transita entre a ambiguidade de uma vida que se assemelha à ficção e a condição de uma paciente com câncer: “*Angelina Dreem’s life is a soap opera. But her life is also real. Angelina Dreem is sick. She has cancer. Throughout the play, her new doppelgängers appear continually, falling from one rabbit-hole reality into the next: Could the next life be a better one?*” Sobre isso, ver: <https://issuu.com/volksbuhneberlin/docs/vb_spielzeit_buch_2_web_neu/177>. O nome Angelina Dreem é extraído de uma pessoa real, uma artista multidisciplinar radicada em New York. Sobre isso, ver: <<https://www.angelinadreem.net/>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

2.3.2 Segunda pulsação: perto do coração da mente selvagem

Ao passo que a exígua sala de recepção se aproxima do centro do palco, vemos, atrás do balcão encoberto por gotículas amarelas sobre fundo verde claro, a mesma recepcionista de macacão colado e penteado “*Dutch Bob*” sustentar seu olhar contra nós. Ela tem, como interlocutora, a primeira versão de Angelina que nos apareceu: a que se esforçava em dialogar com a inteligência artificial que animava o televisor da grande ambientação imediatamente anterior à que confrontamos agora. Assim que conseguimos visualizar, na tela de tevê logo atrás da recepcionista, uma animação em terceira dimensão composta de esferas brancas e alaranjadas que fazem movimentos de rotação e translação idênticos, mantendo, entre si, sempre a mesma distância, ouvimos a voz masculina e incorpórea despejar sobre a cena o encanto de uma enunciação assertiva. Perturbando levemente a calmaria das quatro notas musicais que, agora, oscilam mais difusas e macias, as vibrações oriundas dessa entidade incorpórea dão confirmação sonora à argumentação retirada de um estudo que compara as obras dos cineastas John Cassavetes e David Lynch. No excerto proferido, a autora Patricia Pisters reflete sobre o modo como ambos os diretores compõem seus filmes a partir de personagens femininas que enfrentam traumas amorosos e perdas de conexão com o mundo e com a realidade. O que ouvimos ser dito pela voz masculina sem corpo é um comentário de Pisters – um pouco modificado por Kennedy – sobre a protagonista de *Opening Night* (NOITE DE ESTREIA, 1977, John Cassavetes)²⁰²; uma das tantas obras em que Cassavetes e sua esposa, Gena Rowlands, desdobram a relação de casal na vida real, na de cônjuges fictícios:

“Love is a continuous flow; it never stops. The woman who lives in a state of suspended identity, not knowing where to place her continuing love (“Love is a continuous flow; it never stops”, she says in the film) with such an intensity that this love actually jumps on the spectator, affects the spectator directly. And as such, love streams.” [“O amor é um fluxo contínuo; nunca para. A mulher que vive num estado de identidade suspensa, sem saber onde colocar o seu amor continuado (“O amor é um fluxo contínuo; nunca para”, diz ela no filme) com tamanha intensidade que este amor salta mesmo sobre o espectador, afeta o espectador diretamente. E como tal, fluxos de amor.”]²⁰³ (PISTERS apud KENNEDY, 2017, tradução nossa).

²⁰² OPENING NIGHT (Noite de Estreia). John Cassavetes. Produção/Distribuição: Faces Distribution. EUA. 1977. Disponível em: DVD (144 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

²⁰³ As modificações de Kennedy são: a inserção de “*love is a continuous flow; it never stops*”, no início da citação; a utilização de “*the woman*”, em vez de “*a woman*”; a troca do verbo “*forces*” por “*jumps*” e a adição de “*and, as*”

Nossa escuta do argumento de Pisters é duplicada pela das mulheres mascaradas que se põem, em compasso de espera, cada uma de um lado do balcão. Angelina mantém sua mirada voltada à recepcionista, enquanto esta, por sua vez, executa uma delicada coreografia com o rosto, ora voltando-o à sua cliente, ora a nós. Dessa movimentação sutil, emana a sensação de que a mulher que vive num estado de suspensão da identidade, sem saber o que fazer com o fluxo amoroso que por ela transcorre, encontra-se, de fato, suspensa entre nós e Angelina. De acordo com Pisters, tanto o filme já mencionado de Cassavetes, como *Love Streams* (1984), outro longa-metragem do mesmo diretor – além de *Inland Empire: a Woman in Trouble* (IMPÉRIO DOS SONHOS, 2006, David Lynch)²⁰⁴, que traz, em seu subtítulo, a mais provável inspiração para o nome da primeira encenação de Kennedy no Volksbühne – se estruturam em torno de mulheres que se veem “em apuros”, ao sucumbirem à loucura (mais especificamente, à esquizofrenia). Para além da primeira entidade elíptica (o espectador-espetáculo) formada na abertura da peça – quando o cenário desfilava sem a presença de atores – outro circuito de retroalimentação começa, agora, a nos enredar: somos levados a nos imantar a Angelina, suspeitando que as emoções auto moventes com as quais vibramos neste plano de composição sejam, de fato, as flutuações afetivas dessa mulher que veste camiseta branca e jeans. Em sua presença, a materialidade do tempo espetacular se liquefaz, transmutando-se nas correntezas amorosas que lhe tomam de assalto. Em *Orfeo*, expúnhamo-nos, primeiramente, ao **devoir-Eurídice**, para, somente ao fim do espetáculo/instalação, entregarmos o controle de nossas ações à nudez da mente espetacular. Em *Women in Trouble*, o que o ocorre é algo oposto e complementar: inicialmente, provamos da ausência de contornos antropomórficos de uma mente que se exhibe, a nós, tal qual surge para si mesma em razão de uma ressonância magnética auto infligida; só então – já habituados ao antinarcísico “ponto de vista do próprio espelho” – é que nos identificamos com uma silhueta feminina. Em suma, só devimos-Angelina após termos devido-mente-mundo. Fundimo-nos com o todo para, em seguida, enlaçarmo-nos à parte. O **devoir-Angelina**, portanto, nos coloca na

such, love streams”, ao fim do excerto. A citação original é: “a woman who lives in a state of suspended identity, not knowing where to place her continuing love (“Love is a continuous flow; it never stops”, she says in the film) with such an intensity that this love actually forces itself on the spectator, affects the spectator directly.”) (PISTERS, Patricia. **The Neuro-Image: a Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture**. Stanford: Stanford University Press, 2012, p. 66). Ressalte-se que *Love Streams* é o título de outro filme de Cassavetes, em cuja trama Rowlands não figura como sua esposa, mas como sua irmã: LOVE STREAMS (AMANTES). John Cassavetes. Produção/Distribuição: Cannon Films. EUA. 1984. Disponível em: DVD (141 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

²⁰⁴ INLAND EMPIRE: A WOMAN IN TROUBLE (IMPÉRIO DOS SONHOS). David Lynch. Produção: StudioCanal et alii. Distribuição: 518 Media et alii. EUA. 2006. Disponível em: DVD (180 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

perspectiva de uma mulher em apuros, sendo sua agonia, a condição para que a inteligência extra-humana-orgânico-tecnológica da “*Zoe/Lifespring*” seja investigada, podendo ser, por nós, melhor compreendida, de acordo com uma escala mais próxima da humana. Angelina é a menina dos olhos que *Women in Trouble* volta para sua própria interioridade; a abertura por meio da qual o “olho de sonho” da Besta Felina (ARTAUD, 1999, p. 71) consegue observar as imagens oníricas do seio das quais ele próprio emerge. Nesse sentido, o título da peça faz referência à condição e à perspectiva que permitem à **mente-mundo** – e nos permitem, em contrapartida – autoconhecer-se e auto dominar-se. Vivenciar uma crise é, pois, condição para a sondagem da própria mente. Um autodomínio em escala macro franqueado, paradoxalmente, por uma susceptibilidade extremada em escala micro; por uma subjetividade traumatizada; por um processo de desagregação psíquica. A loucura incide, assim, sobre o microcosmo, abrindo caminho para que a lucidez se instale no macrocosmo.

2.3.2.1 Esquizofrenia: paixão e mistério

Patricia Pisters salienta que, quando perguntado sobre *Inland Empire*, Lynch recusou-se a dar grandes definições a respeito do filme, resumindo-se a dizer se tratar do retrato de uma mulher apaixonada e em apuros: “Lynch respondeu que é ‘sobre uma mulher apaixonada e em apuros, e é um mistério, e isso é tudo que quero dizer sobre isso’” (PISTERS, 2012, p. 66)²⁰⁵. O mistério de uma mulher dominada pela paixão em sua crua complexidade²⁰⁶. Na apostila de anotações e referências teóricas utilizadas para a concepção de *Women in Trouble*, é possível encontrar outras definições de Kennedy para o título do projeto, dentre as quais, também desponta o termo “mistério”: “uma mulher em apuros”; “a menina que sabia demais”; “uma mulher sob influência”; “uma mulher de mistério”. No mesmo documento, a encenadora esboça, ainda, dois

²⁰⁵ PISTERS, Patricia. *The Neuro-Image: a Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

²⁰⁶ Pode-se resumir o enredo de *Inland Empire (Império dos Sonhos)* assim: a atriz Nikki (Laura Dern), assume o papel principal de um novo filme. Como seu marido (Peter J. Lucas) é muito ciumento, Devon (Justin Theroux), o ator que contracena com Nikki, recebe um aviso para não se envolver com ela, especialmente porque os personagens que ambos interpretam têm, na trama ficcional, um caso amoroso. Ao longo das filmagens, os atores descobrem que o projeto é uma *remake* de um filme polonês inacabado, no qual os atores envolvidos foram assassinados.

subtítulos explicativos para a encenação: “*Ein Mysterienspiel/Eine Passionsgeschichte*” [“Uma Peça de Mistério/Uma História de Paixão”], além de enfatizar, com muita veemência, a natureza do padecimento em questão: “*SCHIZOPHRENIE!!!! A PROCESS of BECOMING, becoming woman*” [“ESQUIZOFRENIA!!!! UM PROCESSO DE VIR A SER, devir-mulher”] (KENNEDY, 2017, grifo da autora, tradução nossa)²⁰⁷. Nos rascunhos de Kennedy pode-se, assim, entrevê-la tramando um padecimento a ser vivido sobre o palco enquanto dissolução esquizofrênica de um “eu” feminino, cujo sentido é o de um mistério medieval; uma paixão voltada à sublimação angelical, um martírio de tonalidades cristãs imbuído, talvez, do anseio de santificação... Se o **devir-Eurídice** pressupunha a posição de uma morta-viva, ou seja, de uma habitante do mundo dos mortos impedida de morrer em virtude do apego de seu amado; se a conjugação do **devir-embrião** ao *devir-gestante* operada em *Medea.Matrix* nos fazia experimentar a ambiguidade entre o nascer e o morrer segundo a dupla perspectiva de quem nasce/morre e de quem concede/extingue a vida; se o **devir-irmãs Lisbon** nos situava no epicentro de atos tão autodestrutivos quanto libertários; o **devir-Angelina** nos introduz ao ponto de vista de uma viva-morta: de uma mulher que agoniza em razão de um câncer, e cuja consciência da própria mortalidade lhe traumatiza a ponto de fazê-la dissolver-se num fluxo esquizofrênico, tão delirante quanto amoroso. Inspirada em Deleuze, Pisters afirma ser a esquizofrenia a enfermidade cerebral contemporânea [“*schizophrenia as a contemporary brain disease*”] e o cérebro, nossa doença e paixão [“*the brain as our illness and passion*”] (PISTERS, 2012, p. 38). Os filmes de Cassavetes e Lynch seriam, desse modo, exemplos de “cinemas delirantes” [“*delirium cinema*”]²⁰⁸, nos quais se podem ver fluxos esquizofrênicos perpassarem a superfície das telas de projeção, como se tais correntezas percorressem corpos e cérebros: “Algo como uma corrente, uma conexão, um fluxo passa pelo corpo, passa pelo cérebro”²⁰⁹. Tendo isso em vista, o que o excerto de Pisters entoado pela voz masculina e incorporada faz é encantar o avatar/agente de Angelina que vemos diante do balcão, consagrando-o como o gérmen de esquizofrenia que a **mente-mundo** abriga em sua interioridade. Um grão de loucura, semeado num solo cerebral, na esperança de que, dessa semente, uma autocompreensão desabroche. O **devir-mulher** – e a dissolução esquizofrênica por ele liberado – se oferece, assim, tanto como sintoma (o veneno) de uma posição desviante em relação ao padrão perceptivo majoritário, quanto como o mais poderoso antídoto (o remédio) para a estreiteza dessa cosmovisão.

²⁰⁷ KENNEDY, Susanne. **Women in trouble**. Berlim, 2017. (Roteiro do espetáculo e apostila de textos teóricos).

²⁰⁸ PISTERS, 2012, p. 21.

²⁰⁹ Ibidem, p. 38.

A loucura feminina como o *phármakon* a ser administrado contra o *Logos* antropocêntrico. Se, nos espetáculos anteriores do **paradigma passional-dissolutivo**, a desconexão da medida de todas as coisas com o cosmos era sobrepujada pela assunção das perspectivas de mulheres ora mortas, ora gestantes, ora suicidas; em *Women in Trouble*, a estratégia é colocar-se na posição de uma moribunda-desvairada, entregue ao sabor das correntezas afetivas que lhe invadem.

2.3.2.2 A realidade se estrutura como um teatro

À medida que o olhar da recepcionista de penteado “*Dutch Bob*” nos conduz, juntamente com a sala de recepção, ao centro do palco, com serenidade e constância felinas, ela cria **conjunções/disjunções** entre si e a voz sedutora emitida pelo playback, endereçando-nos um questionamento: “*Have you ever questioned the nature of your reality?*” [“Você já questionou a natureza da sua realidade?”]. Ao finalizar a sentença, ela desloca o rosto na direção de Angelina, que, em resposta, passa a nos mirar. A réplica da mulher de camiseta branca e jeans é, desse modo, dirigida mais a nós do que à interlocutora atrás do balcão. “*I am in a dream.*” [“Eu estou num sonho”]. A esse brevíssimo diálogo extraído da série *Westworld* (2016)²¹⁰, acrescentam-se as boas vindas da atendente, também voltadas a nós: “*Welcome*” [“Sejam bem-vindos.”]. Os passos de Angelina Dreem rumo à felicidade e ao futuro são dados, dessa vez, por um corpo que consubstancia as mulheres desequilibradas de Cassavetes e Lynch e a personagem do seriado televisivo: uma androide assaltada por lampejos de consciência²¹¹. A inteligência extra-humana-orgânico-tecnológica da “*Zoe/Lifespring*” encontra-se, assim, em vias de ser sondada por uma perspectiva delirante e onírica, do seio da qual, um salto de consciência mantém-se em estado de latência. Em seus esboços, é possível ver Kennedy tentar definir o sentido desse sonho no qual Angelina afirma fazer parte. Em letras grandes, destacada das outras como se fosse uma manchete de jornal, acha-se a anotação: “*Das Leben – ein Traum... Die Welt – ein Theater*” [“A Vida – um

²¹⁰ WESTWORLD. Lisa Joy, Jonathan Nolan. Produção: Bad Robot, Warner Bros. Television *et alii*. EUA. Distribuição: Home Box Office (HBO) *et alii*. (2016-). Disponível em: HBO canal de televisão por assinatura/plataforma de *streaming* (acesso privativo dos assinantes). Acesso em: 21 out. 2021.

²¹¹ Trata-se de Dolores, a mais antiga robô de um parque de diversões que começa a apresentar lampejos de consciência e passa, em razão disso, por uma espécie de inspeção/entrevista.

Sonho... O Mundo – um Teatro.”] (KENNEDY, 2017, transcrição e tradução nossa). A **imagem espaço-temporal da totalidade** que gira sobre o palco do Volksbühne, sendo uma espécie de *Samsara*, é, também, uma condensação das mais célebres alegorias barrocas de Calderón de la Barca. Ao que parece, o modo como nossa visão cármica constrói o reino da ilusão no qual vivemos é produzindo cenas, distribuindo papéis, arquitetando cenografias... Contudo, em determinado momento do sonho que é nossa vida de espectadores, decidimos nos deslocar pelo teatro que é o mundo por nós habitado, com o intuito de adentrar outro teatro, no interior do qual há um mundo que gira sobre o palco, onde se vivem vidas de sonho. O aspecto auto reflexivo de *Women in Trouble* é menos o de uma peça que incorpora, dentro de si, outras peças, e mais a de um mundo que eclode dentro de outro (maior e mais amplo), e que, manifestando-se em escala reduzida, torna-se apto a abrigar a eclosão de outros mundos (ainda menores que ele próprio). No Teatro Cósmico de Kennedy não parece haver saídas, apenas inflexões, passagens, limiares e eclosões que nos levam de um nível de ilusão a outro; de uma dimensão onírica a outra; de um palco a outro; de uma forma de viver a outra; de uma esfera cósmica a outra. Isso porque os âmbitos ilusórios que servem de referência para o estabelecimento das *mise en abymes* desse teatro são a vida que levamos e o mundo no qual existimos (mais precisamente, as circunstâncias que os produzem). Desde que percebidas de um modo não majoritário, essas instâncias – o mundo e a vida – já são, em si, suficientemente teatrais. O que importa do sonho sobre o palco é que ele é vivo como é viva a vida que, em nós, pulsa; o que importa do teatro que adentramos é que ele existe tal qual um cosmos que nos engloba como o faz o mundo à nossa volta: o sonho – uma vida... o teatro – um mundo. No vídeo²¹² de lançamento de *Women in Trouble*, Kennedy enfatiza uma ideia recorrente em suas entrevistas: a de que, para ela, não há muita diferença entre as condições que determinam a realidade e as que dão forma às cenas teatrais: “O que chamamos de realidade é tanto uma construção quanto o que mostro no palco. A diferença não é tão grande, simplesmente não percebemos” (KENNEDY, 2017, 04’20” - 04’29”). O teatro é, em vista disso, um mecanismo que nos ajuda a perceber a natureza onírica que nossa própria vida já apresenta, ainda que não nos atentemos cotidianamente para isso: “nosso mundo falso cuidadosamente construído” (KENNEDY, 2017, tradução nossa). O mundo e a vida que emergem sobre o palco nos auxiliam na compreensão do quão onírica é nossa existência cotidiana. Por meio deles, nos damos conta de que aquilo que chamamos de realidade se estrutura como um teatro. No mesmo depoimento, a

²¹² Sobre isso, ver: <<https://www.facebook.com/watch/?v=10156089615904063>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

encenadora apresenta Angelina não como uma habitante passiva da **mente-mundo**, mas como uma espécie de coautora do reino de ilusão que a circunda: “Ela (Angelina) é uma vítima do sistema e, ao mesmo tempo, é como se ela própria tivesse encenado esse sistema. Então ela é uma espécie de diretora do sistema” (KENNEDY, 2017, 00’59” - 00’48”, transcrição e tradução nossa). Uma declaração preciosa que descortina o vínculo estreito entre a mulher de camiseta branca e jeans e o estranho carrossel sem cavalos, sobressaltos ou crianças. Especulando sobre quem, em cada ponta do cordão umbilical, atua como gestante e quem age como embrião, passamos a visualizar a nossa condição de coautores (ou codiretores) do próprio mundo/teatro em que estamos forçosamente inseridos. Talvez resida aí o salto de consciência latente no breve diálogo travado com a recepcionista: conseguir se autoperceber, ao mesmo tempo, como um ator/atuado e como um diretor/dirigido. Reconhecendo que a natureza onírica de sua realidade encontra-se estampada em seu próprio ser (em seu próprio nome), Angelina Dreem, de entidade aparentemente sonhada, passa a comportar-se como aquela que sonha. Como diria Lynch, citado no texto de Pisters e registrado nos esboços de Kennedy: “Nós somos como a aranha. Nós tecemos nossa vida e seguimos por ela. Somos como o sonhador que sonha e depois vive no sonho. Isso é verdade para todo o universo” (LYNCH apud PISTERS, 2012, p. 66, tradução nossa).

2.3.2.3 Sintaxe cênica: *mise en abyme* e *metalepsis*

Angelina cruza a porta da “*Zoe/Lifespring*” e se embrenha na interioridade da vida que pulsa em seu sonho. Tragada pelos corredores internos da clínica, ela desaparece momentaneamente. Em seu lugar, surge uma figura masculina esguia, vestindo calça esportiva preta, camisa branca, máscara e peruca loira. Ele se coloca à frente da recepcionista, exibindo uma vulnerabilidade ainda maior que a da cliente que há poucos instantes ali se encontrava. A recepcionista o ignora, voltando o olhar para uma prancheta sobre o balcão. Enquanto ela folheia as páginas ali reunidas, é possível notar o mesmo avatar/agente de Angelina que acabáramos de ver deixar a sala de recepção imiscuir-se em um vão formado entre o limite desse cômodo e a parede em tons de roxo e azul que, anteriormente, configurava o segundo ambiente cenográfico, mas que agora encontra-se deslocada, como se fosse um biombo. O cenário segue seu passo vagaroso para a esquerda; ruídos hospitalares

adensam a materialidade do tempo. A segunda ambientação cenográfica, completamente vazia, exhibe uma nova parede/biombo amarela. No limite entre esse aposento e o terceiro, vemos outra versão de Angelina: sentada, pensativa, ela apoia o corpo no pequeno degrau formado pelo piso da locação reservada ao aparelho de ressonância magnética. A Angelina que se encontra à espreita no hiato entre as duas primeiras salas, desloca o corpo em direção à janela localizada no centro da parede/biombo roxo-azulada, mirando seu duplo no aposento hospitalar. Quando as duas mulheres de camiseta branca e jeans terminam de alinhar seus olhares, a voz incorpórea despeja, sobre a cena, um novo sopro de vida, atualizado, de forma paradoxal, pelo enunciado: “*Death Scene*” [“Cena da morte”]. Concomitantemente à enunciação, a forma visual das palavras entoadas irrompe nos televisores que transmitem os movimentos de rotação e translação das esferas brancas e alaranjadas. A Angelina que se encontrava sentada reage ao desígnio sonoro, colocando-se em pé. Observada tanto por seu duplo atrás da parede/biombo como por nós, ela prefere deter-se em nossa direção, numa posição que nos permite vê-la segurar um pequeno pote branco, além de tornar legível a palavra que ela traz estampada em sua camiseta: “*Gender*” [“Gênero”]. Enfatizando sua condição feminina, ela nos informa, com a frieza profissional e a falta de empatia de um médico inexperiente numa hora difícil: “*She’s dying. She’s... dying.*” [“Ela está morrendo. Ela... está morrendo.”]. Ao virar brevemente seu rosto para o aparelho de ressonância magnética, notamos a presença de outra mulher – provavelmente, uma nova versão de Angelina – cuja face encontra-se inserida na **cova-útero**, posicionada em direção à intensa luz de um refletor interno à cavidade circular. No retorno de seu olhar, recebemos a confirmação: “*Hu-hum... She’s dying.*” Um breve silêncio se instaura, interrogando-nos sobre o que se deve sentir num momento como esse. A voz incorpórea interrompe nosso embaraço, apenas para intensificá-lo: “*Waving Goodbye.*” [“Acenando em despedida”]. Em resposta, a Angelina à espreita faz um aceno tímido, buscando a nossa mirada (figura 17).

Fig. 17 - A versão de Angelina à espreita faz um aceno tímido, buscando a nossa mirada.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

A mulher moribunda-desvairada inicia sua exploração do sonho que (a) sonha, e a estrutura desse ambiente onírico começa a se desvelar. As múltiplas salas justapostas como se fossem mundos paralelos e autossuficientes passam a exibir canais de comunicação; frestas por meio das quais se pode olhar de esguelha, ou até mesmo, estabelecer um intercâmbio entre uma esfera de existência e outra, ainda que, a princípio, timidamente. As múltiplas Angelinas não se ignoram mais; travam, contato, desrespeitando o suposto isolamento de cada “esfera branca e alaranjada”. O princípio de *mise en abyme* segundo o qual os seis ambientes cenográficos se constituem se torna mais complexo com o novo comportamento das mulheres de camiseta branca e jeans. Desse modo, uma nova figura retórica é inserida no funcionamento da **mente-mundo**: a *metalepsis*. Enquanto a *mise en abyme* se baseia na reduplicação, ou na reflexão de um mesmo princípio – em se tratando de um contexto narrativo, no desdobramento infinito de um mesmo nível diegético – a *metalepsis* também pressupõe a profusão e coexistência de diversas dimensões narrativas – ou de mundos ficcionais – porém, sua característica fundamental é a transgressão deliberada entre eles: “metalepse é (...) uma

transgressão deliberada entre o mundo da narrativa e o mundo do que foi contado.”²¹³ (PIER, 2016, p. 1, tradução nossa). A agonia e o desvario de Angelina embaralham, diante de nós, as cartas de sua relação com a **mente-mundo**, disparando sinapses mais fluidas, inesperadas e incomuns pelas girantes circunvoluções cerebrais. Nos rascunhos de Kennedy, consta uma definição de *metalepsis* extraída de um artigo sobre *Inland Empire*. Segundo o autor, Warren Buckland, o modo como Lynch estrutura sua narrativa cinematográfica é dando, aos delírios de uma atriz no *set* de filmagem, a forma de caixas chinesas aninhadas, cujas superfícies são, em vez de opacas, transparentes. Cada caixa corresponderia a um nível diegético – ou a um nível de delírio – e a transparência entre elas – a possibilidade de mútua interferência – seria a *metalepsis*, ou o que ele define como a “quebra de enquadramento.” [“*frame-breaking*.”] (BUCKLAND, 2013, p. 238)²¹⁴. O mais interessante nesse mecanismo transgressor – ou como Buckland também o descreve: dessas “transgressões não ortodoxas” [“*unorthodox transgressions*”] – é ele estar intimamente atrelado ao estado de desagregação psíquica da mulher apaixonada e em apuros retratada por Lynch: “Ao transcender todos esses níveis, Nikki é a mais metaléptica de todas as personagens”²¹⁵. Após nos assegurar que o seu duplo sobre a maca de ressonância magnética está morrendo, a versão de Angelina que traz a palavra “*Gender*” [“Gênero”] estampada sobre o peito, inicia a mais metaléptica das ações até então praticadas: ela abre calmamente o pote branco que tem nas mãos, espalha pelos dedos o creme ali contido, e começa a massagear os pés de sua réplica. Um plano de composição se forma, exibindo uma dissociação esquizofrênica em que a mesma figura, habitando três diferentes dimensões de realidade, se auto observa e se auto massageia. O silêncio desse delirante *tableau* é quebrado pela *voice-over* incorpórea, que dissemina, sobre a cena, as vibrações de um excerto originalmente contido no **Anti-Édipo**, de Deleuze e Guattari, mas que também aparece, com as mesmas omissões utilizadas por Kennedy, numa citação de outro estudo dedicado a *Inland Empire*, dessa vez, de autoria de Elena Del Río: “*Nothing here is representative; other*”²¹⁶, *it is all life and lived experience (...) A harrowing, emotionally overwhelming experience, which*

²¹³ PIER, John. *Metalepsis* (revised version). In: **Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 13/07/2016. Disponível em: <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>>. Acesso em: 19 de out. 2021.

²¹⁴ BUCKLAND, Warren. The Acousmatic Voice and Metaleptic Narration in *Inland Empire*. In: VERNALLIS; Carol; HERZOG, Amy; RICHARDSON, John. **Sound and Image in Digital Media**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 248.

²¹⁶ No texto de Del Río, a autora utiliza a palavra “rather” em vez de “other”.

brings the schizophrenic as close as possible to matter, to a burning, living center of matter.”²¹⁷ (DELEUZE & GUATTARI apud DEL RÍO, 2016, p. 144). A esquizofrenia que aflorava como elemento visual e silencioso do quadro, amadurece como tema conceitual e sonoro. Originalmente, o fragmento enunciado pela *voice-over* integra uma definição do conceito de corpo sem órgãos enquanto ovo “atravessado por eixos e limiares”. (...) É, pois, na imanência desse ovo, composto de uma “emoção verdadeiramente primária, que de início, só experimenta intensidades, devires, passagens” (DELEUZE & GUATTARI, 2020, p. 34), que nada é representativo; que tudo é vida intensamente vivida. (Não seria essa emoção primária, a emoção da passagem do tempo em si?). No estudo de Del Ríó, o excerto é utilizado para embasar o argumento de que os delírios femininos filmados por Lynch não são meras fantasias, ou meros desdobramentos de um personagem fictício, mas seriam, em vez disso, os devires pelos quais passa Laura Dern, a própria atriz escalada por Lynch para estrelar o filme. De acordo com Del Ríó, antes de assistirmos às personagens interpretadas por Dern, veríamos o desfile de seus próprios delírios. Enquanto as Angelinas se observam e se massageiam, o corpo sem órgãos franqueado pela esquizofrenia que lhes acomete irrompe como o estado metaléptico por excelência: aquele que dilui qualquer hierarquia entre ficção e realidade; qualquer rígida fronteira entre mente e mundo; seja o que separa a psique da atriz da de seus personagens; seja o que demarca os limites entre as subjetividades dos diferentes personagens integrantes da ficção, dos quais, segundo o princípio de quebra de enquadramento, a própria Dern pode fazer parte...

2.3.2.4 Sintaxe textual: bricolagem e “*uncreative writing*”

A delirante automassagem de Angelina é invadida por uma enunciação categórica da *voice-over*. Ao ressoar do comando: “*Smile!*” [“Sorria!”], o televisor prontamente reage, substituindo a animação das esferas brancas e alaranjadas pelo rosto de uma mulher mascarada. De peruca ruiva e lábios um tanto deformados, a figura traz, em seu semblante, um ar ao mesmo tempo terno e perturbador. A voz para a qual esse avatar cria **conjunções/disjunções** não se adequa a ele com

²¹⁷ Eis o trecho de Deleuze e Guattari: “Nada aqui é representativo, tudo é vida e vivido (...) Experiência dilacerante, demasiado emocionante, pela qual o esquizofrênico é aquele que mais se aproxima da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria.” (DELEUZE & GUATTARI, 2020, p. 34, tradução nossa).

perfeição, soando, por vezes, demasiado aguda, por vezes, demasiado infantilizada. Enquanto uma brisa artificial balança seus cabelos acobreados, a mulher move os grossos lábios para dar embocadura a um texto²¹⁸ que, originalmente, integra a letra de uma canção entoada no filme *Syndromes and a Century* (SÍNDROMES E UM SÉCULO, 2006, Apichatpong Weerasethakul)²¹⁹. No contexto cinematográfico, a música surge como resposta à angústia de um dos personagens, inseguro quanto ao modo correto de declarar seu amor. No contexto teatral, a letra da canção reaparece sem a melodia, na forma de um monólogo dito diretamente para a câmera, com o aparente objetivo de intensificar o delírio ao qual as Angelinas estão submetidas. A doçura tão intensa quanto artificial da inflexão utilizada pela voz associada à mulher na tevê se choca com um rumor grave que se avoluma aos poucos. A colisão desses elementos faz pensar numa decepção amorosa recém ocorrida; num episódio traumático, sob a ótica do qual, qualquer manifestação de ternura, ou mesmo de romantismo, é sentida como um ferimento. Esse procedimento de descontextualização e recontextualização de fragmentos textuais utilizado por Kennedy é, juntamente com a *mise en abyme* e a *metalepsis*, outro elemento estrutural da **mente-mundo**. Mediante a reduplicação do mesmo princípio narrativo e das transições não ortodoxas entre as múltiplas esferas refletidas, a encenadora produz uma sintaxe cênica plasmada nas ambientações do cenário girante. Valendo-se de uma estratégia que mescla recorte, colagem e sampleamento, ela estabelece outro tipo de sintaxe, dessa vez, de natureza textual. Ambas as estratégias trabalham para o perfazimento do todo – da **imagem espaço-temporal da totalidade** –, justapondo instâncias independentes que, no entanto, comunicam-se de modo não linear por meio das lacunas, dos vãos, das passagens e dos limiares existentes entre elas. A sintaxe cênica molda, assim, as circunvoluções cerebrais, enquanto a sintaxe textual tece parte da rede neuronal a ser percorrida pelas sinapses do pensamento espetacular²²⁰. O processo de coleta e reutilização de textos preexistentes é definido por Kenneth Goldsmith como um método criativo inspirado na cultura digital e na influência da internet sobre a sensibilidade contemporânea, ao qual o autor dá o nome de “*uncreative writing*”

²¹⁸ “*Smile...your smile makes me happy, smile just once more. Just a glance, I'm standing here waiting for your smile Just a simple smile from you...teeth so clean and white...Flickering in the shadows, shining in my heart...To you no one compares... Please brighten me with your smile Smile and it will be mine Please brighten me with your smile Can you feel me smiling back? Love... is the answer. Love and concern. The tenderness of your smile inspires me as always.*” Sobre isso ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=o31ciWU8g0c>>. Acesso em: 08 set. 2021.

²¹⁹ SYNDROMES AND A CENTURY (SÍNDROMES E UM SÉCULO/Sang sattawat). Apichatpong Weerasethakul. Produção: Anna Sanders Films/Backup Media et alii. Tailândia, França, Áustria. Distribuição: Fortissimo Films et alii. 2006. Disponível em: DVD (105 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

²²⁰ Como se verá em breve, a outra parte da rede neuronal é tecida pela composição visual dos *tableaux*.

[“escrita não criativa”, tradução nossa]. Numa entrevista concedida em 2020, Kennedy explicita a utilização dessa metodologia: “o que lemos na internet, o que falamos uns para os outros nas conversas: muitos trechos que utilizo. (...) crio textos a partir da massa de textos que encontramos todos os dias, geralmente textos que não usaríamos de forma poética. (...) É essa a ideia de 'escrita não criativa' (...) é fascinante essa ideia” (KENNEDY, 2020, 49'00” - 50'25”, transcrição e tradução nossa). De acordo com Goldsmith, há na web uma espécie de “neutralidade”, em que toda a informação ali contida pode ser tratada como tendo o mesmo valor: “Os defensores da neutralidade da internet reivindicam que todos os dados da rede sejam tratados da mesma forma, seja um spam ou um discurso de ganhador do Prêmio Nobel” (GOLDSMITH, 2011, p. 34, tradução nossa)²²¹. Tributária dessa suposta neutralidade, a “*uncreative writing*” concebe a linguagem enquanto materialidade; enquanto substância que habita diferentes ecossistemas, podendo ser deslocada e modificada: “uma forma de tratar a linguagem materialmente (...) é vê-la como uma substância que se move e se transforma em vários estados e ecossistemas digitais e de texto” (GOLDSMITH, 2011, p. 34). O exemplo da letra da canção cantada no filme de Weerasethakul – ressurgida sem a melodia e reapresentada como uma fala da mulher mascarada no televisor logo acima do aparelho de ressonância magnética – é muito ilustrativo dessa plasticidade da linguagem, e da migração entre ecossistemas linguísticos. Esse modo de trabalhar com os conteúdos textuais está presente, nas encenações de Kennedy aqui examinadas, desde *Orfeo*. No espetáculo/installação de 2015, a “*uncreative writing*” transparecia, sobretudo, nos bilhetinhos manuscritos afixados nas paredes, nos quais se liam excertos de *The Psychedelic Experience*, de Timothy Leary, além de outros conteúdos relacionados ao *Bardo Thödol*. Em *Medea.Matrix*, a metodologia ganha mais proeminência, servindo de base para todo o roteiro: textos filosóficos, fragmentos da tragédia de Eurípedes, comentários coletados de sites sobre gravidez se justapunham sem hierarquia literária entre si. Naquela ocasião, no entanto, Kennedy não fora a única “compositora” da dramaturgia, contando com a colaboração de um dramaturgista.²²² Em *Women in Trouble*, por seu turno, o que se dá é a consolidação do método: um roteiro totalmente elaborado pela encenadora²²³ em que todas as informações são retiradas de outros “ecossistemas”, preferencialmente, da internet. Em

²²¹ GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. New York: Columbia University Press, 2011.

²²² Vasco Boenisch.

²²³ Os espetáculos do *paradigma lúdico-germinativo* tiveram seus roteiros totalmente compostos por Kennedy: *Coming Society*, *ULTRAWORLD* e *I am (VR)*. O de *Drei Schwestern*, a transição entre os paradigmas, se assemelha à estratégia utilizada em *Medea.Matrix*: inserção de excertos diversos numa base dramática prévia.

suas anotações prévias à montagem, acha-se um comentário de Kennedy que também pode ser associado a seu modo de compor dramaturgias. Ao final de uma citação de Braidotti, na qual a autora menciona o expediente filosófico mais empregado por Deleuze, a encenadora pontua sua identificação com o procedimento do filósofo: “Deleuze seleciona e escolhe, encenando com bravata a arte da ‘bricolagem’ e de um ‘furto’ conceitual’. *Wie ich!* [“Como eu!”]” (BRAIDOTTI apud KENNEDY, 2017, tradução nossa). “Como eu!”, é o que anota Kennedy. À luz dessa identificação, a escrita não criativa da encenadora se desdobra numa “arte da bricolagem”; um termo que traz consigo um peso conceitual que remonta à antropologia estrutural: é a partir da ideia do “*bricoleur*” – o “especialista em gambiarra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017)²²⁴ – que Lévi-Strauss entende a construção do “pensamento em estado selvagem”: “o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2021)²²⁵. Na reflexão de Braidotti, Deleuze surge como um *bricoleur* que engendra uma nova figuração da atividade de pensar; um pensamento estruturado como uma rede: “Essas novas configurações da atividade de pensamento são escolhidas por sua capacidade de sugerir interações e interconexões semelhantes às da web, em oposição a distinções verticais” (BRAIDOTTI, 2002, p. 70). Nas múltiplas salas girantes e em seus muitos desvãos, nos espaços-tempo suspensos entre a enunciação de um fragmento textual e a de outro, Kennedy arquiteta o cérebro espetacular de *Women in Trouble*, fazendo passar por sua rede neuronal, elucubrações verbais encantadas que tornam manifestos os conteúdos de cada argumentação fragmentária. Desse modo, a inteligência extra-humana da “*Zoe/Lifespring*”, assim como o sonho que Angelina sonha em parceria com a **mente-mundo**, desnudam-se diante de nós, exibindo sua natureza não-domesticada; sua lógica associativa feita de interações em rede; sua esquizofrenia; o estado selvagem dos pensamentos que os constituem.

²²⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Viveiros de Castro: ‘sociedades tradicionais’ podem servir de exemplo. In: site da UFMG, 2017. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/90anos/?s=VIVEIROS+DE+CASTRO>>. Acesso em: 19 out. 2021

²²⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O etnólogo do Museu Nacional explica, nesta entrevista, o que distingue o pensamento em estado selvagem do pensamento científico. [Entrevista concedida a:] Carolina Cantarino e Rodrigo Cunha. In: **ComCiência** (ISBN 1519-7654). Campinas: 2021. Acesso em: 19 out. 2021.

2.3.2.5 Influxos de morte e correntezas de amor: o centro vivo e intenso do tempo espetacular

Enquanto a mulher mascarada na tevê emite suas falas infantilizadas e açucaradas, a Angelina que massageia seu duplo deitado na maca de ressonância magnética interrompe a ação e olha para o televisor. O rumor grave se adensa. Atingindo o ápice de seu incômodo com a situação, Angelina se dirige à ponta da maca e a empurra para dentro da **cova-útero**. À medida que o corpo da mulher deitada é abocanhado pela cavidade circular, o zunido grave dá lugar a outro mais denso e mais intenso: uma massa ruidosa, áspera e suja como o crepitar de um “centro intenso e vivo da matéria”. A maca é completamente absorvida pelo tubo de ressonância magnética, o cenário segue seu passo vagaroso para a esquerda. Sobre a parede que oculta lateralmente a extensão desse canal interno à cenografia, acha-se afixada uma versão agigantada dos bilhetes que se viam nas paredes de *Orfeo*. Preso com fita adesiva e escrito à mão, o lembrete diz: “*And as such, love streams.*” [“E, desse modo, correntezas de amor.”]. Angelina acaba de criar para si um corpo sem órgãos, por meio do qual sua estratégia de investigação da **mente-mundo** se desdobrará na auto sondagem de seu próprio cérebro moribundo e esquizofrênico. Assim, ela se auto impõe o que o espetáculo estabeleceu para si desde o início. Novas *mise en abymes* se desencadeiam, novas *metalepsis* afloram. Na liminaridade dessa “mesa de dissecação”, ao que tudo indica, o padecimento a ser dissecado conjuga o trauma da finitude a um trauma amoroso: no centro fumegante da matéria, o que se encontra são influxos de morte que deságuam em correntezas de amor. Envoltos em aspereza e estertor, a entrada da maca no canal interno à cenografia coincide com a chegada de uma nova imagem às telas de tevê: no lugar da mulher ruiva e mascarada, o que se vê é uma fonte de luz branca; uma espécie de refletor voltado ao rosto de alguém que se posiciona diante das câmeras, ou mesmo, que se coloca sobre o palco. A intensa luz interna à cavidade assume, agora, a função de um signo que indicia o estabelecimento de uma situação performativa, no seio da qual se abre a perspectiva (o ponto de vista) de um(a) performer. Submeter-se a uma ressonância magnética se mescla, subitamente, ao ato de estar exposto; de estar sob os holofotes. Enquanto a Angelina que empurrara a maca observa com curiosidade infantil o orifício que tem diante de si, a suja e crepitante massa ruidosa se converte em lentas e graves batidas eletrônicas. Embalada por essa cadência, a *voice-over* se harmoniza ao clima de suspense e sedução instaurado, entoando o mais misterioso e polissêmico enunciado até então ouvido: “*Are you recording?*” [“Você está

gravando?"] é o que a entidade incorpórea nos indaga. Habitados a ouvi-la despejar sobre a cena conteúdos assertivos, muitas vezes peremptórios, imbuídos de inflexões seguras e majestáticas, nos desconcertamos ao flagrarmos um tom de vulnerabilidade nas vibrações graves dessa presença puramente vocal. Pela primeira vez desde o início do espetáculo, aquele que ocupa a posição de enunciação mais privilegiada da **mente-mundo** parece ter perdido momentaneamente a onipotência costumeira, encontrando-se numa inusual situação de exposição. Ao que tudo indica, a entrada de Angelina na **cova-útero** desestabilizou o funcionamento da **mente-mundo**, levando o espetáculo a abandonar uma atitude exclusivamente contemplativa para efetuar, ele mesmo, um novo ato performativo (dentro daquele que ele já realiza, desde o desvelamento do palco). Mas a ambiguidade da indagação a nós desferida vai além disso. Na entonação empregada pela *voice-over*, o verbo “*to record*”, além de apresentar a acepção explícita de “gravar”, também ressoa outra, menos aparente, implícita: a de “recordar”. Assim, o espetáculo parece também nos interrogar: “Você se recorda?” Nessa nova inflexão, o sentido da pergunta ganha outros matizes, fazendo com que sejamos nós os ocupantes da posição de vulnerabilidade. Enquanto somos aqueles que detém o poder de gravar (o que quer que seja), estamos no controle da situação, mas quando somos os que devem se lembrar de algo que nem mesmo sabemos que esquecemos, as coisas mudam de figura. Ao nos imaginarmos, ao mesmo tempo, registrando e rememorando algo, nos entrevemos, também, recapitulando o que foi/será registrado/rememorado. É assim que, na profícua indeterminação de um verbo da língua inglesa, entoado durante uma encenação alemã e ouvido por uma escuta forjada, originalmente, pela língua portuguesa, somos lançados simultaneamente a três configurações temporais: ao passado desconcertante de uma memória evocada, ainda que desconhecida; ao presente vacilante de um ato performativo, ou de um desempenho espetacular em vias de ser efetuado e registrado; ao futuro latente, implicado no exame do que existirá em função da gravação. Em vista disso, a matéria cujo centro vivo e intenso Angelina acaba de penetrar não parece ser outra que o próprio tempo espetacular. Inserida na **cova-útero**, Angelina nos dá acesso às emoções auto moventes que trepidam não apenas na profundidade de seu “eu” cindido, mas nas entranhas circunvolutas da **mente-mundo**. Em seus esboços, Kennedy dá destaque para uma anotação que revela a centralidade da questão do tempo – e da apresentação dele – em seu trabalho: “Olhar para trás é, na verdade, o futuro, mas ainda não está à nossa frente. A grande questão é como você pode mostrar o tempo no teatro aqui e agora?” (KENNEDY, 2017, tradução nossa). Nesse registro, a encenadora parece imbuir sua cena da tarefa que, segundo Deleuze, a **imagem-**

tempo encarregou-se de cumprir no cinema europeu pós-Segunda Guerra Mundial: a de promover a “apresentação direta do tempo” (PÉLBART, 2007, p. 14)²²⁶. O mais curioso é considerar que, ao passo que Angelina se entrega à morbidez e ao desvario de sua posição de paciente terminal, o espetáculo se encarrega de um metadesempenho espetacular. Enquanto a mulher moribunda-desvairada é acometida de “uma espécie de paralisia motora” que a obriga a “ver e ouvir o que está além de qualquer resposta ou ação possível”²²⁷, o espetáculo celebra a si mesmo enquanto virtualidade inerente a “estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos, amnésicos, delirantes, panorama flutuante que vem à tona em virtude de um afrouxamento sensório-motor”²²⁸. A submersão na materialidade do tempo espetacular leva Angelina a experimentar, sem salvaguarda nem subterfúgios, a “multiplicidade virtual”²²⁹ que fundamenta a dissolução esquizofrênica de seu ser. Do ponto de vista do espetáculo, a intrusão da protagonista na **cova-útero** o faz vivenciar mais intensamente – e com maior grau de auto reflexão – o modo como ele próprio atualiza, em cena, essa mesma multiplicidade. Como um desdobramento da **imagem-tempo** deleuziana, Pisters entende que, em cinemas delirantes como os de Cassavetes e Lynch, emergiria uma nova categoria imagética: a “*neuro-image*” (“neuroimagem”). Partindo de uma metáfora do próprio Deleuze, para quem a tela de cinema atua como um cérebro: “O cinema não só coloca movimento na imagem, mas também coloca movimento na mente. (...) O cérebro é unidade. O cérebro é a tela. (...) O pensamento é molecular” (DELEUZE, 2000, p. 366, tradução nossa)²³⁰. Pisters tem em mente experiências cinematográficas nas quais a tela se torna uma “membrana cerebral” [“*screen as a cerebral membrane*”] (PISTERS, 2012, p. 136), e em que as imagens, tais quais descargas neuronais, inserem, na multiplicidade virtual da **imagem-tempo**, o futuro enquanto “momento especulativo” [“Na neuroimagem o futuro torna-se o momento especulativo a partir do qual o eterno retorno estoura o tempo em repetições remixadas em série.”] (PISTERS, 2012, p. 136, tradução nossa). Eis que o corpo sem órgãos criado por Angelina, o “ovo pleno” em que ela se transmuda, desdobra-se numa superfície cerebral acometida por descargas neuronais que fazem passar, por toda a extensão da membrana, um emaranhado temporal. Ao passo que, em

²²⁶ PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²²⁷ Ibidem, p. 8.

²²⁸ Ibidem, p. 15.

²²⁹ Ibidem, p. 52.

²³⁰ DELEUZE, Gilles. The Brain is the Screen. In: **The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema**. Minneapolis: University of Minneapolis, 2000, pp. 365-373.

Medea.Matrix, a **supertela** se atualizava enquanto película placentária, em *Women in Trouble*, a **mente-mundo** fornece-nos outra interface, correspondente à sua natureza não exclusivamente matricial, mas, sobretudo, intelectual. A forma como Kennedy parece ter respondido à “*big question*” – “como apresentar o tempo no aqui e agora do acontecimento teatral?” – é fazendo a materialidade do tempo espetacular deprender uma superfície que põe em contato, e em ininterrupta interação, a nossa subjetividade, a do próprio espetáculo, e a da mulher moribunda-desvairada que veste camiseta branca e jeans. No entanto, o mais intrigante nesta passagem de *Women in Trouble* é ela tornar explícita – e, em certa medida, ilustrar – a purificação interna transcorrida na arena psíquica do espectador, assim como divisada pelo episódio da dissolução do herói antropocêntrico, no mito fundador de seu Teatro Cósmico. A entrada de Angelina no aparelho de ressonância magnética é uma ilustração perfeita do nosso processo de exposição ao **phármakon** da materialidade do tempo espetacular. O que, em *Medea.Matrix*, ocorria conosco de forma implícita e imediata, no espetáculo do Volksbühne se explicita, estando amparado por uma mediação: o nosso **voou mágico** passa a mirar-se no reflexo do êxtase vivenciado por Angelina; a nossa “mesa de dissecação” é replicada por aquela na qual a protagonista se deita. A **mente-mundo**, assim, se mostra capaz não apenas de englobar a **cova-útero**, mas também de encenar – de dar a ver e a ouvir – os processos a ela inerentes. O **dever-Angelina**, em vista disso, à semelhança do **dever-embrião** e do **dever-gestante** de *Medea.Matrix*, também conjuga duas faces intimamente vinculadas: enquanto no espetáculo-instalação da Ruhrtriennale 2016 tratava-se de uma intimidade amniótica, o caso agora é o de uma contiguidade neuronal. O corpo incorpóreo depreendido da assunção não da perspectiva de uma mulher em estado de gestação, mas de uma figura feminina em situação de convalescência e sofrimento psíquico se constitui, então, de uma **face sonhada** e de uma **face sonhante**; ou mesmo, de uma **face pensada** e de uma **face pensante**. É assim, portanto, que, em *Women in Trouble*, acessamos a arena fluida e metamórfica da inteligência extrahumana da “*Zoe/Lifespring*” consubstanciando as paixões do sonhador e da imagem sonhada; do pensador e dos pensamentos pensados; do delirante e dos delírios delirados. E diga-se: sem abrir mão das transgressões não ortodoxas que podem ocorrer entre essas instâncias.

2.3.2.6 Um metadesempenho espetacular: o raciocínio enternecido

Conforme o deslocamento do cenário nos exhibe a porta de sua quarta ambientação, vemos uma figura masculina sentada em uma das duas poltronas pretas dispostas à esquerda do anteparo translúcido que divide as salas espelhadas, enquanto ambos ambientes adentram nosso campo de visão: mascarado, vestindo peruca morena e lisa, camiseta azul pastel, além de jeans e tênis brancos semelhantes aos de Angelina, ele aparenta ser a contraparte romântica da protagonista da peça. Enquanto a branca luz de refletor pisca intermitentemente no televisor logo acima da lareira à suas costas, a figura masculina exhibe certa impaciência, como se aguardasse a chegada de alguém. Quando Angelina passa pela porta, ela adentra o recinto como se essa fosse a consequência natural de seu ingresso no aparelho de ressonância magnética. Nem bem ela retira as mãos da maçaneta, seu par romântico dirige-lhe o olhar, executando ações que indicam uma intensa discussão de casal, travada, no entanto, apenas por gestos, em completo silêncio. Angelina senta-se na poltrona vazia, ostentando no peito os corações concêntricos que formam o logotipo da marca de sorvetes “*Langnese*”. O casal dá sequência à pantomima. Enquanto ambos são tragados pela desavença, uma nova versão da mulher de camiseta branca e jeans surge atrás da grande janela da sala espelhada; o quinto aposento cenográfico. O novo avatar de Angelina traz impressa na camiseta a logomarca referente à tecnologia de armazenamento de dados Blu-ray. Mantendo a cabeça baixa e uma das mãos apoiada na altura do ventre, a mulher se detém numa postura que demonstra um enjoo típico de gravidez (figura 18).

Fig. 18 - Mantendo a cabeça baixa e uma das mãos apoiada na altura do ventre, Angelina se detém numa postura que demonstra um enjoo típico de gravidez.



Fonte: *Frame do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.*

Enquanto administra seu mal-estar, ela observa, através do vão entre os recintos, a discussão na qual sua outra versão está envolvida. As quebras de enquadramento entre as esferas brancas e alaranjadas fluem sem obstáculos. Quando o limite-passageira entre as ambientações espelhadas se alinha ao centro do palco, a *voice-over*, recobrando sua habitual onipotência, enuncia um excerto oriundo de outro estudo voltado à obra de Lynch: “*Matter is anything but solid or stable. The behavior of particles that scientists observed in physics experiments boggles all of our traditional expectations; for example, physicists have seen particles that can literally be in two places at the same time.*” [“A matéria é tudo menos sólida ou estável. O comportamento das partículas que os cientistas observaram em experimentos de física confunde todas as nossas expectativas tradicionais; por exemplo, os físicos viram partículas que podem literalmente estar em dois lugares ao mesmo tempo.”] (NOCHIMSON, 2013, p. 7-8, tradução nossa)²³¹. O argumento da autora Martha P. Nochimson é o de que a via correta a ser tomada para o exame da obra de Lynch não é considerá-la do ponto de vista psicológico, como o fazem a maioria dos intérpretes, mas abordá-la

²³¹ NORCHIMSON, Martha P. **David Lynch swerves: uncertainty from Lost Highway to Inland Empire**. Texas: Univ. of Texas Press, 2014. Epub. Link indisponível para acesso gratuito. Acesso em: 04 jan. 2022.

a partir do que ela considera serem as verdadeiras fontes de inspiração do cineasta: a tradição védica e a física quântica. O que para Pisters configura um cinema delirante, para Nochimson é característico de um cinema que torna visíveis as “dimensões escondidas da matéria” [“*hidden realities of matter*”] (NOCHIMSON, 2013, p. 8). De qualquer forma, o que aparenta ocorrer nesta cena dirigida por Kennedy é a manifestação da dimensão molecular de um pensamento resultante da interação entre as *faces pensante e pensada* de *Women in Trouble*. Enquanto as ideias de Nochimson são enunciadas pela *voice-over*, o par romântico de Angelina cruza o limiar entre as salas espelhadas, como se tentasse corresponder à tarefa de estar em dois lugares ao mesmo tempo; atribuição cumprida habilmente por seu par feminino. Posicionada a figura masculina do outro lado do “espelho”, a entidade incorpórea se dirige a nós: “*Are you recording?*”. A inflexão que se atualiza agora é a que parece nos atentar para a necessidade de se tomar nota tanto do que acabara de ser dito como do que acaba de ser mostrado pela ação do personagem masculino. Contudo, uma certa hesitação não abandona a fala incorpórea: o espetáculo demonstra ter ciência de encontrar-se num estado de vulnerabilidade performativa. É, pois, a partir da consciência da exibição de seu modo de raciocinar “em cena aberta” que se configura o metadesempenho espetacular de *Women in Trouble*. Uma espécie de raciocínio encantado, que produz o que enuncia, que encena o que imagina, e que, ao fazê-los, consegue, ainda, quebrar o enquadramento das enunciações e das imaginações, com o intuito de refletir sobre esses mesmos processos. Retirado de seu ecossistema originário e recolocado na cena de Kennedy, o argumento de Nochimson é enunciado de forma assertiva, porém, sua natureza fragmentária e descosida o leva a impregnar-se das afecções que circulam sobre o quadro composto sobre o palco. As ideias que se ouvem, ainda que estruturadas na forma de um argumento lógico e encadeado, por se encontrarem desenraizadas tanto de sua procedência como de sua destinação, contaminam-se da atmosfera emanada pelo contexto visual sobre o qual incidem. A pedra lançada sobre o regato mental, desestabilizando a tensão superficial da água em ondas concêntricas, é também absorvida pelo ambiente aquoso, sofrendo, desse modo, uma reação até mais intensa do que a perturbação primeiramente provocada. A objetividade das argumentações eivam-se, assim, de subjetividade. Os conteúdos enunciados contagiam-se dos conteúdos imaginados. Ao testemunharmos a disseminação desse tipo de raciocínio enternecido, em que as palavras desestabilizam as imagens e as imagens inundam, em contrapartida, as palavras, nos damos conta de que há sempre uma emoção correspondente a todo ato de pensar. Sobretudo, aos atos de pensamento que se voltam sobre si mesmos. [“*Are you recording?*”]. Há sempre um

pouco de sonho em cada elucubração que ressoa em nossa mente; há sempre um raciocínio latente em cada imagem onírica projetada em nossa tela mental. Neste quadro de *Women in Trouble*, o vínculo entre as **faces pensante/sonhante** e **pensada/sonhada** de Angelina e da **mente-mundo** nos apresenta uma especulação sobre o comportamento subatômico da matéria, imaginando-o, porém, como um roubo esquizofrênico da protagonista. Na tensão entre esses dois processos mentais, as dimensões escondidas da matéria desvelam-se a nós, assumindo, sobre o palco, a forma de reminiscências traumáticas, nas quais uma figura masculina una e estável surge como a razão da fragmentação e do desequilíbrio de seu par feminino. Desse modo, o que se vê sobre o plano de composição que contemplamos – podendo ser generalizado para todos os quadros de *Women in Trouble* – são os ricocheteios de sinapses disparadas pelo pensamento em estado selvagem que habita a **mente-mundo**; pulsares da nudez da mente espetacular sobrevivendo nas **conjunções/disjunções** entre vibrações enunciativas e imaginativas. Se a sintaxe textual estabelecida pelo método da “*uncreative writing*” é responsável por tramar parte da rede neuronal da **mente-mundo**, a outra parcela dessa mesma rede é urdida pela composição visual de cada *tableau*; arranjos que, por sua vez, estruturam-se de ações nuas. Assim, a aliança entre a nudez das ações, a tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, e a emergência da **supertela** materializam, diante de nós, **imagens-pensamento**, ao passo que a disseminação do encanto das palavras – em especial o da *voice-over*, mas também o do playback associado às personagens em cena – perfaz **enunciações-pensamento**. Nas **conjunções/disjunções** entre descargas neuronais imaginativas e descargas neuronais enunciativas, os sonhos sonhados pela **mente-mundo**, pela mulher moribunda-desvairada e por nós, compartilhando da mesma temporalidade espetacular, fundem suas existências vibracionais na mesma membrana cerebral. Dessa forma, o espectador do Teatro Cósmico de Kennedy não é informado sobre o que deve sentir, concluir ou experimentar; ele é, sim, exposto aos desdobramentos cênicos dos sentimentos, dos impulsos intelectuais e das experiências subjetivas que se manifestam durante o exercício meditativo empreendido pela obra que contempla. As conclusões das argumentações emitidas, por mais assertivas que sejam, desaguam em enigmas visuais. Por conseguinte, não há nada que venha a ser sentido, pensado e experimentado pelo espectador desse teatro que não tenha, a princípio, sido sentido, pensado e experimentado pela cena. Aquilo que Kennedy quer imprimir à audiência, ela imprime, antes, ao palco. É essa a sua crueldade de encenadora, e é essa, também, a eficácia de suas encenações – sobretudo as do **paradigma passional-dissolutivo**: fazer com que o padecimento do espectador

seja precedido pelo padecer do espetáculo, conectando, ambos, por meio de uma membrana espaço-temporal: a **supertela**. Assim, se deseja que reconheçamos que aquilo que chamamos realidade é, com efeito, uma ilusão produzida pelo que há de predominante em nossa percepção, a encenadora imbui a **mente-mundo** de um encargo análogo: ela nos exhibe as “**formas-pensamento** nascidas do conteúdo mental” (EVANS-WENTZ, 2018, p. 21) do espetáculo e, do mesmo modo, nos exhibe a cerimônia que empreende para exorcizar, ele próprio, o seu padrão perceptivo majoritário. Para levar a cabo esse exorcismo, ele precisa da morbidez e do desvario da mulher que veste camiseta branca e jeans; essa é a isca que mordemos.

2.3.2.7 *Metalepsis*: o ataque contra o padrão perceptivo majoritário

A versão de Angelina localizada atrás da janela desfaz em parte a postura corporal de enjoo mas, mantendo ainda as mãos no ventre, balbucia palavras inaudíveis na direção de seu interlocutor masculino: outra pantomima carregada de melodrama, indicando uma severa divergência entre o casal. A discussão é interrompida por uma transgressão não ortodoxa sucedida no âmbito da *voice-over*: ouvimos, pela primeira vez, uma voz incorpórea que não coincide com o timbre masculino habitual. A doce e infantilizada voz feminina que antes se associava à mulher mascarada na tevê ressurge, desta vez, sem nenhuma imagem que lhe corresponda, entoando novamente a letra da canção do filme de Weerasethakul. A reincidência desse conteúdo, agora, engolfado pelo quadro que exhibe a discórdia entre o casal, deixa claro que a causa do trauma amoroso de Angelina é o homem que veste jeans e camiseta azul pastel. Nas intensidades que perpassam o corpo sem órgãos que criou para si, Angelina parece rememorar um episódio de rompimento afetivo, no qual ela atua como alguém que implora para não ser abandonada. Enquanto o apelo melodramático entoado pela voz infantilizada ecoa, a figura masculina se afasta da suplicante mulher atrás da janela, e dirige-se até a porta que interliga o recinto no qual ele se encontra ao próximo cômodo. Numa ação metaléptica, ele afasta com uma das mãos a cortina de miçangas brancas que vela a passagem entre os aposentos. Pelo vão entreaberto, ele observa outros dois avatares de seu par romântico. A mulher que se acha sentada na poltrona preta à esquerda do televisor central reage prontamente à ação da figura masculina, virando o corpo para encará-lo. A outra versão de Angelina, catatônica, mantém-

se em pé sobre a borda da banheira circular revestida por gotículas azuis claro, encarando o interior da circunferência como se contemplasse um abismo. Assim que o homem dá um passo para trás, ao se perceber observado pela mulher na poltrona, a *voice-over* retoma seu posto e enuncia: “*Silent scene*” [“Cena silenciosa”]. Instala-se, então, um breve silêncio entre o par romântico, sustentado por um mútuo enfrentamento. A rotação do cenário torna possível observar um quadro em que um circuito de olhares atravessa duas ambientações. Como se procurando não deixar que nos esqueçamos dessa possibilidade de transgressão, a voz incorpórea nos indaga: “*Are you recording?*”. O padrão perceptivo majoritário começa a se enredar no modo de funcionamento da mente delirante de Angelina. Seu exorcismo, assim, está em curso. A figura masculina é acometida imediatamente de uma breve fala. Terminando de entoá-la, ele atravessa a porta. A mulher sentada na poltrona redargue. Como se pudéssemos, agora, ouvir o conteúdo da discussão anterior, um diálogo se estabelece entre os dois. As vozes dos personagens soam ásperas e distorcidas e, entre uma fala e outra, ouve-se um som semelhante ao de fitas que são rebobinadas. O conteúdo do diálogo²³² exala melodrama: o homem se sente pressionado pela mulher que, completamente submissa, só sabe se desculpar. Interrompendo a discussão do casal, a *voice-over* sentencia: “*She starts vomiting blood.*” [“Ela começa a vomitar sangue.”]. O sopro de vida, recaindo sobre a catatônica Angelina sobre a banheira, se traduz numa mórbida substância vermelha, despejada pela

²³² “CHAD: - O que você... o que você está fazendo aqui?

ABIGAIL: - Eu... pensei... a porta estava aberta... pensei...

CHAD: - Sim, eu sei, deixo aberto para poder ouvir Thomas.

ABIGAIL: - Oh, me desculpe, não estou tentando pressioná-lo.

CHAD [zomba]: - Eu... eu me sinto pressionado. Sinto pressão o tempo todo quando estou perto de você, toda vez que olho para você... ou estou em uma sala com você ou... ou você me toca ou a vejo...

ABIGAIL: - Olha, quando nos beijamos lá atrás, eu conheço você...

CHAD: - Foi um erro.

ABIGAIL: - Não. Não acredito nisso. Eu sei que você sentiu alguma coisa.

(PRÓXIMA CENA/PRÓXIMA SALA)

CHAD: - Sim. Eu senti. É complicado, é mais complicado que isso. Certo, eu te avisei, eu... eu... eu disse adeus. E eu tive que me forçar a fazer isso porque me prender a você estava me matando.

ABIGAIL: - Sim, mas e agora que voltei?

CHAD: - Não sei. Eu entendo que nada mudou para você. Você ainda está se segurando ao que tínhamos antes de partir.

ABIGAIL: - Ok, entendi, você está tão... você ainda está... você está com raiva.

CHAD: - Sim. E confuso. E exausto, e estou cansado de pessoas... pessoas guardando segredos e fazendo escolhas que... que constantemente viram minha vida de cabeça para baixo.”

Trata-se de um diálogo extraído do seriado “*The Days of Our Lives*” (1965), um dos mais longevos da televisão estadunidense, ainda no ar. O diálogo utilizado por Kennedy ocorre entre Chad DiMera e Abigail Deveraux: um casal que vive infundáveis traições, triângulos amorosos e idas e vindas numa paixão proibida entre membros de famílias rivais, no estilo Romeu e Julieta. Sobre isso, ver: <<http://tvmegasite.net/transcripts/days/older/2017/trans-da-01-03-17.shtml>>. Acesso em: 28 set. 2021.

boca da mulher mascarada: a mesma que, anteriormente, vestindo a camiseta com a palavra “*Gender*”, massageava os pés de sua réplica. A figura masculina, então, abandona a versão de seu par amoroso com quem discutia para observar a agonia daquela que está sobre a banheira. Após um breve silêncio, ele se aproxima dela, sendo seguido pela Angelina com quem se indispunha. Enquanto ele observa o sangue vertido dentro da circunferência, a mulher que se levantou da poltrona mantém-se à distância como se, em breve, fosse se afastar definitivamente. É nesse instante que a voz incorpórea ressoa um enunciado composto de excertos extraídos de duas fontes distintas, ainda que dedicadas ao mesmo tema: *Inland Empire*, novamente. A primeira parte da enunciação – sutilmente alterada por Kennedy – provém da mesma página em que Pisters menciona as “*love streams*” de Cassavetes e a analogia de Lynch a respeito da aranha e do sonhador: “A cena vai minar todas as nossas formas habituais de reconhecimento de lugar, tempo e identidades fixas.”²³³ Em seu ecossistema original, o argumento de Pisters embasa a comparação efetuada pela autora entre os dois cineastas, dando ênfase às ambiguidades e ao caráter torturante das experiências cinematográficas que ambos promovem: “nem Cassavetes nem Lynch tem medo de torturar seu público apresentando imagens emocionalmente perturbadoras ou nos irritando com ambiguidades no comportamento dos personagens e confusões de referências espaciais (e temporais)” (PISTERS, 2012, p. 66, tradução nossa). Por meio da primeira fração do enunciado emitido pela *voice-over*, e mediante sua incidência sobre o recém-ocorrido vômito de Angelina, Kennedy parece ter em mente uma experiência teatral tão enigmática e excruciante como o são os filmes dos dois diretores estudados por Pisters. No decurso do metadesempenho espetacular de *Women in Trouble*, o raciocínio enternecido praticado pela **mente-mundo** contempla a própria imagem no espelho que volta para si, vendo-se pulsar tal qual um espasmo de dor que põe em xeque nossos hábitos perceptivos. A outra parte do que é dito pela voz incorpórea é uma asserção de Christian Metz que acha-se no artigo de Buckland, exatamente como utilizada por Kennedy: “Mas o percebido não é propriamente o objeto, é sua sombra, seu fantasma, seu duplo, sua réplica em um novo tipo de espelho” (METZ apud BUCKLAND, 2013, p. 245, tradução nossa)²³⁴. Em seu texto, Buckland convoca o “significante imaginário” de Metz – o particular jogo de presença e ausência que ele implica – assim como os “espaços imaginários” [“*imaginary spaces*”] por ele

²³³ A citação original é: “*Both directors (Cassavetes and Lynch) undermine all our habitual forms of recognition of place, time and fixed identities*” (PISTERS, 2012, p. 66)

²³⁴ BUCKLAND, Warren. **The Acousmatic Voice and Metaleptic Narration in Inland Empire**. In: *Sound and Image in Digital Media*/VERNALLIS; Carol; HERZOG, Amy; RICHARDSON, John (Ed.), Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 236-249.

estabelecidos, para se referir a um episódio particularmente delirante (e metaléptico) de *Inland Empire*, no qual a protagonista do filme se vê emaranhada em níveis diegéticos diferentes dos de seus interlocutores. Reconhecendo-se como um fenômeno aflitivo e desconcertante, o raciocínio enternecido também admite sua natureza fantasmática, imaginária, virtual. Ao passo que as incorpóreas vibrações enunciativas ressoam, Angelina arqueia o corpo lentamente até recostar-se na borda da banheira. Um novo acesso de vômito se insinua, levando-a a dobrar o corpo em direção ao interior da circunferência, sendo observada por seu par romântico. Encerrado o argumento composto pela justaposição das ideias de Pisters e Buckland, a *voice-over* repete seu bordão: “*Are you recording?*”. Numa atitude metaléptica, a figura masculina responde com um imediato: “*Yeah.*” [“Sim”], dando sequência ao diálogo melodramático no qual estava envolvido antes do mal-estar da mulher com a estampa “*Gender*” sobre o peito. A desavença do casal se restabelece, dando sinais de perdurar por muito tempo. Angelina se desloca para o corredor entre a sexta ambientação e a primeira. Enquanto a figura masculina despeja seus argumentos, sua interlocutora o deixa falando sozinho, imiscuindo-se nos corredores internos à cenografia, até reaparecer diante do balcão da sala de recepção da clínica “*Lifespring*”. Desta vez, não se vê ali nenhuma recepcionista. Angelina, posicionada frontalmente em nossa direção, aparenta ter encontrado um refúgio momentâneo para o assédio masculino. A voz incorpórea intervém novamente, fazendo vibrar um conteúdo cuja forma original é um *tweet* do escritor Tao Lin: “Ela²³⁵ silenciosamente pensou ‘droga’ depois de não pensar em nada por um longo tempo que parecia se mover lentamente pelas salas e olhar para a internet sozinha”. As vibrações enunciativas reverberam nos personagens, levando-os a moverem-se em direção ao corredor entre as salas. Dissipada a agitação, o enunciado de Tao Lin é absorvido por um quadro no qual os integrantes do par romântico, dispostos frente a frente na exígua passagem, retomam a discussão, sendo observados, ao fundo, pela esguia e loira figura masculina que se via após Angelina dizer a fala do seriado *Westworld*. O casal se perde pelos corredores internos à **mente-mundo**; o homem de peruca loira permanece estático em seu desamparo; o cenário segue se vagaroso passo para a esquerda. As luzes que iluminam o balcão da sala de recepção piscam. Angelina se apoia ali, tentando controlar mais um acesso de vômito, enquanto é observada pelo seu par masculino, posicionado na soleira da porta que dá acesso à

²³⁵ Kennedy adiciona a palavra “she” (“ela”) ao conteúdo original. Tradução nossa. Para acessar o *tweet* de Tao Lin, ver: <https://twitter.com/tao_lin/status/690780101051428865>. Acesso em: 01 out. 2021.

clínica. Controlada a indisposição, a mulher escapa pelos desvãos internos, sendo seguida por quem a observava.

2.3.2.8 Neuroplasticidade: a forma mais sofisticada de exorcismo do padrão perceptivo majoritário

A terceira ambientação começa a se alinhar ao centro do palco, e desse modo, nos chega uma imagem tão cativante quanto inusitada: vemos exercitar-se sobre uma esteira ergométrica a primeira versão que se nos apresentou da recepcionista de cabelo “*Dutch Bob*” e macacão colado ao corpo. Ela corre obstinadamente sem sair do lugar, tendo à suas costas, uma tela branca sobre a qual é projetada uma paisagem gerada por computação gráfica. Enquanto sua marcha se mantém suspensa sobre a esteira, a realidade virtual cria para nós a ilusão do trajeto, por ela, supostamente percorrido: uma estrada vazia que corta um ambiente desértico (figura 19).

Fig. 19 - Enquanto a marcha da recepcionista se mantém suspensa sobre a esteira, a realidade virtual cria para nós a ilusão do trajeto, por ela, supostamente percorrido: uma estrada vazia que corta um ambiente desértico.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

Assim, temos a sensação de que a mulher que se exercita tem à sua frente um norte que, de fato, não existe em sua mente, apenas na nossa. Conforme acompanhamos as retas e as curvas que atribuímos às passadas da recepcionista, vemos a silhueta do casal obstruir ligeiramente a projeção da paisagem virtual, revelando-nos a mesma pantomima melodramática à qual nos acostumamos a vê-los praticar. Suas sombras cruzam o enquadramento da tela, sendo tragadas pelas entranhas da **mente-mundo**. Em resposta à saída de ambos, as lentas e graves batidas eletrônicas dão lugar a outro rumor também grave, porém contínuo e magnético, pontuado pelos ruídos intermitentes de uma respiração ofegante. O magnetismo sonoro se amalgama ao reluzir da luz branca no televisor acima do balcão da sala de recepção. Essa combinação de elementos sonoros e visuais nos faz sentir estarmos diante de um duplo do olhar da Besta Felina. O enlevo desse instante se intensifica com o escurecer das luzes que iluminam o cenário girante, enfatizando as imagens que se veem sobre as telas: o refletor e a estrada virtual. É assim que a obstinada e suspensa corrida da recepcionista vai se aproximando do centro do palco. Quando a centralização está próxima a se consumir, a *voice-over* faz vibrar a tensão superficial do quadro, entoando um longo excerto de autoria do psiquiatra Norman Doidge. O trecho proferido²³⁶, alterado e reordenado por Kennedy, é o que abre a descrição do caso da paciente Cheryl Schiltz, uma mulher que tem a sensação de estar ininterruptamente caindo – mesmo quando para e com o corpo firmemente apoiado – devido a disfunções em seu aparelho vestibular. Ao passo que nos ocupamos de conectar a marcha suspensa da recepcionista ao itinerário percorrido na paisagem virtual, ouvimos: “Angelina Dreem sente que está constantemente caindo. E porque sente que está caindo, ela cai.” A cadência lenta e pausada empregada pela voz incorpórea traz um senso de seriedade ao que vemos e ouvimos, e desse modo, sensibilizados pela gravidade da descrição, num movimento metaléptico, somos levados a atribuir,

²³⁶ Eis o texto original: “*Cheryl Schiltz feels like she's perpetually falling. And because she feels like she's falling, she falls. When she stands up without support, she looks, within moments, as if she were standing on a precipice, about to plummet. First her head wobbles and tilts to one side, and her arms reach out to try to stabilize her stance. Soon her whole body is moving chaotically back and forth, and she looks like a person walking a tightrope in that frantic seesaw moment before losing his balance—except that both her feet are firmly planted on the ground, wide apart. She doesn't look like she is only afraid of falling, more like she's afraid of being pushed. 'You look like a person teetering on a bridge.' I say. 'Yeah, I feel I am going to jump, even though I don't want to.' Watching her more closely, I can see that as she tries to stand still, she jerks, as though an invisible gang of hoodlums were pushing and shoving her, first from one side, then from another, cruelly trying to knock her over. Only this gang is actually inside her and has been doing this to her for five years. When she tries to walk, she has to hold on to a wall, and still she staggers like a drunk. For Cheryl there is no peace, even after she's fallen to the floor. 'What do you feel when you've fallen?' I ask her. 'Does the sense of falling go away once you've landed?' 'There have been times,' says Cheryl, 'when I literally lose the sense of the feeling of the floor... and an imaginary trap door opens up and swallows me.' Even when she has fallen, she feels she is still falling, perpetually, into an infinite abyss” (DOIDGE, Norman. **The Brain That Changes Itself: Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science**. London: Penguin Books, 2007, pp. 1-2).*

à recepcionista, a identidade de Angelina. A informação de que a protagonista cai porque, antes de cair, ela sente que cai, se mescla de um modo sinuoso às curvas virtuais que vemos projetadas na tela atrás da mulher sobre a esteira. Alguma coisa em nós associa a situação narrada à situação visualizada: é porque sentimos que andamos quando marchamos sobre uma esteira ergométrica, que nosso corpo se exercita como se, de fato, andássemos. Aparentemente, a virtualidade da mente prevalece sobre a atualidade do corpo, quando o caso é se orientar no mundo, tendo a noção de realidade como norteadora. A exposição do caso de Schiltz prossegue: “Ela não parece estar só com medo de cair, está com mais medo de ser empurrada. Quando ela tenta andar, ela tem que se segurar na parede, e ainda cambaleia como uma bêbada.” Enquanto nos embrenhamos nas **conjunções/disjunções** existentes entre as vibrações enunciativas e imaginativas deste plano de composição, o pequeno ambiente hospitalar no qual se acha o aparelho de ressonância magnética se insinua à direita. Sobre a maca, um avatar da mulher de camiseta branca e jeans, iluminado pelo intenso contraluz oriundo do refletor interno à **cova-útero**. A enfermidade descrita pela voz incorpórea recai, agora, sobre as duas mulheres que observamos: a que caminha sem sair do lugar, e a que se mantém em estado de repouso, provavelmente entregue à vertigem de sua mente convalescente. O quadro que se forma pelo que acontece nas duas ambientações vizinhas nos faz suspeitar que todas as figuras que se apresentam na **mente-mundo** não passam de desdobramentos da própria Angelina; projeções, ou duplos de seu “eu” cindido. O passo inelutável do cenário para a esquerda nos torna possível flagrar, na soleira da porta hospitalar, o par romântico da mulher moribunda-desvairada, observando-a obstinadamente. A *voice-over*, então, nos informa: “Para Angelina não há paz, mesmo depois de ela ter caído no chão.” A escuta desse conteúdo, ocorrida simultaneamente à contemplação da composição formada pelo casal, nos induz a imputar à figura masculina a razão do desassossego de Angelina. Nem quando estirada sobre uma maca ela está a salvo do assédio masculino. Uma breve hesitação da voz incorpórea se estabelece, trazendo os ruídos de respiração ofegante para o primeiro plano. É então que uma significativa quebra de enquadramento ocorre. A *voice-over* assume, momentaneamente, uma função inédita: a de entrevistadora. Compartilhando seu posto privilegiado de enunciação com Angelina, ela diz: ““O que você sente quando cai?” Eu pergunto a ela.” Ao que Angelina, adquirindo uma existência vocal semelhante à do seu entrevistador, redargue: “Eu sinto que vou pular, mesmo sabendo que não quero fazer isso.” A interlocução prossegue: “A sensação de queda vai embora depois que você aterrissa?”; “Há vezes, diz Angelina, que eu literalmente perco a sensação de sentir o chão... e um

alçapão imaginário se abre e me engole”. O voo mágico alçado pela protagonista, desde sua entrada no centro vivo e intenso da materialidade do tempo espetacular, está prestes a perfazer uma revolução completa do cenário girante. A coincidência desse instante com a enunciação do texto de Doidge nos possibilita compreender que o desvario da mulher moribunda é tanto um padecimento de natureza neuronal como uma oportunidade de assumir o controle da plasticidade inerente aos processos cerebrais. O caso de Cheryl Schiltz é o primeiro utilizado por Doidge para exemplificar o seu conceito de “neuroplasticidade” [“*neuroplasticity*”] (DOIDGE, 2007, p. 19)²³⁷. Segundo o autor, o cérebro humano pode mudar sua estrutura por meio de pensamentos e exercícios (“O cérebro pode mudar sua própria estrutura e função por meio do pensamento e da atividade” (DOIDGE, 2007, p. 20, tradução nossa), e Schiltz corrobora sua tese por mostrar como uma pessoa com o senso de equilíbrio devastado por disfunções em seu aparelho vestibular conseguiu recobrar a estabilidade ao se submeter a tratamentos baseados em exercícios que lhe reativaram as habilidades perdidas. Se a mente traumatizada é capaz de gerar, virtualmente, a experiência de uma queda que, com efeito, não existe, ela pode criar – também virtualmente – uma nova estabilidade. (Segundo esse raciocínio, nosso próprio senso de equilíbrio, tão habitual, seria uma ilusão produzida por nossa mente). Essa ideia da plasticidade neuronal, surgida quando o ciclo iniciado com a entrada de Angelina na **cova-útero** está prestes a “morder a própria cauda”, sobrevém como a forma mais sofisticada de exorcismo do padrão perceptivo majoritário. Valer-se do trauma causado pela cosmovisão antropocêntrica pode ser o caminho para, justamente, livrar-se dela: mergulhar nos efeitos causados pelo trauma pode ser a via régia para superá-lo. Desse modo, o corpo sem órgãos que dá ensejo à **supertela** enquanto membrana cerebral nos exhibe tanto a travessia do trauma amoroso empreendida por Angelina como o meta-desempenho vivenciado pelo espetáculo. Ambos os processos, sendo constituídos e constituintes de uma linguagem-sintoma que carrega consigo os “rastros do sofrimento vivido” (QUILICI, 2004, p. 80). Um padecimento mútuo, traduzido de forma “fundamentalmente imagética”; plasmado numa expressão cênica que mantém-se “próxima o quanto possível da experiência”²³⁸. Quando indagada, no vídeo de divulgação de seu primeiro trabalho no Volksbühne, sobre as acusações de ter abandonado o teatro em favor de uma estética mais próxima da instalação, Kennedy responde: “Não, eu não quero abandonar o teatro, eu quero teatro total.” Seu entrevistador, então, pontua: “Total! Como Piscator?” Ao que ela esclarece:

²³⁷ DOIDGE, Norman. **The Brain That Changes Itself: Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science**. London: Penguin Books, 2007.

²³⁸ QUILICI, 2004, p. 86.

“Como Artaud, o teatro total absoluto.” (KENNEDY, 2017, 00’37” - 00’48”, tradução nossa). À luz dessa declaração, pode-se conjecturar que, ao nos oferecer a possibilidade de nos fundirmos à inteligência extra-humana da **mente-mundo** por intermédio da versão cerebral da **supertela**, a experiência “total” pela qual a encenadora parece ansiar é a da dissolução completa num intelecto extra-individual e, por essa razão, superior. O teatro absolutamente total divisado por Kennedy seria, portanto, o que abriga uma inteligência capaz de se apropriar da dor do existir ao contemplar as “imagens-fulgurações”²³⁹ e as “descargas elétricas”²⁴⁰ que a percorrem e que, desse modo, a constituem. Na visualidade minuciosamente arquitetada de seu Teatro Cósmico, por meio da nudez das ações e do encanto das palavras que embasam sua técnica do êxtase, estaria aberta a nós a chance de concebermos um “olho intelectual em meio ao delírio”; de tomarmos conhecimento de uma “intelectualidade mais alta” que acolhe “a imagem transportada por meus nervos” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 89). Uma experiência teatral que, dessa forma, entrevê uma “transformação orgânica do homem” (QUILICI, 2004, p. 48); e que, no caso específico de *Women in Trouble*, detém uma eficácia simbólica que nos induz a uma transmutação de ordem cerebral. Ao passo que, em *Medea.Matrix*, essa intelectualidade mais alta se atualizava mediante planos de composição povoados de imagens cósmicas, míticas e transpessoais relativas tanto às fases do desenvolvimento embrionário humano como ao momento do parto propriamente dito, no espetáculo do Volksbühne, ela se traduz em quadros que exibem os delírios da mente moribunda-desvairada de Angelina. No primeiro caso, os rastros do sofrimento vivido se apresentavam como resposta à introdução do *Logos* patriarcal no ventre matriarcal. No segundo, os sintomas se manifestam em virtude dos abusos e do abandono infligidos a Angelina por seu par romântico. A esquizofrenia que resulta desse assédio se anuncia à mulher de camiseta branca e jeans como sendo a própria imanência caosmótica da “*Zoe/Lifespring*”: a substância que constitui o sonho que ela sonha em parceria com a **mente/mundo**: o jogo infinito do devir em que o teatro e a vida deságuam um no outro. Da perspectiva do espetáculo, as consequências das ações da figura masculina que se vê nos aposentos do cenário girante dão-lhe a oportunidade de reconhecer o modo como ele mesmo exerce sua natureza espetacular; como ele mesmo põe em prática suas jogadas infinitas. O que para Angelina é o exorcismo do Homem Vitruviano por ela internalizado, para o espetáculo é a auto afirmação de si enquanto manifestação do pensamento em estado selvagem. Dessa forma, tanto

²³⁹ QUILICI, op.cit., p. 90.

²⁴⁰ Ibidem, p. 89.

Angelina como o espetáculo começam a compreender algo sobre a inteligência orgânico-tecnológica da “*Zoe/Lifespring*”; ambos passam a exercer maior maestria sobre os processos da **mente-mundo**; ambos reconhecem sua posição desviante em relação à cosmovisão prevalecente; ambos se veem, enfim, perto do coração da mente selvagem. Portanto, a mulher moribunda-desvairada é, a um só tempo, o embrião e a gestante da **mente-mundo**; sua convalescência e seu desvario equivalem a um estado de gravidez; a uma fertilidade de ordem intelectual. Assim como Angelina, somos um embrião pensante/sonhante submerso numa **mente-mundo** que nos pensa e nos sonha. Mas a esse gérmen que somos, para além da passividade de uma vida entregue às águas amnióticas, também está aberta a possibilidade de alterar os conteúdos oníricos que o embalam. À semelhança da atriz solitária de *Medea.Matrix*, o corpo de Angelina também é um microcosmo da Grande Mãe, contudo, sua forma de se pôr em comunicação com a arquiteta de toda a realidade não é dando abrigo, em seu ventre, ao *Logos* patriarcal. Sua forma de fazê-lo é padecendo das consequências advindas dos abusos e dos abandonos por ele praticados. Somente assim, por meio da travessia desse infortúnio, é que se conquista, em *Women in Trouble*, a capacidade de alterar os efeitos a ele associados; de manejar os sintomas a ele inerentes. Nessa mudança de atitude frente o martírio reside a chave para uma alteração perceptiva; ainda que penosa; ainda que, ela própria, martirizante. É, enfim, na abertura de uma nova percepção pela via do padecimento e da dissolução que se dá a eclosão de um novo mundo. A mulher sobre a esteira diminui o ritmo de sua marcha. Angelina, estirada na maca, ergue subitamente a cabeça em direção ao homem na soleira da porta hospitalar. A razão de sua movimentação é tomar para si o bordão da voz incorpórea. Numa transgressão deliberada, a mulher sobre a maca pergunta ao seu par romântico: “*Are you recording?*” Como se não conhecesse outra forma de reagir ao irromper da simultaneidade temporal imanente à pergunta, o padrão perceptivo majoritário se desloca até a ponta da maca e, com a frieza de quem se livra de algo que não compreende, insere Angelina, novamente, na **cova-útero**. O eterno retorno se insinua no quadro. O futuro se estabelece como momento especulativo: o que está por vir é o que já sobreveio, tantas e tantas vezes. Saber disso, padecendo das descargas neuronais que compõem essa compreensão, pode nos impelir à mudança.

2.3.3 Terceira pulsação: morder o fruto, lamber a ferida

Angelina passa pela porta que dá acesso à quarta ambientação cenográfica. Ao retirar a mão da maçaneta, ela se detém brevemente de costas para a plateia, girando o corpo devagar até posicioná-lo frontalmente ao nosso olhar. A duração da confrontação coincide com a emissão de uma nota musical aguda e macia. O mesmo timbre é ouvido uma segunda vez, acompanhando um novo giro da mulher de camiseta branca e jeans na direção contrária à boca de cena. Outras notas, tão isoladas e suaves quanto a anterior, contrastam com o silêncio que predomina no quadro. Angelina dá um passo na direção da recepcionista que, com o penteado e a indumentária característicos, se encontra sentada na poltrona preta, tendo as pernas cruzadas e os braços apoiados no encosto do assento com as mãos sobrepostas. A movimentação da mulher que acaba de entrar não perturba a que se encontra sentada: a recepcionista mantém sua mirada voltada a nós. A rotação da cenografia nos permite ver que, do outro lado do espelho, ou seja, na ambientação refletida e separada pelo anteparo translúcido, também se vê uma mulher de camiseta branca e jeans se aproximando da poltrona na qual se recosta uma recepcionista. No televisor afixado na parede ao fundo, logo acima da lareira falsa, vê-se uma paisagem gerada por computação gráfica, duplicada em dois enquadramentos circulares como se a observássemos por meio de um binóculo. O que, desse modo, se observa é uma movimentação semelhante às que se veem no videogame *Minecraft*: uma perspectiva em primeira pessoa que caminha num ambiente campestre, ocupando-se de manipular blocos com o intuito de edificar uma série de objetos. Contornando as poltronas pretas, as duas Angelinas se espelham diante do vão existente entre a tevê e o anteparo translúcido. Sem deixar de se encararem mutuamente, elas trocam de ambiente, cruzando o limiar entre as áreas espelhadas. Essa transgressão não ortodoxa coincide com uma intervenção da *voice-over* prontamente ecoada pelas recepcionistas: “*Welcome.*”; “*Welcome.*” [“Bem-Vindos”] é o que reverbera em cena. O princípio do espelhamento, ou da duplicação, se faz predominante. Estabelecida a troca de ambientes entre as Angelinas, o padrão perdura: as mulheres moribundas-desvairadas param próximas às poltronas e interpelam as recepcionistas, sendo, também, ecoadas por elas: “*Hello.*”; “*Hello.*” [“Olá”]. As notas solitárias vão se desdobrando em arpejos; os timbres macios vão se avolumando e ganhando outras texturas. Circundadas por essa tessitura de sons, as recepcionistas dão embocadura a um célebre enunciado do físico, astrônomo e matemático James Jeans,

apresentado, no entanto, com algumas edições²⁴¹. Tendo ativado o mecanismo projetivo-espelhante das salas localizadas cada uma de um lado do espelho, Kennedy perturba a tensão superficial deste plano de composição com os argumentos utilizados por Jeans para embasar uma visão idealista e subjetivista da física quântica: “O fluxo de conhecimento está caminhando para uma realidade não mecânica; o Universo começa a parecer mais um grande pensamento do que uma grande máquina”. Conforme o passo vagaroso do cenário vai alinhando a visualização de cada aposento, a absorção das asserções de Jeans pela composição visual da cena nos induz a associar a “*stream of knowledge*” que acabamos de ouvir as “*love streams*” que víamos percorrer tão intensamente a **mente-mundo**. Além dessa evocação, as duplicações com as quais nos deparamos nos fazem resgatar a entidade elíptica espectador-espetáculo e a coincidência, por ela sugerida, entre aquilo que se vê materialmente e aquilo que se pensa imaterialmente: “A mente não parece mais ser um intruso acidental no reino da matéria (...) devemos antes saudá-la como a criadora e governadora do reino da matéria”. Nas **conjunções/disjunções** existentes entre os conteúdos enunciados e imaginados, a realidade virtual do jogo *Minecraft* fulgura, repentinamente, como a melhor tradução para a ideia de um universo mais afeiçoado a um pensamento do que a uma máquina. Em face dessa compreensão, nossos raciocínios, nossos devaneios, nossos delírios, nossos conceitos, nossas ideias operariam tais quais blocos virtuais que, manipulados pela **mente-mundo** em parceria conosco, teceriam o manto das ilusões que se tomam por realidade... A argumentação de Jeans é concluída com uma afirmação lapidar extraída de um artigo da revista *Nature*, de autoria de Richard Conn Henry: “O Universo é imaterial - mental e espiritual. Viva e aproveite.”²⁴² No texto original de Jeans, o autor enfatiza que a entidade mental que governa a matéria não se resume às nossas mentes individuais, mas equivaleria, antes, a uma existência extra-individual, do seio da qual nossas existências singulares emergiram: “Estamos começando a suspeitar que devemos preferir saudá-la como o criadora e governadora do reino da matéria –claro que não nossas mentes

²⁴¹ Eis o argumento original de Jeans: “*To-day there is a wide measure of agreement, which on the physical side of science approaches almost to unanimity, that the stream of knowledge is heading towards a nonmechanical reality; the universe begins to look more like a great thought than like a great machine. Mind no longer appears as an accidental intruder into the realm of matter; we are beginning to suspect that we ought rather to hail it as the creator and governor of the realm of matter – not of course our individual minds, but the mind in which the atoms out of which our individual minds have grown exist as thoughts*”. (JEANS, James. **The Mysterious Universe**. New York: Columbia University Press, 2009, p. 137).

²⁴² HENRY, Richard Conn. *The Mental Universe*. **Nature**, UK, edição 436, p. 29 (Julho de 2005). Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/436029a>>. Acesso em: 08 out. 2021. Essa associação entre a realidade virtual e a coincidência entre matéria e pensamento será decisiva para a mudança do **paradigma passional-dissolutivo** para o **lúdico-germinativo**. Como o próprio título sugere, *ULTRAWORLD* (2020) é o espetáculo que atualiza de forma mais enfática essa ideia de que o “universo é mental e espiritual”.

individuais, mas a mente na qual os átomos dos quais nossas mentes individuais cresceram existem como pensamentos” (JEANS, 2009, p. 137, tradução nossa). A espécie de Grande Mãe entrevista pelo autor, à semelhança do que postula a tradição tibetana, se ocuparia, também, de arquitetar toda a realidade, operando, porém, um raciocínio de natureza matemática: “O Grande Arquiteto do Universo agora começa a aparecer como um matemático puro”²⁴³.

2.3.3.1 O vínculo umbilical entre a imaterialidade da mente e a materialidade do mundo

Os blocos virtuais seguem sendo empilhados dentro do enquadramento do televisor; as Angelinas e as recepcionistas fazem coincidir seus olhares por um instante até desfazerem o alinhamento conquistado, voltando, em seguida, os rostos a nós. O cenário segue sua cadência inelutável. Como se quisesse se assegurar de que não nos esqueceremos do que é atualizado pelo raciocínio enternecido deste plano de composição, a *voice-over* diz, novamente: “*Welcome*”. Todo o conteúdo emitido anteriormente é, então, repetido ponto a ponto: as quatro mulheres mascaradas dialogam brevemente, até que as ideias de Jeans e Conn Henry são novamente expostas. Enquanto tudo é reiterado, a sexta ambientação cenográfica começa a se insinuar à direita, nos permitindo avistar uma terceira versão de Angelina, disposta de forma idêntica ao primeiro avatar da mulher moribunda-desvairada que vimos adentrar o palco: a que, em pé, observava hipnotizada a mandala estilhaçada no televisor. O eterno retorno nos lança ao início/fim do espetáculo. Encerrada a repetição das enunciações, um novo arpejo, composto de notas mais agudas, se soma à paisagem sonora. É então que a voz incorpórea estabelece as coordenadas semânticas para o que vemos disposto sobre o palco: “*In the next room Angelina watches this video.*” [“Na sala seguinte, Angelina assiste a esse vídeo.”]. O “vídeo” que, com efeito, vemos a mulher de camiseta branca e jeans assistir é o movimento cíclico da mandala estilhaçada. Na indeterminação entre o que contemplamos e o que ouvimos, aflora o sentido de que aquilo que fora escutado na sala anterior – não correspondendo imediatamente ao que se apresenta no televisor – comporia, na verdade, a trilha sonora do “vídeo” que Angelina assiste no espaço interno à sua própria mente. Assim absorta é que a protagonista ouve uma nova reiteração das falas duas vezes já emitidas, provindas, dessa

²⁴³ JEANS, 2009, p. 122.

vez, das caixas de som ao lado da tevê. O que, supostamente, Angelina ouve em sua mente é, dessa forma, explicitado pela cena. Enquanto o conteúdo é mais uma vez enunciado, uma das versões da mulher de camiseta branca e jeans presentes na sala anterior, observa o que se passa na sexta ambientação, abrindo uma pequena fresta na cortina de miçangas brancas que vela a passagem entre os dois espaços. A reincidência da primeira aparição da mulher moribunda-desvairada exibida, agora, com um conteúdo textual diferente daquele que se ouvia na abertura do espetáculo – quando testemunhávamos o diálogo entre ela e a inteligência artificial – faz pensar que a ideia de que o universo é imaterial e espiritual seja um espécie de verdade desvelada (uma aleteia) conquistada pela jornada circular de Angelina nas entranhas da **mente-mundo**. Se, porventura, o instante da admissão da mulher de camiseta branca e jeans na clínica “*Lifespring*” se repetisse eternamente, seria esse o sentido afirmado em todas as recorrências; desde o início do espetáculo, essa compreensão de que há um vínculo umbilical entre a imaterialidade do que se passa em nossa mente e a materialidade do mundo que nos circunda jazeria tal qual uma semente ainda não germinada, incubada na morbidez e no desvario da protagonista.

2.3.3.2 A imagem que detém a força do conceito: ponto de germinação cósmica

Quando a primeira parte do argumento de Conn Henry termina de ser enunciado pela doce e sedutora voz associada ao televisor (“O Universo é imaterial - mental e espiritual”), o cenário interrompe, de súbito, seu vagaroso passo. Uma breve suspensão silenciosa se instaura, sendo desfeita pela conclusão: “*Live, and enjoy*” [“Viva, e aproveite”]. A segunda palavra surge distorcida, num timbre entre o feminino e o masculino. Angelina olha para o televisor, em cuja tela a mandala de estilhaços cósmicos cessou, também, de se movimentar. Sons de pássaros povoam o silêncio de uma sensação primaveril semelhante à que se instalava em *Medea.Matrix*, quando, após a agonia das dores do parto, uma respiração feminina trazia, ao conglomerado de telas, a imagem de árvores verdejantes. Enquanto o chilrear das aves se avoluma, as luzes que iluminam o palco vão arrefecendo, dando ênfase à claridade emitida pelas telas, criando, desse modo, uma atmosfera intimista e noturna. Nesse novo estado de espírito, a voz distorcida e de gênero indeterminado acalenta Angelina com boas vindas tão raras de se ouvir que, se ocorridas num contexto cotidiano,

deixariam qualquer ouvinte desconfiado: “*There is so much space here. Enough for your friends, family and everyone you know. Here everything is possible and everybody is welcome.*”²⁴⁴ [“Há tanto espaço aqui. Suficiente para seus amigos, para sua família e todo mundo que você conhece. Aqui tudo é possível e todos são bem-vindos.”]. Além de ouvido, o convite irrecusável é lido, por nós e por Angelina, na tela do televisor. É dessa forma que ressurge outro conteúdo já exibido – tanto visual como sonoramente – durante a primeira aparição da mulher de camiseta branca e jeans: “*A perfect place to arrive, to contemplate, to reflect... Breathe. Welcome*” [“Um lugar perfeito para chegar, contemplar, refletir... Respirar. Seja bem-vinda.”]. Um bater de asas repercute como um sopro de vida. Em uníssono, a massa sonora e o movimento da mandala de estilhaços cósmicos se restabelecem. Surpreendentemente, agora, o vagaroso passo do cenário, tão acostumado a girar para a esquerda, muda de direção, tornando-se mais rápido. Enquanto a mente-mundo roda em sentido anti-horário, os televisores reapresentam o formulário já preenchido por Angelina: “*How did you hear about us? Friend? Family? Medical Referral? Newspaper ad? Brochure? Flyer? Website?*” [“Como você ficou sabendo sobre nós? Amigo? Família? Referência médica? Anúncio de jornal? Folheto? *Flyer*? Website?”]. A versão da mulher moribunda-desvairada que se auto observava pela fresta aberta na cortina de miçangas começa a caminhar no sentido contrário ao da nova rotação do cenário. Os arpejos e o canto dos pássaros se mesclam, gerando uma densa tapeçaria sonora. Enquanto passa pelas recepcionistas sentadas nas poltronas, Angelina ouve a doce voz feminina do início do espetáculo repetir: “*How did you hear about us?*”. O outro avatar da mulher de camiseta branca e jeans sai pelo orifício da **cova-útero** engatinhando. Ao pisar no chão, ela se dirige a nós, compartilhando um presságio: “*Hopefully we can go to heaven.*”²⁴⁵ [“Com sorte, podemos ir para o céu.”]. É então que uma espécie de palco interno à cenografia girante se revela no espaço que se destinava à segunda ambientação. Ali, envolta em padronagens de árvores, folhas e flores em tons azulados e amarronzados, a pequena sala que nos chega abriga uma imagem cosmogônica, tão singela quanto escandalosa. Ao lado de uma pequena árvore cravejada de frutos vermelhos, Angelina e seu par romântico, vestidos em seus trajes habituais, despontam como uma atualização inesperada de Adão e Eva (figura 20).

²⁴⁴ A última frase: “*Here everything is possible and everybody is welcome*”, pode ter sido retirada da instalação *Letters to Chantri #1: The lady at the door/The gift that keeps on giving* (2014), obra dos artistas Korakrit Arunanondchai e boychild. Sobre isso, ver: <<https://www.frieze.com/article/korakrit-arunanondchai>>. Acesso em: 13 out. 2021.

²⁴⁵ O possível "ecossistema" original deste enunciado é a canção *Church* (2016), de BJ the Chicago Kid, Chance the Rapper e Buddy. Sobre isso, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=-E0i1LhXTAI>>. Acesso em: 14 out. 2021.

Fig. 20 - Ao lado de uma pequena árvore cravejada de frutos vermelhos, Angelina e seu par romântico despontam como uma atualização inesperada de Adão e Eva.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

Enquanto o novo e mais rápido passo do cenário vai, simultaneamente, nos apresentando e nos distanciando do casal mítico recém-surgido, um diálogo elementar se estabelece entre os dois. O homem pergunta: “*How are you feeling?*” [“Como você está se sentindo?”]; ao que a mulher responde: “*Okay*” [“Ok”]. A breve conversa é, então, encerrada pela figura masculina: “*Good*” [“Que bom.”]. O padrão perceptivo majoritário não se apresenta mais como uma ameaça, ou como a razão das aflições e dos padecimentos femininos. A exploração da inteligência orgânico-tecnológica da “*Zoe/Lifespring*” efetuada por Angelina parece tê-la franqueado uma nova disposição para com a cosmovisão antropocêntrica. Talvez, por se reconhecer, agora, mais vasta e mais forte, a visão de mundo conquistada pela travessia do trauma amoroso e do trauma da finitude pela via da fusão com o esquizofrênico “jogo infinito do devir” se perceba capaz de acolher e de integrar aquilo que, anteriormente, a aterrorizava. Entre as vibrações enunciativas que prenunciam a chegada aos jardins do Éden, e as vibrações imaginativas que fazem o paraíso surgir diante de nós na iminência do ato que nos levará a perdê-lo para sempre, o raciocínio enternecido de *Women in Trouble* consubstancia seu poder cosmogônico. Na justaposição entre a grandiosidade da imagem mítica encenada e a banalidade do diálogo estabelecido entre o casal mascarado, o

pensamento em estado selvagem concebido por Kennedy coincide com a aparição da imagem inaugural de um novo mundo. Do ventre da imaginação mítica da **mente-mundo**, um novo cosmos, menos agônico e mais harmônico, eclode. É nesse ponto de germinação cósmica que o raciocínio enternecido que, ao longo do espetáculo, dissolvera, em seu *phármakon*, o *pharmakós* do *Logos* patriarcal, amadurece seu “onirismo especulativo, em que a imagem tem toda a força do conceito”²⁴⁶ (VIVEIROS DE CASTRO in ALBERT & KOPENAWA, 2016, p. 40). Munido de sua técnica do êxtase e de sua eficácia simbólica, o xamanismo perseguido por Kennedy detém, também, uma forma de imaginação mítica – uma forma de sonhar e de especular sobre o que pode vir a existir – no seio da qual as forças cósmicas do espetáculo teatral são rearranjadas e suas potências, redistribuídas.

2.3.3.3 Neuroplasticidade cerebral, elaboração psíquica, corpo sem órgãos

A versão de Angelina que caminha no sentido oposto ao da rotação do cenário passa pela porta da sala da recepção. A voz feminina associada ao televisor a questiona: “O que você está fazendo?”. Ao que a protagonista responde: “Eu não senti nada.” Na maior das ambientações, ao lado da banheira circular, uma figura esguia e andrógina, vestindo um conjunto esportivo composto de camisa de manga comprida e calça, ambas pretas, além de um tênis branco, se exercita obstinadamente sobre um elíptico ergométrico. À sua frente, o televisor exhibe, sobreposto à mandala de estilhaços cósmicos, o avatar digital de uma raposinha que traz um lenço estampado amarrado ao pescoço. Ao passo que a espaçosa sala se aproxima e se distancia de nós, o simpático e extra-humano avatar digital enuncia outro excerto oriundo do livro de Doidge. Vemo-nos, mais uma vez, diante da justaposição entre uma figura que se entrega a uma marcha estática – cuja movimentação suspensa é simulada em sua mente – e os argumentos do autor que defende a tese da neuroplasticidade cerebral. O trecho do livro de Doidge que, desta vez, ouvimos ser pronunciado integra um capítulo dedicado à abordagem da psicanálise enquanto terapia neurológica. A raposinha, olhando-nos frontalmente e dando embocadura a um timbre masculino, diz: “*I’m*

²⁴⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata (prefácio). In: KOPENAWA, David & ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 11-41.

searching for something, I know not what, an unidentified object, maybe a toy. I'd like it back again.”²⁴⁷ [“Estou procurando algo, não sei o quê, um objeto não identificado, talvez um brinquedo. Eu gostaria de voltar.”] (DOIDGE, 2007, p. 217, tradução nossa). Em seu ecossistema original, a asserção corresponde ao relato de um sonho recorrente do paciente Mr. L., um homem de meia idade assolado por uma severa depressão. O trabalho de interpretação onírica durante as sessões com Doidge foram fundamentais para que seu paciente se livrasse dos sintomas depressivos que o assolavam por mais de quarenta anos. Por meio da elaboração psíquica empreendida pela terapia psicanalítica, Mr. L. pôde integrar seus traumas infantis (a perda da mãe quando bebê e a separação do pai, quando criança), criando novas associações mentais. O raciocínio enternecido de *Women in Trouble* nos indica, assim, que a travessia do trauma pode se transmutar numa cosmogênese, desde que nosso mundo mental seja capaz de dominar o padecimento que o toma de assalto, estabelecendo novas sinapses; novas conexões associativas para as “*love streams*”. “Através da compreensão desse sonho o Sr. L. aprenderia a amar (...)” (DOIDGE, 2007, p. 217, tradução nossa). Ao encerrar sua enunciação, a raposinha fecha os olhos e projeta o focinho para frente, como se tentasse nos farejar. As salas espelhadas começam a se insinuar à esquerda. É então que a *voice-over* lança sobre o quadro os célebres versos finais de *Para acabar com o juízo de Deus*; aqueles em figura, pela primeira vez, o termo “corpo sem órgãos”. Abrindo a citação com o próprio vocábulo em questão, a voz incorpórea diz: “Corpo sem órgãos: quando o tiveres feito um corpo sem órgãos / o terás libertado de todas as suas reações automáticas / e lhe devolvido a sua verdadeira liberdade. / Então você vai ensiná-lo novamente a dançar do lado errado / como no frenesi dos salões de dança / e esse lado errado será o seu verdadeiro lugar.” (ARTAUD apud KENNEDY, 2017, tradução nossa). Enquanto os versos de Artaud ressoam, as salas espelhadas exibem quatro avatares de Angelina, distribuídos ao longo dos dois recintos. A “dança às avessas” do cenário girante – em seu novo passo e em sua nova direção – nos sugere uma correlação entre as noções de neuroplasticidade cerebral, de elaboração psíquica e de corpo sem órgãos; conceitos que formam uma constelação orientada para a liberação das reações automáticas, e para a restauração da verdadeira liberdade de uma subjetividade traumatizada. O espetáculo que toma a própria mente como objeto de investigação parece, assim, conquistar a maestria almejada, restaurando suas circunvoluções cerebrais, e disparando, pelo território da **mente-mundo**, sinapses

²⁴⁷ Há uma pequena supressão efetuada por Kennedy. O trecho original é: “*I’m searching for something, I know not what, an unidentified object, maybe a toy, which is beyond familiar territory... I’d like it back again*” (DOIDGE, 2007, p. 217).

inusuais, recém-descobertas. Os arpejos e os cantos de pássaros arrefecem; um breve silêncio é quebrado pela *voice-over*, que, de forma categórica, determina o que está por vir: “Angelina Dreem canta um solo em todas a salas: *Lacrimosa 2*, composta por Zbigniew Preisner.”. Todo o espaço sonoro do espetáculo é, então, tomado pela ária que Preisner escreveu em homenagem ao seu grande parceiro artístico, o cineasta Krzysztof Kieslowski. Além de fazer parte de um réquiem para Kieslowski²⁴⁸, a canção é conhecida por ser tocada no filme *The Tree of Life* (A ÁRVORE DA VIDA, 2011, Terrence Malick)²⁴⁹, durante uma sequência de explosões cósmicas que se mesclam à dor de uma mãe que perdera um de seus filhos. Ao passo que a melodia e os acordes de Preisner vão sendo entoados, o cenário, em sua dança às avessas, nos mostra cada uma de suas ambientações ocupadas por uma versão diferente da mulher moribunda-desvairada. Pela primeira vez, todas as Angelinas compartilham de uma ação uníssona: dar embocadura à voz da soprano que interpreta a ária (figura 21).

Fig. 21 - Pela primeira vez, todas as Angelinas compartilham de uma ação uníssona: dar embocadura à voz da soprano que interpreta a ária de Preisner.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2017.

²⁴⁸O título original da composição é: *Lacrimosa Day of Tears* (1998). Sobre isso, ver: <https://youtu.be/g_zFvYPina8>. Acesso em: 15 out. 2021.

²⁴⁹ *THE TREE OF LIFE* (A ÁRVORE DA VIDA). Terrence Malick. Produção: Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Fox Searchlight Pictures. EUA. Distribuição: Twentieth Century Fox. 2011. Disponível em: DVD (189 min/versão estendida). Acesso: 30 nov. 2021.

A atmosfera noturna e intimista gerada por uma iluminação predominantemente azulada se amalgama, aos poucos, à melancolia musical costumeiramente ouvida nos filmes de Kieslowski. Desse modo, no epílogo girante de *Women in Trouble*, é inevitável entrever a sequência final de *Trois couleurs: Bleu* (A LIBERDADE É AZUL, 1994, Krzysztof Kieslowski)²⁵⁰: uma ciranda de imagens mentais que traduzem visualmente o trabalho de luto empreendido, ao longo de todo o filme, pela protagonista. As emoções que Angelina afirmara não sentir (“*I didn’t feel anything.*”) transbordam, agora, sobre a **mente-mundo**. No início-fim do espetáculo, somos submergidos na coincidência cósmica entre os traumas da finitude e do nascimento: o curso das “*love streams*” nos conduzem simultaneamente, então, ao desfazimento de nossos contornos nas ondulações oceânicas e à erupção de nosso ser no borbulhar das nascentes. A dissolução e a germinação se tornam, enfim e a princípio, indistintas. O processo de elaboração psíquica transcorrido na **mente-mundo** encontra, pois, seu instante de apoteose.

2.3.3.4 As chagas e as aberturas cósmicas

À medida que a leveza da melodia entoada pela voz da soprano paira sobre a materialidade do tempo espetacular, a cobertura da cenografia girante – uma espécie de tampo achatado e circular – começa a se elevar lentamente. Sobre a parede que oculta lateralmente a extensão da **cova-útero**, lê-se uma frase retirada de *Inland Empire*; uma fala de Nikki, a atriz interpretada por Laura Dern, no instante em que a protagonista do filme se perde, pela primeira vez, na ambiguidade entre a sua subjetividade e a do papel ficcional que lhe cabe desempenhar: “*Damn, it sounds like a dialog from our script.*” [“Droga, parece um diálogo do nosso roteiro.” Tradução nossa] O caráter metaléptico desse lembrete contamina, de um sentido de transgressão não ortodoxa, a ascensão da cobertura do cenário: temos a impressão de testemunhar a formação de uma auréola sobre as circunvoluções cerebrais da **mente-mundo**. Não é apenas o “reino das ilusões” que deixa suas marcas em Angelina; a mulher de camiseta branca e jeans, em sua agonia e em seu desvario, também imprime, sobre o sonho que (a) sonha, um rastro de sua passagem por ele. A paixão compartilhada pela

²⁵⁰ TROIS COULEURS: BLEU (A LIBERDADE É AZUL). Krzysztof Kieslowski. Produção: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma *et alii*. França, Polônia, Suíça. Distribuição: Artificial Eyes, MK2 Diffisuan, Miramax *et alii*. 1993. Disponível em: DVD (94 min). Acesso: Acesso em: 30 nov. 2021.

protagonista e pelo mundo mental que a engloba perfazem, dessa forma, uma sublimação angelical. Todas as Angelinas, agora, se mostram erguidas sobre diferentes anteparos cenográficos, sem que seus pés toquem o chão. Enquanto a canção de Preisner atinge sua máxima intensidade emocional, a **mente-mundo** entoa o grito de júbilo místico de Dionísio. A ária se encerra; o silêncio se instaura em todas as ambientações subitamente esvaziadas e iluminadas de um modo ainda mais soturno; o movimento da mandala de estilhaços cósmicos impõe sua luminosidade roxa ao nosso olhar. A **imagem espaço-temporal da totalidade** volta a circular vazia como na abertura do espetáculo, mas movendo-se, desta vez, no sentido oposto ao dos instantes iniciais, e sem ser embalada pelos acordes do órgão de feira. A *voice-over*, então, estabelece as últimas coordenadas do que virá: “*Last Scene. She eats from the Tree of Knowledge in the hidden room, and hears her own voice clearly.*” [“Última cena. Ela come da Árvore do Conhecimento na sala oculta, e ouve a própria voz com clareza.” Tradução nossa]. Sem a mediação de Angelina, a imediatez do vínculo espectador-espetáculo volta a se estabelecer. Na ausência da protagonista, vemo-la, contudo, provar do fruto proibido num recôndito de nossa própria imaginação. Imbuído de novos circuitos neuronais, fica a cargo do nosso cérebro conceber o instante visual que nos impelirá a uma nova forma de existência. É então que se ouve a última sentença do espetáculo; a primeira dita em alemão. Como se nos ofertasse uma asserção de cotação altíssima, cujo valor equivale à soma de todas as orações até então pronunciadas, a voz de Angelina soa, aos seus e aos nossos ouvidos, com o mesmo timbre masculino que fala em nome da **mente-mundo**: “*Zeige deine Wunde. Zeige deine Wunde. Zeige deine Wunde.*” [“Mostre sua ferida.” Tradução nossa]. Repetida três vezes, tal qual uma fórmula de encantação mágica, a sentença, carregada de cristianismo, é idêntica ao título de uma obra de Joseph Beuys.²⁵¹ Sua enunciação ao final do primeiro espetáculo de Kennedy no Volksbühne nos chega como uma espécie de cartão de visitas entregue no apagar das luzes de uma grande

²⁵¹ Trata-se de uma instalação bastante asséptica e austera de Beuys que recria uma espécie de quarto hospitalar no qual se veem objetos duplicados, tais como: macas de cadáveres; placas de ardósia; caixas de zinco cheias de gordura; termômetros; garfos para aragem, etc. *Zeige deine Wunde* tornou-se um dos grandes exemplos de obras autobiográficas que tratam de sofrimentos oriundos da vida do próprio artista. Para Beuys: “É preciso revelar uma doença quando se quer curá-la”. Nesse sentido, outro exemplo alemão muito famoso é o espetáculo/instalação/performance *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) (*Uma igreja do medo do estranho dentro de mim*), por meio da qual Christoph Schlingensiefel aborda sua agonia em face do câncer. Importante notar que Kennedy comunicou a mim a influência dessa obra de Schlingensiefel sobre *Women in Trouble*. Essa inspiração é flagrante no tema do câncer de Angelina. Sobre *Zeige deine Wunde*, ver: <<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/zeige-deine-wunde-30011090>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

Sobre a relação entre a obra de Beuys e a de Schlingensiefel, ver: <<https://www.dw.com/pt-br/biografia-em-cena-schlingensiefel-leva-a-pr%C3%B3pria-doen%C3%A7a-ao-palco/a-3671092>>.

celebração. Evocando Beuys – artista que criou para si uma mitologia em torno das chagas da Segunda Guerra Mundial e que se atribuía a tarefa de curar a sociedade por meio da arte – a encenadora consolida sua aliança com criadores que, à semelhança de Artaud, têm por objetivo atuarem como “médicos da cultura”. (QUILICI, 2004, p. 46) Nos últimos instantes de *Women in Trouble*, o **paradigma passional dissolutivo** encontra seu apogeu, abrindo passagem – após atingir o ponto culminante – para o despontar de novas inflexões que, a partir de *Coming Society* (2019) e *Drei Schwestern* (2019), conduzirão o Teatro Cósmico de Kennedy a outro modo de distribuição de suas potências. Apresentando-nos o fruto da Árvore do Conhecimento como uma ferida cicatrizada – ou como um trauma elaborado psiquicamente – pendentes dos ramos de uma mente que adquire a maestria sobre si mesma reconectando-se com sua capacidade de se auto regenerar e de se auto curar, o xamanismo horizontal de Kennedy conclui seu ciclo regido pelos princípios do padecimento e da dissolução. Fazendo-nos compreender que o primeiro passo para a cura de uma chaga é a coragem de exibi-la – tanto a si mesmo, como aos demais – a prática xamânica de Kennedy nos informa que, para além de provocarem aflição, nossos traumas são, também, fonte de sabedoria. A dor que eles nos fazem sentir aponta para o absurdo da situação na qual nos encontramos. Se soubermos lambe-la, podemos sugar-lhe a polpa e, depurando o seu sumo, nutrir a mudança. As chagas se tornam, então, aberturas cósmicas por meio das quais damos à luz uma nova vida. Dessa forma, o teatro e o homem de um mundo desencantado põem-se no caminho do reencantamento, turvando de delírio a transparência do que se habituaram a chamar de realidade; extraíndo, da estranheza e da opacidade recém-descobertas, um elixir de loucura que, inoculado em nossas circunvoluções cerebrais, refaz o vínculo de nossos pensamentos com as noites selvagens, povoadas de mito e sonho. Um modo de raciocinar enternecido pelas emoções auto moventes; aquelas que vibram, em nossa profundidade, como se anunciassem a súbita chegada de um porvir. Ao passo que a **mente-mundo** dança às avessas, um anteparo começa a ocultar a boca de cena: furtando-se gradualmente ao nosso olhar, os ciclos de morte e ressurreição se projetam, enquanto repetição, sobre o futuro.

3. SEGUNDA PARTE: A LIMINARIDADE ENTRE OS PARADIGMAS

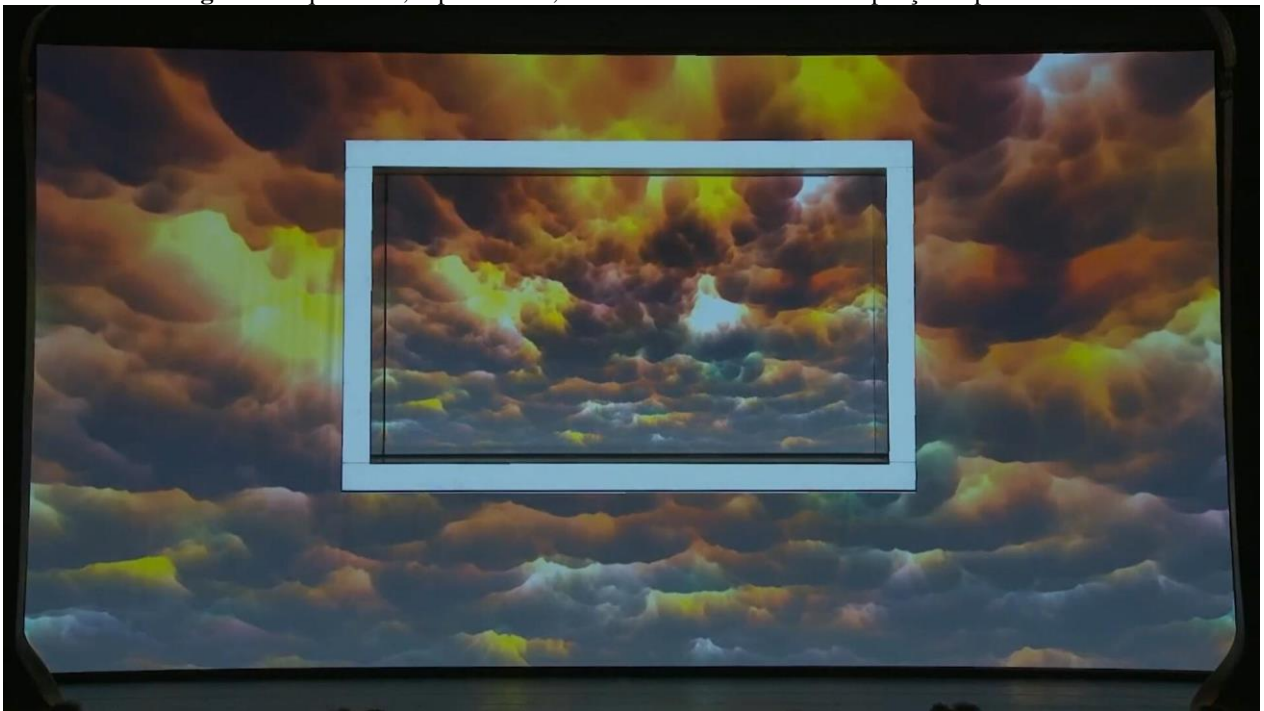
3.1 UM ABALO AUTO PERCEPTIVO NAS SUPERFÍCIES DO ACONTECIMENTO (*Drei Schwestern*)

3.1.1 Primeira inflexão: o ponto de vista de moscou

No exato instante em que adentra a sala principal do Münchner Kammerspiele, o público já é confrontado com uma situação paradoxal: o palco em que *Drei Schwestern* (2019) se desdobrará pelos próximos oitenta e cinco minutos oferece, a princípio, uma barreira intransponível. A visão de quem ali se embrenhou é completamente obstruída por uma parede branca feita de um tecido rigorosamente esticado, não sendo possível avistar absolutamente nada do que está atrás dessa muralha que contém, ainda, uma moldura retangular suspensa em seu centro. Contudo, por sobre essa mesma superfície opaca e imensa, vê-se uma paisagem siderante nitidamente projetada: uma miríade de vapores de coloração lisérgica, cores de tonalidade digital, girando em torno de matizes de lavanda, cor de rosa, ciano, amarelo e ocre, que ora evocam a emergência de uma supermassiva e definitiva explosão atômica, cuja combustão ainda expelle um denso nevoeiro provindo do solo em direção ao céu, fazendo, assim, com que seja impossível avistar o menor vestígio de terra (e de vida humana) abaixo da fumaça; mas que ora sugerem a presença de um céu desmesurado e desnorteante, um horizonte de elevação e iluminação místicas tão raro por ser tão excessivo e traumático quanto harmonioso e sublime, supersaturado de nuvens como nenhum firmamento pareceria ter a firmeza de suportar, a ponto de assemelhar-se a uma superfície sobre a qual é possível não apenas voar, mas que permite, também, a quem a contempla, mergulhar, caminhar, ou até mesmo deslizar. Ao nos vermos confrontados com tamanho impacto perceptivo, ao nos descobrirmos incapazes de decidir se o que observamos é o efeito de uma explosão que se faz do chão em direção ao céu, ou se é a própria queda do céu, iminente ou já consolidada – como na

profecia Yanomami²⁵² – não sabemos, de imediato, o que fazer com tantos sentidos contraditórios afirmados ao mesmo tempo: estaríamos, nós, sendo convidados a nos mantermos radicalmente apartados da “cavidade cênica”, agora, completamente murada e vedada; ou o que a nós ocorreria seria um sedutor convite a explorarmos com coragem e despreendimento esse espaço-tempo de virtual elevação/desabamento? Quando o palco se fecha desse modo sobre si mesmo, como se cerrasse as pálpebras para mirar suas próprias imagens internas, o que, em contrapartida, se abre? O que teria acontecido com a totalidade circular da **mente-mundo** que emergira em *Women in Trouble*? O que a nós, espectadores, é consentido ver dessa introspecção espetacular? (Figura 22).

Fig. 22 - O que a nós, espectadores, é consentido ver dessa introspecção espetacular?



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

²⁵² “Se continuarem se mostrando tão hostis para conosco, os brancos vão acabar matando o pouco que resta de nossos xamãs mais antigos. E no entanto esses homens que sabem se tornar espíritos desde um tempo remoto têm um valor muito alto. (...) Repelem os espíritos maléficos, impedem a floresta de se desfazer e reforçam o céu quando ameaça desabar. (...) se os cantos dos xamãs deixarem de ser ouvidos na floresta, eles não serão mais poupados do que nós. (...) Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a *gemer* e se rasgar” (ALBERT & KOPENAWA, 2016, pp. 491-493, grifo nosso).

3.1.1.1 Um espetáculo que padece de sua própria natureza temporal

Corpos acomodados nas cadeiras, a tênue sonoridade de ventos que uivam à distância, percebida desde a abertura da sala, começa a dar lugar a um composto sonoro um tanto indefinido, feito de lamúrias de vozes torturadas, de gemidos de prazer sexual e do zunir de um sem número de insetos. Quando essa ruidosa interferência se estabelece a ponto de alterar o estado de atenção da audiência, é erguida a tela que encobre o recorte retangular suspenso no meio da muralha, vê-se, então, uma pequena caixa cênica, uma reduzida “cavidade” com paredes laterais espelhadas, equipada de um teto e de um piso semelhantes aos de uma repartição corporativa, tendo ao fundo uma nova tela sobre a qual é projetado o mesmo céu insustentável e, à direita de quem observa, um telefone pendurado à meia altura que poderia muito bem estar sobre uma mesa de escritório. Circunscritas a essa pequena arca, estão dispostas como se em exibição nas vitrines das lojas de grife que povoam o opulento quarteirão do centro histórico de Munique em que se localiza o Kammerspiele, três figuras femininas em estado de repouso, vestidas em trajes claros que insinuam uma vida camponesa vivida em alguma era passada. Não é possível, porém, ver o rosto de nenhuma delas; encobertas cada uma com um véu negro, suas faces permanecem incógnitas, apesar de nos fitarem impassíveis. Ainda que velados, esses semblantes piscam e pulsam em cores semelhantes às da nebulosa massa celeste, cujas explosões ininterruptas também se projetam sobre o corpo das três mulheres. O confronto entre o nosso olhar e esse primeiro plano de composição é enriquecido de tensão pelo acúmulo dos elementos em jogo: o explodir sereno das nuvens; a imobilidade piscante das faces sem olhos que nos miram; a dor e a delícia dos murmúrios-gemidos-zunidos que nos conclamam e perturbam. Quando a materialidade do tempo assim trabalhada ganha peso e densidade significativos, ouve-se, misturado ao murmurar, ao gemer e ao zunir persistentes, um som que sugere o funcionamento de um motor de avião em pleno voo, mas começando já a arrefecer, e em busca de uma pista de pouso. Aterrissados, os murmúrios-gemidos-zunidos silenciam. Uma *voice-over*, distorcida a ponto de ressoar com gravidade ligeiramente monstruosa, entoada, com tranquilidade, um verso de uma canção dos Rolling Stones: “*Something happened to me yesterday / Something I cannot speak of right away / Something happened to me yesterday /*”

Something, oh, so groovy.”²⁵³ Há algo no timbre e na cadência dessa toada que ressoa a cena-chave (ou a cena da “chave”) de *2001: A Space Odyssey* (2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO, 1968, Stanley Kubrick)²⁵⁴, na qual o astronauta Dave Bowman “desliga”, pacientemente, o supercomputador HAL 9000. A entoação ainda faz pensar nos momentos iniciais do “metajogo” de videogame *The Stanley Parable*²⁵⁵ (2013), quando seu narrador onisciente e onipotente se ocupa de informar, a quem deseja assumir o controle das ações de Stanley, o que se passou²⁵⁶ com o protagonista/avatar. Algo aconteceu. Algo acontece. É como se, ao adentrarmos a sala, tivéssemos sido expostos a um exercício meditativo que o espetáculo empreende para sondar, de olhos bem fechados, o espaço aéreo de sua mente espetacular; e é como se, tomando conhecimento das brumas que ele contempla em sua mente, testemunhássemos a existência de uma temporalidade “fora dos gonzos” (PÉLBART, 2007, p. 13)²⁵⁷; um tempo amalgamado à inelutável deriva dos pensamentos que desfilam no céu mental; que parece, assim, irromper em todas as direções, ignorando qualquer medida humana, e cuja natureza ilimitada avassala a mais arraigada noção de identidade. Diferentemente da introspecção espetacular de *Women in Trouble*, não nos é dado ver, agora, uma clara e manifesta *imago mundi* (o máximo que enxergamos do mundo é sua explosão); em vez de avistarmos as circunvoluções cerebrais de uma mente que se auto submete a uma ressonância magnética, contemplamos a imagem que desponta no espelho de um pensamento que se auto

²⁵³ ROLLING STONES. *Something happened to me yesterday*. New York: ABKCO Music and Records, 1967. [“Algo aconteceu comigo ontem / Algo que eu não posso falar de imediato / Algo aconteceu comigo ontem / Algo tão legal.” Tradução nossa]. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/OCxcNZFoAULGLih1zDG1o2?si=7kvxfhg-R2-kw3wr8Ft4w>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

²⁵⁴ 2001: A SPACE ODYSSEY (2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO). Stanley Kubrick. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. EUA, Reino Unido. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1968. Disponível em: DVD (149 min). Acesso em: 01 dez. 2021.

²⁵⁵ *The Stanley Parable* é um videogame de exploração em primeira pessoa, em que o jogador assume o avatar de um funcionário de uma grande corporação, cujo trabalho resume-se a apertar botões obedientemente. O jogo se inicia quando Stanley se vê sozinho no grande prédio corporativo em que trabalha. Nesse contexto, o jogador explora um simulador de caminhada pelo prédio vazio, obedecendo ou não aos comandos dados por um narrador onisciente e onipresente. Apertando botões de acordo com as ordens do narrador, o jogador tenta explorar a “liberdade” recém descoberta de um avatar cujo trabalho diário é, justamente, submeter-se às ordens que o obrigam a apertar botões. De acordo com as decisões tomadas por quem joga (obedientes, ou desobedientes) é-lhe apresentado diferentes finais. Assim que uma exploração chega ao fim, o jogo é imediatamente reiniciado do mesmo ponto: o momento em que “algo acontece” a Stanley, isto é, o instante em que ele se vê sozinho na corporação. *The Stanley Parable* é considerado “an ironic game about games” ou “a videogame about videogames” (FEST, 2016, p. 1). Sobre isso, ver: <<http://www.stanleyparable.com/>>; e: <<https://hcommons.org/deposits/item/mla:981/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

²⁵⁶ “*And then one day, something very peculiar happened, something that would forever change Stanley, something he would never quite forget. (...) No one had shown up to give him instructions, call a meeting or even say hi. Never in all these years at the company had this happened, this complete isolation. Something was very clearly wrong. Shocked, frozen solid, Stanley found himself unable to move (...) but as he came to his wits and regained his senses, he got up from his desk and stepped out of his office*” (FEST, 2016, p. 9, grifo nosso).

²⁵⁷ PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

observa: a imagem de um pensamento avassalador, que faz e desfaz mundos. Vem-me à mente, de súbito, algumas ideias de Gilles Deleuze: “o Aion é ilimitado como o passado e o futuro, mas finito como o instante”; “Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se libertou de seu conteúdo corporal presente (...) aquele que não se faz nem no alto nem em baixo, nem circularmente, mas somente à superfície” (DELEUZE, 2003, p. 170)²⁵⁸. Como se fulminados por tamanha desmesura e incapazes de sustentar a demoníaca beatitude de uma visão desse porte – iluminação mística ou derradeira catástrofe ecológica? – começássemos a ouvir o chamado de uma familiar condição humana – uma atração cármica tão dolorosa quanto prazerosa – e, ainda que sem uma identidade definida, fôssemos descendendo de algo parecido com a aniquilação e a eternidade e caíssemos, assim, até entrevermos a possibilidade de vir a ter um rosto novamente. O espetáculo *Drei Schwestern* levanta as pálpebras sobre nós, e conosco divide seu próprio padecimento: apesar de termos certa lembrança do sabor da eternidade, nós, espectadores, e ele, espetáculo, cada um à sua maneira, somos seres que existem no tempo, e o tempo, indiferente, continuará existindo mesmo quando não estivermos mais aqui, reunidos e confrontados na mesma ocasião teatral. “Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais...” (DELEUZE, 2003, p. 170). O problema é que, a todo instante, somos aqueles que se esquecem disso. A boa notícia é que, em cada instante, podemos ser aqueles que se lembram. “*Groove is in the heart*” [“O groove está no coração”], diria uma canção²⁵⁹ não exatamente nova, mas, certamente, não tão antiga como a dos Rolling Stones... O telefone toca. Uma das mulheres atende à chamada. Do outro lado da linha, a mesma voz extra-humana que há pouco cantarolava com gravidade – num esforço de rememoração similar ao de Olga, quando se dá conta do aniversário de morte do pai na primeira cena de *As três irmãs* – emite, agora, uma fala escrita pelo próprio Anton Tchekhov, um trecho também do primeiro ato, no qual o tenente-coronel Verchinin dedica, à Masha, uma de suas digressões costumeiras: “*In zwei-, dreihundert Jahren wird das Leben auf der Erde unvorstellbar schön sein... wundervoll.*” [“Em dois ou três séculos, a vida humana na terra será incrivelmente bela.”] (TCHEKHOV, 2003, p. 18, tradução nossa)²⁶⁰. A ligação cai. O telefone é recolocado no gancho. Corte seco e violento. Escuridão. Silêncio.

²⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁵⁹ DEEEE-LITE. *Groove is in the heart*. New York: Elektra Records, 1990. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2He3NOyqtLNE3RQPpeDdSb?si=QOt4k7ZyT9W0eJU9NKGMIQ>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

²⁶⁰ TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs & O jardim das cerejeiras*. São Paulo: Veredas, 2003.

3.1.1.2 A cena enquanto objeto impossível

Um som grave e magnético se inicia. Somos atraídos por um buraco negro imantado por batidas graves, que lembram o pulsar de um coração. Quando o breu subitamente é dissipado, o que se vê é uma imagem estonteante, uma conformação cênica realmente pouquíssimo habitual, uma nova, impactante e, a tal ponto “escandalosa” desestabilização perceptiva, que desloca violentamente o espectador, exigindo dele um inesperado trabalho de reconfiguração das categorias normalmente utilizadas para decodificar, como sendo uma cena teatral, os fenômenos que se lhe apresentam. Dentro da tridimensional cavidade-vitrine suspensa no centro da muralha branca, as mesmas três mulheres sem face que compunham o plano de composição anterior dançam, então, embaladas pelo magnetismo grave e pulsante da trilha sonora, uma coreografia semelhante aos “Movimentos” criados pelo místico greco-armênio Georges Ivanovitch Gurdjieff.²⁶¹ Enquanto uma dessas “camponesas” posicionada no centro do *tableau* gira de um modo similar ao dos dervixes, e as outras duas, nas laterais, fazem movimentos retilíneos com os braços, rodeando os punhos e as mãos numa contagem de tempo inescrutável, estabelece-se um rigorosíssimo tensionamento de bidimensionalidade e tridimensionalidade, talvez a coexistência mais inquietante entre essas instâncias já vista nos trabalhos de Kennedy. Sobre a enorme tela-parede que “emoldura” a cavidade-vitrine central, é projetado um corredor tridimensional, uma locação bastante realista gerada, contudo, digitalmente, que poderia muito bem figurar como uma das ambientações corporativas que aparecem em *The Stanley Parable*. A mesma locação virtual surge na tela posicionada ao fundo da cavidade-vitrine, criando, desse modo, entre ela e a projeção maior que “emoldura” o quadro, uma profundidade contínua, cujo ponto de fuga encontra-se na exata posição ocultada pelo giro “dervixe” da mulher ao centro. As paredes espelhadas nas laterais desse espaço triplicam a paisagem virtual, estabelecendo uma espécie de encruzilhada. Três irmãs que dançam, três caminhos possíveis a tomar. Três “centros”²⁶² que procuraram harmonizar-se, na linguagem

²⁶¹ “Os movimentos de ginástica rítmica e as danças que Gurdjieff adaptou de fontes asiáticas (...) têm o duplo propósito de transmitir certo tipo de conhecimento e oferecer os meios para a conquista de um estado harmonioso. São uma espécie de meditação em estado de ação (...) Na prática (...) a pessoa faz um esforço para dividir a atenção e lembrar-se de si mesma, pois, frequentemente, a cabeça, os braços, as mãos e os pés devem acompanhar ritmos diferentes, e, sem um certo nível de percepção é absolutamente impossível executá-los (...)” (SPEETH, 1989, pp. 117-119). Ver, também: <<http://gurdjieff-movements.net/movements/european-art/>>. Acesso em: 22 fev. 2020.

²⁶² “Centro intelectual”, “centro emocional” e “centro motor”. Sobre isso, ver: OUSPENSKY, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**. São Paulo: Pensamento, 2003, p. 73-74.

esotérica de Gurdjieff. Três configurações básicas de tempo: passado, presente e futuro. A sensação é a de que estamos sendo atraídos por todos os corredores de uma só vez, em razão dos “assoalhos” se deslocarem incessantemente para a frente, tal qual o fazem as longas esteiras dos aeroportos. Dessa intercomunicações entre superfícies atuais (telas e espelhos) transfiguradas em profundidades virtuais (corredores digitais) sobrevém a impressão de que confrontamos um paradoxo perceptivo; algo similar à sensação de observar certos quadros de M. C. Escher; aqueles que planteiam, sobre o plano do desenho, objetos impossíveis, isto é, fenômenos passíveis de serem traçados em duas dimensões, mas irrealizáveis em terceira dimensão: mãos que se desenham mutuamente, escadarias que descendem quando conduzem para cima, moinhos suspensos que são girados pelo mesmo curso d’água que acabaram de impulsionar para baixo. Mas o nosso discernimento não estaria tão abalado se não fosse pela implacável crueldade – no sentido artaudiano do termo – de um “assombroso” detalhe: abaixo da cavidade-vitrine, o vídeo-designer²⁶³ que concebeu o corredor virtual triplicado sobre as diversas superfícies, ocupou-se de programar, ainda, uma sombra que, supostamente, seria produzida pela cavidade-vitrine, caso ela pertencesse, de fato, à realidade virtual do vídeo, e se interpusesse, nessa dimensão exclusivamente digital, entre as luminárias do teto e o assoalho-esteira. Seja lá quem for que more nos detalhes – deus ou o diabo – algo de divino e de demoníaco aí se exprime. A arte do teatro e a sua plena manifestação, a cena, cujas identidades tradicionalmente se afirmam sobre a certeza do caráter atual dos corpos e objetos presentes, além da estabilidade espacial do palco, ressurgem, então, transsubstanciadas num frágil corpúsculo retangular, mais do que emoldurado, abocanhado, fagocitado por um robusto universo virtual (figura 23).

²⁶³ Rodrik Biersteker.

Fig. 23 - A arte do teatro e a sua plena manifestação, a cena, ressurgem transubstanciadas num frágil corpúsculo retangular, mais do que emoldurado, abocanhado, fagocitado por um robusto universo virtual.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Evocando o monólito que Stanley Kubrick faz flutuar diante da cama em que jaz o envelhecido e convalescente Dave Bowman, no majestoso quarto da sequência final de *2001: A Space Odyssey*, a cavidade-palco-vitrine paira defronte ao espectador, circundada pela tridimensionalidade incorpórea projetada sobre a **supertela concreta**. No entanto, o que se passa em *Drei Schwestern* revela-se ligeiramente mais surpreendente: é o monólito (a bidimensionalidade da tela-parede) que suspende o quarto (a tridimensionalidade da cavidade-palco-vitrine). O teatro Cósmico de Kennedy parece sugerir que o estatuto concreto, presencial e espacial da cena esteja se tornando, num mundo regido pelas tecnologias digitais como é o contemporâneo – ou, talvez, sempre tenha sido, e Kennedy esteja nos auxiliando a reconhecer isso – uma esfera menor e mais fraca, inserida num ambiente imaterial, duracional, temporal, em suma, virtual, muito maior e mais poderoso, capaz de tripudiar em cima da concretude cênica, ousando, inclusive, conceder-lhe um indício de tridimensionalidade simulada que ela jamais suspeitou não ter. Ao atribuir, à concretude e à atualidade do palco, um volume e uma profundidade de natureza absolutamente virtual; ao duplicar, ou ao recolocar em termos bidimensionais o que é desde sempre sabido – a tridimensionalidade cênica – *Drei Schwestern* faz da cena um objeto impossível: o palco, agora,

eleva-se e flutua no espaço-tempo, sem, no entanto, sair do “lugar”. Assim, o que o suspende, o que o faz levitar, é o poder sublevatório de *sua* própria dimensão virtual, concebida e sustentada por superfícies bidimensionais. Do ponto de vista da **poética de superfícies** empregada por Kennedy nas encenações anteriores – o trabalho sobre a materialidade do tempo, e a conseqüente emanção da fina película que concebe a **supertela** – o que aparenta ocorrer, dessa vez, é uma resignificação radical dessa estratégia primeva. O movimento de adensamento do tempo cênico – a sua espacialização – é mantido como nos trabalhos precedentes, mas, nessa nova configuração, ele fica circunscrito à cavidade-palco-vitrine. Nos limites dessa área, é mantido o efeito de bidimensionalidade promovido por uma instância, a priori, tridimensional. Tudo decorre normalmente até aqui. Entretanto, algo concomitantemente similar e oposto se dá na grande tela-parede que encapsula a pequena cavidade central. Nessa outra dimensão – monoliticamente bidimensional em sua origem – o efeito produzido é de profunda tridimensionalidade. Desse modo, o que acontece é um movimento de rarefação da superfície da tela (de opaca ela se faz transparente); é o espaço, então, quem se temporaliza. Num certo sentido, isso já ocorria nas encenações prévias a *Drei Schwestern*. Mas, nesses casos, era a cavidade do palco que abocanhava as telas; fossem maiores ou menores, superfícies de projeção ou televisores, restringiam-se, todas, a um campo tridimensional mais vasto que as abarcava (*Medea.Matrix* e *Virgin Suicides* são os exemplos mais cristalinos). Agora, parece que o jogo virou. E o placar dilatou-se consideravelmente. Além de circundar o palco, a dimensão virtual da cena dá novo sentido à atual, sem, no entanto, exercer uma ação predatória, sem aniquilá-la; ao contrário, permitindo que ela continue a produzir o que tem de melhor. Ao fazer com que a cena seja capaz de fingir (virtualmente) que é sombra, a sombra que deveras projeta (atualmente), a estratégia cênica encontrada por Kennedy e por sua equipe de colaboradores – seu “time”, como ela habitualmente os chama – dispõe diante de nós, torna manifesto a nós, um acontecimento poético notável: a cena, sem precisar que nenhum ator emita um comentário sequer, revela-se uma entidade dotada da capacidade de fazer referência à sua própria “pessoa”. Uma verdadeira “fingidora”, pois. Uma poetisa. A cena, de si para si, dispendo de seus próprios meios espaço-temporais, torna-se capaz de se autorresignificar, no momento mesmo em que gera, em face do espectador, seus costumeiros “significados”. Como se fosse possível criar um estratagema – uma espécie de algoritmo – que franqueasse à nossa vida material e corporal a ascensão a uma dimensão imaterial e espiritual, e habitando as duas esferas simultaneamente – sem interromper o passo, nem abandonar o campo de jogo – pudesse ela

compreender que as ações praticadas ou sofridas neste mundo, vistas de uma outra perspectiva, têm um sentido muito mais amplo do que o que se dá imediatamente. É este o ardil concretizado cenicamente, neste plano de composição de *Drei Schwestern*.

3.1.1.3 Supertela abstrata e supertela concreta

Colocando em termos deleuzianos, pode-se considerar a **supertela** em sua forma abstrata – à maneira como ela se fez notar nos trabalhos precedentes de Kennedy – como sendo o “duplo incorporal” liberado pela cena que adensa e esculpe a materialidade do tempo: “tênuo vapor incorporal que se libera dos corpos, película sem volume que os envolve (os acontecimentos), espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos” (DELEUZE, 2003, p. 10). Deleuze propõe que, quando se vive o instante de um modo paradoxal, ou seja, sem colher dele o senso comum que faz, do presente, a única coisa “presente”, mas surpreendendo nele um passado e um futuro simultaneamente apresentados e afirmados, vive-se, assim, um acontecimento: “sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa”²⁶⁴. A **supertela**, sendo a flor que desabrocha do substrato da materialidade do tempo trabalhada cenicamente, é o “efeito de superfície”, o “limite incorporal”²⁶⁵ da cena que promove uma contra-apresentação do tempo no instante mesmo em que ele se manifesta: não mais o tempo presente cronológico: aquilo que passa; mas uma outra conformação: aquilo que é “impassível”. Essa elaboração de uma impassibilidade que desorganiza e desloca o referencial identitário “humano”, responsável por (re)abrir o teatro para as intensidades extra-humanas, já era muito bem conhecida dos trabalhos precedentes de Kennedy. Acontece que, em *Drei Schwestern*, a própria **supertela**, de incorpórea, toma corpo: de antigo “duplo incorporal” emanado pela cena, ela ganha uma corporeidade concreta e ousa, de criatura, tornar-se criadora; ela passa a emanar seu próprio duplo incorporal: a realidade virtual. Os cenários virtuais/digitais são, desse modo, o “efeito de superfície” provindo de uma superfície que, de efeito, tornou-se causa. Eis o que se passou e não para de se passar: o duplo incorporal do teatro libera outro duplo incorporal que abocanha e

²⁶⁴ DELEUZE, 2003, p. 9.

²⁶⁵ Ibidem, p. 8

ressignifica o corpo do teatro. Abismo das causas, vertigem dos efeitos. Gurdjieff costumava chamar seus “Movimentos” de “Danças sagradas”, visto que eram voltados a produzir no “dançarino” uma alteração do seu estado de presença e consciência mediante a harmonização do intelecto, das emoções e do corpo; os três “centros” em que dividia o funcionamento da “máquina humana”²⁶⁶. A esse estado de ampliação da presença, Gurdjieff dava o nome de “lembrança de si”: uma rara e sutil auto percepção integral – mental, emocional, corporal – de se estar onde se está (aqui), fazendo o que se faz (escrevendo/lendo essas palavras), sentindo o que se sente, pensando o que se pensa. Como seria, então, lembrar-se de estar encenando/presenciando o que se encena/presencia, isto é, tendo a “sensação de nós mesmos”? (GURDJIEFF apud OUSPENSKY, 2003, p. 218). Como seria encenar/presenciar o que se encena/presencia “mantendo-se lá onde se dá o Acontecimento” cênico; observando tudo “do alto da verdade eterna do acontecimento”? (DELEUZE, 2003, p. 103). A *voice-over* emite um extra-humano: “*Cut.*” Corte seco. Escuridão. A massa sonora de murmúrios-gemidos-zunidos e aviões em pleno voo é ouvida em alto, bom e desnorteante som. Os compassos de uma sinfonia repetidos em *looping* somam-se a ela.

3.1.1.4 Um potencial “autopoiético” entre a cena e a audiência

A cena se ilumina subitamente. A incômoda massa sonora dá lugar a uma sonoridade mais branda: outro *looping* sinfônico. Na cavidade-vitrine, as três “camponesas” de rostos incógnitos estão dispostas em torno de uma mesa, sentadas em cadeiras. Aquela que está na extremidade direita de quem observa o quadro segura um tablet, e demora-se contemplando sua tela, oculta da visão do público. Na grande tela-moldura, vê-se um novo cenário digital, uma sala vazia parcamente iluminada, com a mesma impessoalidade corporativa do cenário tridimensional. À esquerda do espectador, suspensa do mesmo modo que a cavidade-vitrine, isto é, projetando sua própria sombra, nota-se uma figura intrigante: uma espécie de máscara de tamanho descomunal numa tonalidade roxo-azulada, feita de uma plasticidade absolutamente digital, apresentando feições malformadas, para não dizer informes, que delineiam um rosto ao qual não se pode atribuir, com total segurança,

²⁶⁶ OUSPENSKY, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**. São Paulo: Pensamento, 2003, pp. 33-37, pp. 170-171.

uma proveniência nem humana, nem animal, nem bestial. A *voice-over* extra-humana e majestosa que se faz ouvir intermitentemente, se possuísse uma face, teria um semblante parecido com o dessa máscara? (figura 24).

Fig. 24 - A voz over extra-humana e majestosa que se faz ouvir intermitentemente, se possuísse uma face, teria um semblante parecido com o dessa máscara?



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Um rosto sem corpo, portanto, que faz companhia a uma cavidade-vitrine-palco que se eleva sem ter base de sustentação para isso. Ambas dividem a insólita tarefa de flutuar, à semelhança do sorriso do gato de Cheshire, nas aventuras de Alice. Após um breve silêncio, uma voz feminina é emitida por intermédio do tablet: trata-se de um monólogo; uma digressão na qual o sujeito falante tenta dar contornos a uma memória fugidia, esforçando-se por resgatar as condições climáticas do evento rememorado. A mulher que fala “de dentro” do tablet parece estar engajada no mesmo esforço mnemônico ao qual se dedicava a *voice-over* no início do espetáculo, quando evocava Olga e emulava os vocais de Mick Jagger. Algo aconteceu. Algo acontece. Um pensamento delirante se delineia: seria, essa máscara flutuante, o duplo incorporal emanado pela realidade virtual? Estaríamos testemunhando o funcionamento de um processo em que os efeitos de superfície se tornam causa de novos efeitos de superfície num giro interminável, num remoinho de concepções

concebidas de outras concepções? A **poética de superfícies** teria descoberto seu potencial de autopoiesis? Corte seco e violento. Escuridão. O mesmo *looping* sinfônico persiste. Um som magnético é ouvido num rápido crescendo até que a cena é iluminada subitamente. Não se vê mais a enorme e informe máscara flutuante. À composição do quadro com as três mulheres, acrescenta-se a repentina aparição de uma figura masculina trajada em roupas contemporâneas – calça jeans, jaqueta esportiva, camiseta de gola rolê. O ator que dá corpo a essa figura, está vestido literalmente da cabeça aos pés: não apenas sua face, mas todo o seu crânio é encoberto por uma máscara generalizada, sobreposta inclusive ao seu pescoço e ao seu couro cabeludo, exibindo, por conseguinte, uma ausência completa de cabelos. O aspecto liso e glabro desse semblante – sem cílios, sem barba, sem sobrancelhas – traz a sensação de uma mutação da espécie humana, tangenciando o imaginário popular dos seres extraterrenos. Ele observa com atenção o que se passa na tela do tablet: a voz feminina diz que Deus está em toda parte, mas lamenta o fato de ter emagrecido e envelhecido. Uma voz masculina faz uma réplica, alegrando-se pelo fato de poder, enfim, se apresentar aos consortes. Outra voz feminina confirma o júbilo da ocasião. O personagem masculino, então, emite falas muito parecidas com aquelas ouvidas por intermédio do tablet: *“I am glad. Very glad. Very glad. But there are three sisters, surely. I remember. Three little girls. How time does fly. Oh, dear. How it flies. Oh, dear. How it flies!”* [“Estou feliz. Muito feliz. Muito feliz. Mas existem três irmãs, com certeza. Eu lembro. Três meninas. Como o tempo voa. Oh, céus. Como ele voa. Oh, céus. Como voa!” Tradução nossa]. O que é dito agora, é o que foi ouvido no passado, e o que será repetido no futuro. Trata-se de uma versão super simplificada da primeira aparição do tenente-coronel Verchinin, o visitante oriundo de Moscou, no primeiro ato da obra tchekhoviana, quando ele anuncia sua chegada às três irmãs, rememorando o rosto de Masha e sendo por ela rememorado. Moscou, a terra natal das irmãs degredadas e desamparadas pela morte recente do pai. O ponto equidistante entre a lembrança e o esquecimento; entre um retorno cuja ocorrência é impedida pela espessa névoa de nostalgia, e um futuro venturoso cuja conquista é frustrada pela letargia existencial, manda um legítimo representante – o portador da “dimensão de utopia”²⁶⁷ (SZONDI, 2011, p. 40) para fazer girar o *looping* tchekhoviano, em que o que poderia ter sido deságua, sempre, naquilo que nunca mais será. Quando constatamos que o tempo voa, de onde partimos? Onde aterrissamos? Para ir a Moscou é preciso, antes, lembrar-se. Lembrar-se de... Corte seco e violento. Escuridão. Massa sonora desnorteante: murmúrios-gemidos-zunidos-

²⁶⁷ SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

motores-sinfonias. Com o repentino acender das luzes, as mesmas coordenadas sonoras e espaciais da cena anterior retornam. Mas, dessa vez, as três mulheres sem rosto dividem o quadro com três homens glabros e mascarados. Àquele que se apresentou anteriormente, somam-se dois companheiros da mesma “espécie”. Um deles ocupa a cadeira em que se sentava uma das “camponesas”, e segura, do mesmo modo, o tablet, mostrando a tela do dispositivo ao homem que já havia aparecido. Ambos escutam com atenção o que o tablet “diz”: “é a reemissão das falas proferidas pela figura masculina da cena pregressa. Sim, o tempo voa, e havia aqui três garotinhas, três irmãs...”. Terminada essa gravação, o sexteto inicia um “diálogo” ao modo costumeiro das peças de Kennedy: o playback lançando no espaço sentenças desatadas de concatenação dramática, o corpo dos atores dando sustentação a esses conteúdos sonoros desenraizados, sem, contudo, perturbar a composição do *tableau*. As falas giram ao redor dos últimos momentos do primeiro ato da obra de Tchekhov; uma versão sintética e não linear de diálogos inócuos a respeito do clima, do menu do jantar que se aproxima, do licor feito de baratas... Por cerca de três minutos, o *tableau* composto à maneira kennediana cria para si um playground pós-moderno, no qual se diverte brincando de supersaturar, de ineficácia dramática e de infertilidade épica, a crise do drama moderno tchekhoviano. Então, eis que o portador do tablet o utiliza para tirar uma foto de seus dois companheiros. Um majestático: “Repeat” [“Repita”] é enunciado pela *voice-over*. Obedientemente, a foto é batida mais uma vez. É a repetição que nos faz perceber que o que se passa agora, com efeito, já se passou e ainda vai se passar. A banalidade dos monólogos justapostos acumula-se por mais alguns minutos, até que a *voice-over*, como se botasse um fim na recreação em curso no playground, cita integralmente, em alemão, o aforismo 341²⁶⁸ de *A gaia ciência*, O

²⁶⁸ “Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!« – Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: »du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!« Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei allem und jedem: »willst du dies noch einmal und noch unzählige Male?« würde als das größte Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müßtest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach nichts mehr zu verlangen als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung?“ [“Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá que viver mais uma vez e incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!?. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual

maior dos pesos, em que Nietzsche anuncia, pela primeira vez, sua ideia do eterno retorno. A materialidade do tempo passa, então, a ser esculpida pela tensão que emana da escuta compartilhada entre os espectadores e o sexteto distribuído sobre o palco, de uma plácida, austera e vagarosa declamação, circundada pela paisagem sonora de uma lenta e irrefreável queda. Sem desestruturar a composição do quadro, os atores dão corpo à ação coletiva de escutar. Somos surpreendidos por uma inesperada circunstância: a formação de uma audiência que retorna a imagem de outra audiência; duas cavidades acústicas – o palco e a plateia – ressoam-se mutuamente. *Audio-feedback-loop* (figura 25).

Fig. 25 - Uma audiência que retorna a imagem de outra audiência; duas cavidades acústicas – o palco e a plateia – ressoam-se mutuamente. *Audio-feedback-loop*.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

O que o demônio que sussurra no ouvido de Nietzsche diz é o que a *voice-over* sussurra em nossos ouvidos, duplicados pela audição dos atores: uma microfonia filosófica perturba os labirintos que

lhe responderia: ‘Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!’. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, ‘Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?’, pensaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?’] (NIETZSCHE apud KENNEDY, 2019, p. 6, tradução nossa).

se amplificam e se espelham. Na filosofia como no teatro, a materialidade do tempo pesa. Especialmente quando há, por trás, acima, abaixo, ou sabe-se lá em qual dimensão da cena, um demônio sussurrante. Cabe a nós – atores-espectadores-ouvintes – decidir se nos deixamos esmagar, feito baratas, por essa penosa materialidade, ou se nos dispomos a fazer de um céu insustentável, grávido de nuvens, uma pista em que se pode deslizar com ludicidade e leveza. “O eterno retorno diz: o que quiseres, queira-o de tal maneira que também queiras seu eterno retorno” (DELEUZE, 2018, p. 25)²⁶⁹. O que queremos, então? Corte seco. Breu. A violência da massa sonora: murmúrios-gemidos-zunidos-motores-sinfonias.

3.1.1.5 Um padrão de diferenciação elevado à enésima potência

Eis como voam os primeiros quinze minutos de *Drei Schwestern*. Eles completam um ciclo que parece condensar os principais eixos em torno dos quais giram as reflexões encenadas por essa obra. Como costumeiramente ocorre nas peças de Kennedy, desde o início, os espectadores são introduzidos às regras do jogo no qual deverão tomar parte. Ao fim desses quinze minutos iniciais, já estamos completamente inseridos, aptos a jogar. À semelhança de *Women in Trouble*, *Drei Schwestern* apresenta suas reflexões, primeiramente, para si mesmo, mostrando-se a nós tal qual se vê refletido nos próprios pensamentos. Contudo, enquanto o espetáculo encenado em 2017, no Volksbühne, dedicava-se a contemplar a sua própria mente, a peça estreada dois anos depois, no Münchner Kammerspiele, medita sobre a natureza temporal de seu próprio ser. Estaríamos agora, portanto, em face de uma obra teatral que se ocupa de meditar sobre a ação do tempo que incide nos corpos, nos seres e nos objetos que se põe em cena, fazendo, antes, com que seus próprios corpos, seres e objetos *produzam* o tempo sobre o qual ela deseja meditar. *Drei Schwestern* desdobra a camada temporal subjacente a um dos traços mais fundamentais do Teatro Cósmico de Kennedy: a de ser um teatro autorreflexivo; um teatro que medita *sobre* sua própria ontologia²⁷⁰.

²⁶⁹ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

²⁷⁰ As semelhanças que os cenários virtuais de *Drei Schwestern* guardam com as ambientações corporativas de *The Santley Parable* corroboram essa suposição. Não são fortuitas as correspondências entre o espetáculo de Kennedy e um videogame que se encaixa na categoria de “*self-reflexive games*” [“jogos autorreflexivos”] (FEST, 2016, p. 1, tradução nossa), sendo “*a clear example of a game that is about its own processes*.” [“um exemplo claro de um jogo que trata de seus próprios processos”] (FEST, 2016, p. 9, tradução nossa); e que “*has something to say about how an*

Um teatro que não dá por certa a natureza do seu próprio ser, e decide, por conseguinte, investigá-la com afinco. Um teatro que se instala em sua própria estrutura, que acomoda, dentro de si mesmo, o peso de sua massa (in)corpórea, para, dessa posição, arriscar observar o fluxo incômodo e revoltoso de sua consciência (ou de um modo mais amplo: do seu inconsciente). No confronto com o texto de Tchekhov, a obra de Kennedy parece extrair um artaudiano “olho de sonho” (ARTAUD, 1999, p. 71) para, então, redescobrir-se como feita da mesma matéria que os sonhos sonhados no mundo contemporâneo: digital, temporal, virtual; indissociável, pois, das tecnologias sem as quais a vida nas grandes cidades seria impraticável. Em vista disso, o que o espectador que adentra o Münchner Kammerspiele tem perante si é muito pouco parecido com qualquer enésima encenação do clássico tchekhoviano – mais uma montagem em que a cena, pensando em se reinventar, acaba curvando-se ao gênio literário do dramaturgo russo –, mas muito mais assemelhado a um singular movimento estratégico que se vale de um eixo filosófico inerente a essa obra, que o reconhece e o isola, e que, num procedimento quase laboratorial – numa atitude de game designer – extrai-lhe um padrão muito simplificado de sentido, passível de ser repetido indefinidamente, e – este sim – elevado à enésima potência. “Repetir é elevar a primeira vez à enésima potência” (DELEUZE, 2018, p. 18). É o gênio da cena, portanto, que se vale do de Tchekhov, e não o contrário. Esse padrão consiste numa estrutura paradoxal: a manifestação do espetáculo teatral se dá no tempo; o espetáculo só existe porque e quando se repete (diante do espectador); espetáculo e espectadores estão presos num *looping* temporal criado por eles mesmos; em cada repetição desse *looping*, espetáculo e espectadores tornam-se diferentes de si mesmos. Talvez essa seja somente uma forma mais abstrata de dizer: o teatro é um rito de passagem – que, como todo rito, deve ser sazonalmente repetido – e traz, dentro de si, um germe – um padrão abstrato (um algoritmo?) – de diferenciação, ou de metamorfose, disponível a tudo e a todos que, no frenesi da cerimônia iniciática, vierem a se envolver. Repetimos, em suma, para nos tornarmos outros. Ao fazer esse padrão de diferenciação girar alucinado como se numa centrífuga, *Drei Schwestern* cria para si seu próprio corpo sem órgãos: instaura sua “mesa de dissecação”, seu exercício meditativo, sua viagem psicodélica, seu sonho lúcido, retirando de Tchekhov o que de melhor lhe convém. E o modo que encontra para fazer essa prática autorreflexiva perdurar e nos embalar em sua continuidade é concebendo, sobre

experience of videogames feels, about how videogames work.” [“tem algo a dizer sobre como sente uma experiência de videogames, sobre como os videogames funcionam.”] (FEST, 2016, p. 15, grifo do autor, tradução nossa). Levando-se, ainda, em consideração que o jogo se estrutura por meio de repetições – ao chegar ao “fim”, o jogador é imediatamente lançado de volta ao mesmo ponto inicial – é possível conjecturar *Drei Schwestern* como sendo o duplo cênico/espetacular de *The Stanley Parable*.

o palco, superfícies e paradoxos. Apoiado nessas superfícies e nesses paradoxos, o espetáculo se autoengendra e se auto-observa. Então, ele se abala com o que vê, salta sobre si mesmo, e se transforma internamente. Exercício análogo é oferecido ao espectador. É essa a singularidade de *Drei Schwestern*: com uma eloquência desconcertante, essa obra introduz uma nova figura conceitual no Teatro Cósmico de Kennedy: o **abalo autoperceptivo**. E a eclosão desse abalo coincide com o despontar de uma, até então, desconhecida inflexão; uma mudança de tom que prenuncia a transição do **paradigma passional-dissolutivo** para o **lúdico-germinativo**. Anteriormente, o *phármakon* da materialidade do tempo espetacular nos seduzia/conduzia em direção ao desfazimento de nossa estimada personalidade em favor de uma reconexão fusional com o manancial esquizofrênico do “jogo infinito do devir” pela via da **identificação passional** com as aflições femininas. Agora, esse processo dissolutivo não nos basta. Do substrato da temporalidade que compartilhamos com o espetáculo, devemos, após efetuada a dissolução, fazer desabrochar um novo contorno; uma nova superfície; uma nova persona; um novo “Eu”, quem sabe, mais amplo e mais complexo do que aquele que, anteriormente, acreditávamos possuir. Esse despontar de uma **máscara nascedoura** se dá pela via de uma **desidentificação lúdica** com o fluxo do devir; por meio de um “distanciamento” voltado, não ao juízo crítico do que se passa, mas, como num sonho lúcido, ao acesso às camadas mais complexas da correnteza audiovisual em que se está submerso, de modo a vivenciá-la como um jogo/jorro ao qual não se está apenas entregue, mas em cujo curso é possível interferir com certo grau de intencionalidade. O texto tchekhoviano é o álibi perfeito para a celebrar essa autotransformação: ele também contém, em si, personagens presas num *looping* criado por elas mesmas: toda (re)apresentação de *As três irmãs* foi e será uma oportunidade que se abre para que elas, uma vez mais, não ousem deixar a província em direção à metrópole. Em vista disso, um questionamento de fundo ressoa gravemente nessa montagem de Kennedy: sabendo que nem nós nem as três irmãs iremos a Moscou, mas conscientes de que vamos, sim, à sala de teatro – nós, para vê-las, e elas, para serem por nós vistas – o que contemplaríamos se conseguíssemos assumir o ponto de vista de Moscou? Lá posicionados, o que seria possível observar sobre nós mesmos, sobre as três irmãs, e sobre a natureza do espetáculo teatral?

3.1.1.6 A emergência da mente-mundo-jogo

Numa entrevista concedida à equipe editorial do *Kammerspiele*, e publicada no programa da peça, Kennedy expõe, com muita clareza, o gesto poético primordial do seu quinto trabalho²⁷¹ naquele teatro (o terceiro dentro do *corpus* examinado neste estudo): a criação de uma correspondência entre a impossibilidade/incapacidade das irmãs tchekhovianas de retornarem à sua cidade natal, e a doutrina do eterno retorno de Nietzsche. O que retornaria quando as três irmãs se mostram incapazes de “retornar”? O ponto de intersecção entre esses termos seria a ideia de *looping* temporal. Ao eleger, como coração da montagem, uma estrutura circular que se engata em si mesma – tal qual a serpente mítica que morde a própria cauda – a encenadora faz ainda ressoar outra correspondência, talvez a mais importante: o fenômeno espetacular – do mesmo modo que Olga, Masha, Irina, e o “endemoniado” Nietzsche – estaria condenado a repetir-se – ou desfazer-se e a refazer-se eternamente – visto que ele só se manifesta quando um circuito se fecha entre a cena e os espectadores. É como se a natureza repetitiva dos conflitos das irmãs Prozorov, só se justificasse pela repetição dos ensaios, que só se explicam pela recorrência das apresentações (que só são legitimadas pela rememoração dos espectadores (que só se fundamentam num possível estudo que os espectadores venham a fazer das cenas que rememoram etc.)).

“É fascinante para mim que no teatro tenhamos clássicos que são representados continuamente. Temos figuras que constantemente passam pela mesma coisa. No nosso caso, são as três irmãs (...) as figuras presas em um *loop* infinito. E criamos esse *loop* como público ao ir ao teatro e assistir novamente e novamente.”²⁷² (KENNEDY, 2019, p. 14, tradução nossa).

Eis uma visão de encenação (e de encenadora) que, antes de enfocar o espetáculo, deixa-se encantar pela situação que o produz: o estabelecimento de um *looping* (de um *autopoietic feedback loop*, no termo de Fischer-Lichte) – entre o palco e a audiência – que, ao se estabelecer, ativa o funcionamento de outros *loopings*. Apesar de soar, a princípio, um vaticínio desesperançoso,

²⁷¹ Os espetáculos anteriores: *They Shoot Horses, Don't They?* (2011); *Fegefeuer in Ingolstadt* (2013); *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014); *Virgin Suicides* (2017).

²⁷² KENNEDY, Susanne. **Drei Schwestern**. (Programa do espetáculo). München: Münchner Kammerspiele, 2019.

identificar a própria existência a um círculo supostamente vicioso nietzschiano-tchekhoviano traria consigo a possibilidade de uma afirmação radical da vida submetida a essa condição, como se fosse possível efetuar uma descida às raízes do momento que a nós se apresenta, e, simultaneamente, elevar-se às alturas da eternidade que nesse mesmo instante se aloja. Ainda que decodifique a estrutura repetitiva do fenômeno espetacular – fazer teatro torna-se, sob esse prisma, sinônimo de produzir *loopings* –, e faça com que a vida humana, numa esfera mais ampla, reverbere esse princípio, Kennedy procura celebrar, em *Drei Schwestern*, a possibilidade de uma “transformação interna” ser desencadeada no seio desse circuito fechado:

“Enquanto trabalhava com Nietzsche, descobri sua ideia do eterno retorno. (...) Com um ‘sim’ a essa vida, como você pode vivê-la e abraçá-la aqui e agora? A vontade de enfrentar essa questão leva a uma transformação interna. Ao fazer estas perguntas às três irmãs, também as encaminhei ao meu público. É uma questão que todos devemos enfrentar.” (KENNEDY, 2019, p. 14, tradução nossa).

Na visão da encenadora, nos transformamos internamente à medida que nos surpreendemos capazes de dizer “um completo sim a tudo” [“*a full yes to everything*”], e quando, ao fazê-lo, “lançamo-nos completamente dentro do jogo” [“*jump fully into the game*”] (KENNEDY, 2019, p. 14). Em vez de cair em desespero e espernear dramaticamente, desejando mudar as regras do jogo ao qual nos vemos submetidos, ou mesmo preocupando-se em ganhá-lo a qualquer custo; o mais oportuno seria esquecer que há um placar e jogar, não para criar um novo subterfúgio em busca da vitória, mas para simplesmente poder continuar jogando; para continuar devindo no jogo infinito do devir. Kennedy parece mirar uma só afirmação que se desdobra, no entanto, em três: afirmar a repetição, afirmar o teatro, afirmar a vida. Não necessariamente nessa mesma ordem. Sua visão ressoa a de Deleuze, quando o filósofo rechaça a leitura cíclica da doutrina do eterno retorno nietzschiano, que a apreende – segundo ele, erroneamente – como sendo promotora de uma recorrência do mesmo. Haveria, então, uma quarta e fundamental afirmação: a da diferença. Deleuze questiona a identidade daquilo que retorna na repetição; para ele, é o devir o que ressurgem (PELBART, 2007, p. 133)²⁷³. Sob a ação do devir, abre-se uma “zona de indiscernibilidade”²⁷⁴, na qual nenhuma identidade perdura; ao retornar, é ele, o devir, quem produz a novidade, ou melhor,

²⁷³ PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²⁷⁴ Ibidem, p. 110.

a diferença. Só diferimos, portanto, – só nos transformamos internamente – *porque* repetimos. A dinâmica da eterna recorrência opera, segundo uma analogia também deleuziana, de maneira similar ao movimento centrífugo de uma roda que expulsa o que é fraco demais para suportar o impacto da reincidência. No centro da roda, estaria a Diferença; nas bordas, impulsionadas pela repulsão, se alojaria o Mesmo: “Se o eterno retorno é um círculo, é a Diferença que está no centro, estando o Mesmo somente na circunferência – círculo descentrado a cada instante, constantemente tortuoso, que gira apenas em torno do desigual.” (DELEUZE, 2018, p. 85). Se o jogo mencionado por Kennedy fosse um furacão, o convite por ela feito seria o de mergulharmos em seu epicentro, para contemplarmo-nos mediante o plácido olhar que ali reside. O que, em nós, é forte o suficiente para suportar tamanha prova? O que de nós se esvai na violência da voragem? O que, em contrapartida, consegue se afirmar em seu próprio centro de gravidade? Aí está outro tema deleuziano: “a repetição é a prova da diferença” (LAPOUJADE, 2015, p. 67)²⁷⁵. A repetição aplica uma prova que foi preparada e que será avaliada pela diferença. Colocando em termos um pouco mais teatrais: o rito é celebrado para que haja a passagem; a morte é estabelecida para que haja o renascimento. No olho do furacão do rito/morte, reside o impassível olho da passagem/ressurreição. Mas qual seria a estratégia da encenadora para traduzir em termos puramente cênicos esses seus anseios? Na mesma entrevista, ela aponta a resposta. No nível da construção do roteiro, o plano consiste em: escolher poucas cenas do texto original; comparar diversas traduções; extrair delas versões muito simplificadas; e repetir, de maneiras diferentes, as múltiplas versões das mesmas cenas. “Coloquei diferentes traduções lado a lado e, em seguida, tomei uma cena muito simplificada como base. Esta cena é repetida em pequenas variações em um *loop* infinito. (...) Restam apenas alguns textos originais de Tchekhov” (KENNEDY, 2019, p. 14, tradução nossa). O plano se consuma numa encenação que dispõe *tableaux* em sequência, mas que, paradoxalmente, repele as noções de desenvolvimento e causalidade entre eles. Teríamos, sobre o palco, uma única cena, um único instante – um grande e grávido momento que se (re)apresenta – desdobrando-se em suas múltiplas versões/dimensões/possibilidades. O que tornaria exequível tal paradoxo – cenas diversas que, no entanto, são somente uma, seria algo que guarda certa semelhança com a **mente-mundo** de *Women in Trouble*, apesar de não ser idêntico: a forma da dobra:

²⁷⁵ LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

“Como a peça não se desenvolve linearmente, mas brinca com o tempo e o espaço, buscamos a forma de uma dobra. Ou seja, esses momentos acontecem lado a lado. Portanto, há uma cena – e diferentes variações dela – desdobrando-se no momento. Tentamos criar uma sensação de grande agora, em que muitos universos paralelos coexistem. Uma sensação de que tudo acontece no mesmo momento. Então, a questão do "desdobramento" é um paradoxo.” (KENNEDY, 2019, p. 17-18, tradução nossa).

Assim, a “centrífuga” à qual Kennedy dá conformação cênica em *Drei Schwestern* radicaliza os giros em torno do próprio eixo efetuados pela **mente-mundo**. Em vez de dar voltas num passo lento, contínuo e vagaroso, ela, intermitente e intempestivamente, alucina. Essa mudança da continuidade para a intermitência é muito significativa, pois, valendo-se dos mesmos princípios de rotação e repetição, a centrífuga configura uma nova **imagem espaço-temporal da totalidade**, posta em funcionamento segundo quatro comandos básicos: estabelecimento de um padrão hipersimplificado de diferenciação; desdobramento desse padrão; corte súbito; repetição do processo. A cada corte, uma escuridão ruidosa²⁷⁶ se instala sobre a sala de apresentação, e, assim, o mecanismo é reprogramado para exibir, à audiência, uma nova dobra. “Repetir consiste em duplicar, reduplicar e deslocar, como uma espécie de gigantesco método de dobragem” (LAPOUJADE, 2015, p. 137). O mesmo, só que outro, novamente. “O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado muitas vezes” (DELEUZE, 2018, p. 14). Em cada recém-surgido breu povoado de murmúrios-gemidos-zunidos-motores-sinfonias, a velha e, no entanto, renovada prova é aplicada; mais uma (in)oportuna confrontação com a possibilidade de uma passagem eclode; renasce a possibilidade de uma superação do estado atual das coisas (em nome de uma incondicionada virtualidade). É dessa forma que a **mente-mundo** que emergira em *Women in Trouble*, se transmuta (ou se desdobra), em *Drei Schwestern*, numa **mente-mundo-jogo**. Agora, para além de uma *imago mundi* instituída pelo movimento de uma totalidade em torno do próprio eixo, vemo-nos diante de uma instância totalizante que se ocupa de, em cada rotação por ela

²⁷⁶ O recurso do blecaute entre as cenas foi utilizado por Kennedy no espetáculo *Fegefeuer in Ingolstadt* (2013); exibido no mesmo palco do Münchner Kammerspiele. Há, já, no trabalho de 2013, um princípio de centrífuga, latente no apagar e nos acender intermitentes da cena que velam e desvelam *tableaux* formados dentro de um câmara construída sobre o palco. Porém, a cenografia de *Fegefeuer in Ingolstadt*, ainda não apresenta a tela-parede que abocanha a cavidade tridimensional na qual se dispõem os atores (apenas a tela que encobre a cavidade de tempos em tempos, como em *Warum läuft Herr R. Amok* (2014)). Não se configura, desse modo, ainda, uma **imagem espaço-temporal da totalidade**, mas sim, uma **imagem espaço-temporal da liminaridade**; não se tem uma visão panorâmica do que se passa em cena, apenas uma visão confrontacional (“face a face”). Desse modo, apesar de exibir uma centrífuga latente, o espetáculo de 2013 não configura, ainda, uma **mente-mundo-jogo**, mas uma **cova-útero** que atua como uma espécie de “boca do inferno”, engolindo e regurgitando os planos de composição.

iniciada, embaralhar e distribuir as cartas, as peças ou mesmo, de lançar os dados do jogo que com ela jogamos. Não basta, a essa instância, observar os próprios pensamentos; é-lhe necessário examinar (e reexaminar exaustivamente) como o seu próprio ser se manifesta, se constitui e se comporta.

3.1.1.7 A abertura fractal do instante

É preciso estar atento e forte para ser espectador do Teatro Cósmico de Susanne Kennedy. Sem termos tempo de temer a morte; o tempo que nos é dado é o de abraçá-la. Sem podermos ser fracos a ponto de entender o morrer como aquilo que põe fim ao nascer; resta, a nós, sermos destemidos a ponto de viver cada esmorecer – cada apagar das luzes – como simultâneo a todo encandecer – toda reabertura do palco. Não esperamos mais pela grandiosa cena do “ser ou não ser”. Cada instante dolorosamente é e deleitosamente não é. Morre-se e renasce-se; morre-se e renasce-se; morre-se e renasce-se... indefinidamente. O senso de um “grande presente” ao qual Kennedy se refere, ainda que carregue o termo “presente” em sua definição, parece ter muito mais o sentido de um portal que se abre – algo ao qual somos entregues –, e através do qual pode-se experimentar a concomitância desenfreada do passado e do futuro, do que o de um regalo que a nós é oferecido para que o desembrulhemos, usufruamos e guardemos, quando já entediados, num armário. O brinquedo com o qual Kennedy nos presentearia já vem “desembalado” e “quebrado”; não precisamos desembrulhá-lo nem abri-lo para ver o que ele traz dentro de si. Na verdade, o playground se faz da abertura fractal do instante; somos nós a corda com a qual o passado e o futuro se divertem, disputando um infundável cabo de guerra. A brincadeira é entreter-se com esse jogo que faz, de nós, o seu brinquedo; é mergulhar nele, e extrair dele o que há de mais intenso em ser uma linha reta interminável e ininterruptamente tracionada. Não se trata de um presente que se institui inflexivelmente; mas de um *instante* cuja plasticidade – cujas múltiplas inflexões – nos desconcerta. Outro sentido relacionado à leitura deleuziana do eterno retorno é o de que a prova que ele institui opera uma “redistribuição das potências” (LAPOUJADE, 2015, p. 89) envolvidas em cada momento retornado. Isso porque o que emerge no instante da reincidência é o que há de mais impessoal, incondicionado e anônimo: o acontecimento. “Através do acontecimento, tudo

recomeça, mas de outro modo; somos redistribuídos, às vezes reengendrados até de modo irreconhecível.” (LAPOUJADE, 2015, p. 67-68). O que cada corte e cada reabertura das cenas em *Drei Schwestern* não param de fazer é a promoção da redistribuição das potências em jogo no circuito fechado entre o palco e a audiência. Primeiramente, são rearranjadas as potências referentes ao próprio espetáculo. Ao ser presenciada, essa prova que a obra aplica obstinadamente a si mesma, se desdobra, então, numa reordenação das potências do espectador. Um espetáculo que rechaça a ideia de desenvolvimento e estipula a reincidência para si mesmo, é um espetáculo que decide padecer de sua própria natureza temporal, afirmando-a, desse modo. Ele mergulha totalmente em seu próprio jogo interno. Ele se dedica a praticar (e a examinar) as jogadas que constituem-no enquanto **mente-mundo**. Ele decide exercitar, espetacularmente, a filosofia do eterno retorno. “Retornar não é a paixão de um instante empurrado pelos outros, mas a atividade do instante, que determina os outros ao determinar a si mesmo a partir daquilo que ele afirma” (DELEUZE, 2018, p. 242-243). É mediante a conquista desse instante apaixonadamente reencenado que *Drei Schwestern* consegue conceber o ponto de vista de Moscou, e, não parando por aí, arrisca assumir a insólita posição que Moscou ocupa: simultaneamente passado e futuro. Das alturas da “verdade eterna do acontecimento” não só é possível ver cada ensaio e cada apresentação de cada montagem já feita e ainda por fazer, como pode-se observar as três irmãs presas em seus conflitos, as atrizes que as interpretam preparadas para entrar em cena e já recebendo os aplausos, os espectadores que adentram e evadem as inúmeras salas de apresentação das incontáveis montagem passadas e futuras, os cenotécnicos trabalhando nos bastidores, e até mesmo, Tchekhov escrevendo e finalizando o texto... Eis o “*ponto de vista do acontecimento*”, “a forma vazia do tempo (...)” (LAPOUJADE, 2015, p. 83-84, grifo do autor); um tempo que se desprende dos corpos e dos objetos, que se dessubstancializa, e se torna “*tempo do pensamento puro*”. (LAPOUJADE, 2015, p. 86, grifo do autor). Para ser capaz de meditar sobre sua própria ontologia temporal, não basta, ao espetáculo lançar mão de uma **poética de superfícies** que trabalhe a materialidade do tempo até esculpir uma **supertela abstrata**; essa poética deve dar forma a uma segunda e concreta **supertela**, que faça referência à primeira num plano mais sutil, e a redimensione, a abocanhe e a ressignifique. No entanto, apenas dar forma a uma realidade virtual não é suficiente; da sutileza desse plano deve-se fazer com que a virtualidade depreenda sua própria superfície, como se fosse capaz de empreender uma auto sondagem, e, “lembrando-se de si mesma”, percebesse-se como um útero que carrega um novo ser; uma nova membrana por vir: uma

máscara nascedoura; um *avatar embrionário*. “Pertence à superfície sobrevoar o seu próprio campo, impassível...” (DELEUZE, 2003, p. 129). Se as três irmãs não vão a Moscou, Moscou tão pouco vai até elas, mas vem, virtualmente, ao espetáculo e ao espectador. Em *Drei Schwestern*, Kennedy transforma a procrastinação das personagens tchekhovianas (**condição** intrínseca ao texto) numa oportunidade para fazermos, do “aqui e agora” da cena, um playground no qual se ensaia o **incondicionado**: o futuro. Ela faz com que haja uma mudança interna no desejo que projeta o que virá num ponto inalcançável – e que se ressente da impotência autoinfligida – transmutando-o num súbito desfrute desse mesmo futuro procrastinado. “Uma preguiça que desejasse seu eterno retorno, uma besteira, uma baixeza, uma covardia (...) não seria mais a mesma preguiça, não seria mais a mesma besteira...” (DELEUZE, 2018, p. 90). O que para o drama é crise, para a cena sempre foi bonança. E mais do que isso: é júbilo. Chegar a Moscou, assim, deixa de ser uma questão de deslocamento espacial (que nunca aconteceu nem vai acontecer), e passa a ser uma questão de deslocamento temporal (que é o acontecimento em si). Na verdade, ir a Moscou nunca foi a verdadeira questão, o que importa é encontrar uma forma de se posicionar no instante, e saber a maneira de habitar a vertiginosa fertilidade que nele irrompe: “(...) uma mudança de vontade, uma espécie de salto no próprio lugar de todo o corpo que troca sua vontade orgânica por uma vontade espiritual, que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece (...)” (DELEUZE, 2003, p. 152, grifo do autor). Em vez do peso que recai sobre um “presente esmagado entre o passado e o futuro” (SZONDI, 2011, p. 40), o frescor de uma ventania que invade a abertura fractal de um instante jamais coincidente consigo mesmo, ainda que sempre afirmado: a leveza de um presente desembrulhado pelo passado e pelo futuro. Contemplando-se, ainda que num átimo, da posição de Moscou, o espetáculo – e o espectador – se autopercebem, se enternecem com o que é percebido, saltam sobre si mesmos, e concebem, para si, uma face provisória dentre as tantas possíveis. Alguma coisa **acontece** em seus corações. É neles que o *groove* nunca deixou de estar.

3.1.2 Segunda inflexão: a supertela concreta: cova-útero que embala a mente-mundo-jogo

Enquanto, na cavidade-palco-vitrine, as três camponesas de rostos incógnitos posicionam-se sentadas em volta de uma mesa, na supertela concreta, vemos uma paisagem digital constituída de uma abundância de informações: ali flutua, à esquerda, a grandiosa máscara informe e sem corpo, projetando sua sombra sobre um chão arenoso, de tonalidade roxa e escura, que parece ter se formado pela invasão de uma recente tempestade de areia. O recinto que a todos abarca, uma sala protegida por três paredes claras, mas destituída de um teto, deixa entrever o mesmo céu aiônico que abre o espetáculo. As posturas corporais de cada uma das mulheres, ainda que frequentadas por pequenas variações, mantêm-se as mesmas durante a apresentação do quadro. É possível apreender, dessas poses, uma situação que mescla a resignação da espera e o constrangimento do tédio. Estabelecido o embaraço da demora, a massa sonora que em geral ressoa durante a escuridão dos cortes súbitos irrompe vagarosamente, mas sem o ruído dos motores; é possível reconhecer, principalmente, o incômodo provindo dos gemidos, dos zunidos, e dos murmúrios. Ao passo que a intensidade dos sons é aumentada – ouve-se, também, um monótono acorde oriundo de um sintetizador – a sensação que se estabelece é a de que testemunhamos um processo de gestação já em fase avançada; a cena parece ter entrado em trabalho de parto, e um nascimento dá indícios de rebentar proximamente. Quanto mais iminente a rebentação, mais indiferente revelam-se as três mulheres. Como se houvessem perdido a oportunidade de viver o ápice desse parto, elas são surpreendidas por uma repentina ligação telefônica. A suspensão da ação mantida pelas suas poses se desfaz; as três olham para o telefone. O cenário digital é sugado, desfazendo-se rumo a uma espécie de sorvedouro; algo similar ao que ocorre, quando, em alguns computadores, é dado o comando de fechar uma “janela” que, em vez de sumir imediatamente, “escorre” para determinado ponto da tela. Corte. Escuridão. A massa sonora de murmúrios-gemidos-zunidos-motores-sinfonias avassala a cena. No entanto, o telefone, impassível, continua a tocar. A escuridão ruidosa se dissipa. Uma luzidia sala corporativa é o que exhibe a cenografia digital. A cavidade-palco-vitrine, completamente iluminada, está vazia. O telefone, retirado do gancho, pende e balança solitariamente. A solidão de uma ligação não atendida só não é pior que a daquela que, mesmo quando completada, não encontra ouvidos que a escutem. Como se alguém houvesse acabado de atender a chamada e, sem coragem para ouvir o que seria dito, tivesse batido em retirada, cabe a

nós, espectadores, anotar o recado: *“In zweihundert, dreihundert Jahren wird das Leben auf der Erde unvorstellbar schön, wunderbar sein. Der Mensch braucht ein solches Leben, und wenn er es bis heute nicht hat, so muss er es vorausahnen, muss darauf warten, von ihm träumen...”* [“Em duzentos ou trezentos anos, a vida na terra será incrivelmente bela, maravilhosa. O homem precisa dessa vida e, se ainda não a tem hoje, tem que antecipá-la, tem que esperar por ela, sonhar com ela...”] (TCHEKHOV apud KENNEDY, 2019, p. 28, tradução nossa). O demônio sussurrante da cena julga que é hora de relembrarmos o presságio de Verchinin. E não tem pressa nenhuma em fazê-lo. Pausadamente, cada informação nos chega sem sobressaltos. A dança pendular do telefone sugere um relaxado balanço numa rede. É desfrutando da doçura de um dia de ócio que esse demônio nos segreda sua visão do futuro. Ficamos diante do telefone pendente, que ressoa, ocioso, algo do qual deveríamos nos ocupar. A cena é atraída pelo sorvedouro. Escuridão. A centrífuga gira, e nos desnor-teia com seus sons.

3.1.2.1 A liminaridade entre os paradigmas

A mesma sala corporativa no cenário digital. A cavidade-palco-vitrine, também vazia de mobiliário, abriga uma figura feminina mascarada, cuja “pele” é lisa e sem pelos, exatamente como a dos homens que já se fizeram presentes em outras cenas. Ela está sentada no chão, apoiada de um modo levemente lateral, numa pose que evoca a do Narciso de Caravaggio. Em vez de apaixonada pela própria imagem refletida num espelho d’água, ela parece estarecida pela contemplação de um objeto a ela absolutamente dessemelhante (ao menos, à primeira vista) (figura 26).

Fig. 26 - Ela parece estarrecida pela contemplação de um objeto a ela absolutamente dessemelhante (ao menos, à primeira vista).



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Também apoiado no chão, e à sua frente, ela tem um pequeno artefato branco que, de início, assemelha-se a um peão, um tradicional brinquedo de infância. Mas, observado com mais cuidado, pode-se reconhecer nele a forma de uma pequena nave espacial recém-aterrissada. Esse objeto não identificado é, concomitantemente, um peão que não gira e uma espaçonave que não voa; o que ele não para de fazer é piscar. Por dentro de sua estrutura, pulsam luzes em tons de magenta, amarelo, verde e ciano. Pode haver uma misteriosa relação entre pulsar e piscar (interiormente), e girar e voar (exteriormente), é isso o que esse objeto, em seu silêncio de coisa, dá a entender. Enquanto o peão-espaçonave “enuncia” visualmente essa correspondência, ouve-se um som de estática – ou de uma interferência ruidosa qualquer – que evoca uma má conexão de cabos ou do funcionamento de aparelhos eletroeletrônicos. É assim que a materialidade do tempo começa a pesar sobre nós: o olhar absorto da mulher mascarada; a forma enigmática do pequeno objeto; o feitiço emitido pela mescla das cores pulsantes; a estrepitosa serenidade que se avoluma aos poucos. Após muito observar o artefato que tem diante de si, a mulher esboça pequenos gestos na direção dele. Primeiramente, ela tenta tocá-lo com a mão direita. Mas, hesitante, a recolhe. Por alguns momentos, enquanto reaproxima a mão do próprio corpo, a mulher parece ter pequeninos espasmos interiores,

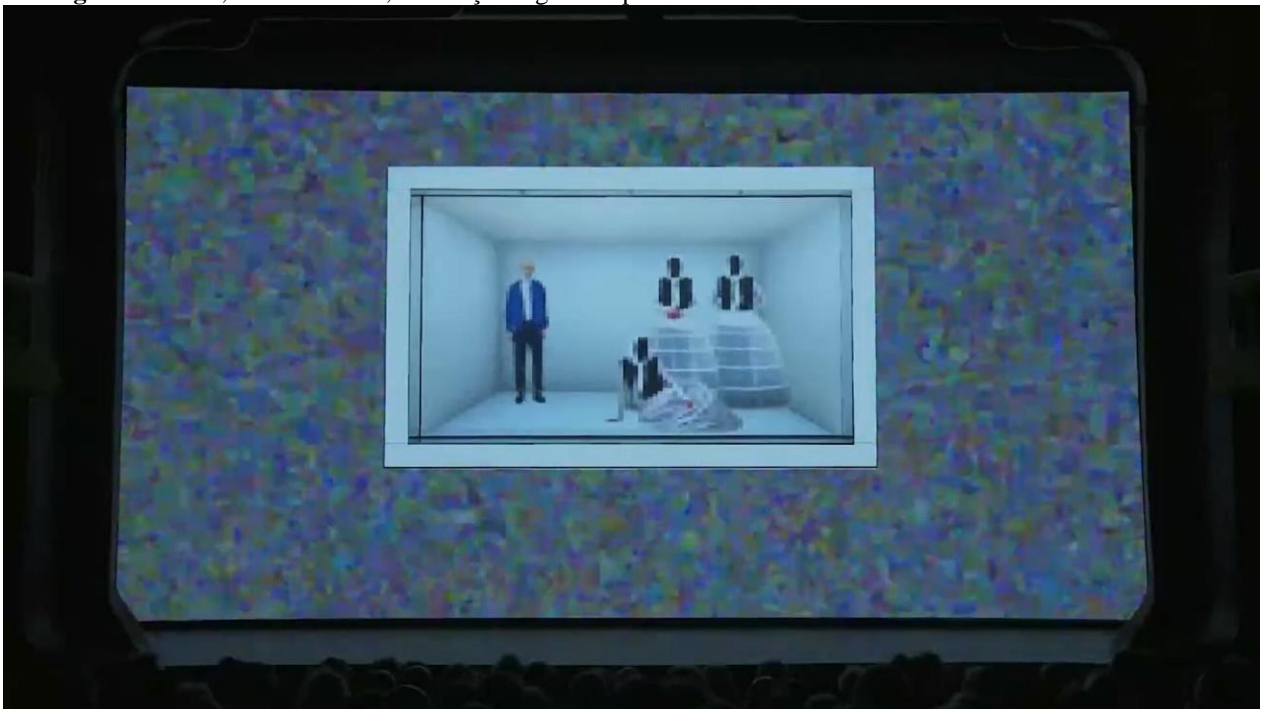
como se algo começasse a piscar e a pulsar delicadamente dentro de seu peito e de seu crânio. Piscares de olhos mais intensos acompanham essa reação; uma resposta inesperada a um acontecimento não-identificado. É então que ela desvia o olhar do objeto, e o direciona timidamente – meio de soslaio – à plateia. Ainda que a objetualidade da máscara impeça que qualquer expressão facial seja esboçada, em contraposição à estase emocional do látex, uma intensa atividade anímica flameja nos olhos por trás dessa superfície. Sim, a capacidade que o ator tem de confrontar a plateia com seu olhar é uma das coisas mais poderosas do teatro, sobretudo se a mirada provém de um rosto mascarado que nos observa com timidez. Uma centelha, uma fagulha, um vislumbre. A mulher, enternecida pela cintilação interior que lhe acaba de ocorrer, volta a fixar o objeto, como se procurando recobrar o fôlego. É nesse instante que se inicia um dos momentos mais singulares de *Drei Schwestern*. Uma sequência de planos de composição que dão conformação audiovisual a uma zona de indeterminação – ou a uma liminaridade – entre os dois paradigmas do Teatro Cósmico de Kennedy. Num espetáculo constituído majoritariamente de cortes abruptos, violentos e imperativos, chama a atenção uma transição longa e fluida; sutil e feita “às claras” – sem se valer do recurso do blecaute. A **mente-mundo-jogo** parece buscar um instante de repouso; um respiro em seus giros alucinados de centrífuga, e fazendo-o, entrega-se aos braços mornos de uma **cova-útero**.

3.1.2.2 O sono/sonho da mente-mundo-jogo

A tela que encobre a cavidade cênica baixa lentamente, até que a mulher e o peão-espçonave sejam completamente ocultados. Gentilmente, o espetáculo cerra suas pálpebras, e como se embrenhados num profundo estado meditativo, sentimos, junto com ele, o empuxo de uma irresistível queda que, embora nos conduza para baixo, nunca nos leva, de fato, ao encontro do chão. A mesma tela que oculta a cavidade-palco-vitrine revela, mediante a projeção de um cenário digital, o duplo bidimensional e vazio desse espaço de três dimensões. Enquanto isso, na tela que abocanha a menor, vê-se crepitar uma população fervilhante de pixels coloridos nos mesmos tons das luzes que pulsavam dentro da carcaça do peão-espçonave. Algo entre uma fogueira ardente, um enxame frenético de insetos, e o alvoroço de um televisor fora do ar é o que se processa quando,

ao que tudo indica, submergimos à dimensão molecular de algum desmesurado organismo digital. Por breves instantes, a cena se resume a um período de pura latência, em que a completa virtualidade do que se vê projetado sobre a grande tela-parede, somada aos sons de estática cada vez mais volumosos e reiterados, intumescem o palco de uma difusa expectativa. É, então, que, “cozida” pelo “calor” que o enxame de pixels transmite ao caldeirão central, surge, no “interior” do cenário digital projetado sobre a tela menor, a versão pixelada, e em baixa resolução, de uma das camponesas sem rosto. Ignorando as leis físicas que governam os espaços tridimensionais, ela adentra a sala, “atravessando” a parede lateral (à direita do espectador), e posiciona-se quase ao centro do recinto, com as mãos juntas, repousadas na altura da coluna lombar. Ela, ainda que “sem face”, encara a plateia. Após alguns segundos, suas habituais companheiras transpõem a mesma parede, juntando-se todas para compor um *tableau*. A composição é finalizada pela chegada da primeira figura masculina mascarada. Temos, defronte a nós, a reedição digital do primeiro encontro entre Verchinin e as irmãs Prozorov (figura 27).

Fig. 27 - Temos, defronte a nós, a reedição digital do primeiro encontro entre Verchinin e as irmãs Prozorov.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

O plano de composição virtual é povoado do embaraço de uma demora indefinida. Para dissipar o constrangimento, os quatro avatares pixelados tentam achar o que fazer com as mãos. O homem, então, acaricia o peito, na altura do coração. As mulheres iniciam a decomposição do quadro, atravessando, cada uma em seu ritmo, a mesma parede pela qual chegaram. Aos poucos, ouve-se, em tom grave e distorcido, uma voz entoar uma espécie de canto devocional; uma melodia lenta e cadenciada, evocativa de estados de espírito que oscilam entre a contrição de uma celebração fúnebre e a doçura de uma cantiga de ninar. O homem faz o mesmo que as mulheres: abandona a cena, transpondo, por sua vez, a parede à esquerda do público. A escala pentatônica entoada pela voz grave e distorcida nos engolfa e nos conduz a um estado sonolento; o que ouvimos é uma tradicional cantiga de ninar japonesa: *Edo no Komoriuta*²⁷⁷. Pela primeira vez desde o início do espetáculo, a onisciente e onipotente *voice-over* dá sinais de ter abandonado seu majestoso trono. Em vez de enunciar, como de costume, suas imperativas orientações, o cetro escorrega de suas mãos, e a posição que ela passa a ocupar é a de um desamparado recém-nascido. Agora, a posição que ela assume – e nós assumimos com ela – é a de alguém que é embalada pela amorosa vibração de outro rumor: o da voz materna. Falemos baixo. O demônio sussurrante acaba de entrar em sono profundo. De soberania sussurrante, ele se fez resignação sussurrada. Ele não comanda mais a centrífuga que faz o espetáculo girar. Do trono ao colo da mãe, há uma significativa mudança de ponto de vista. As coisas não se resolvem mais mediante saltos abruptos; há que se ser mais sutil, há que se ter mais ternura. Quem é que assume o controle de nossos pensamentos quando somos um ser totalmente dependente dos cuidados daqueles que nos rodeiam? Quem é que articula a voz da criança que ainda não domina a linguagem, quando ela é invadida pelo balanço do corpo e pelo vibrar das palavras emitidas pelo canto da mãe? Quem pensa o que a criança pensa nesse vaivém? Completamente à deriva num oceano de ondulações tão mórbidas quanto amorosas, o espetáculo ergue sobre si – e sobre nós – as pálpebras de um olho de sonho dentro de um sonho dentro de um sonho.

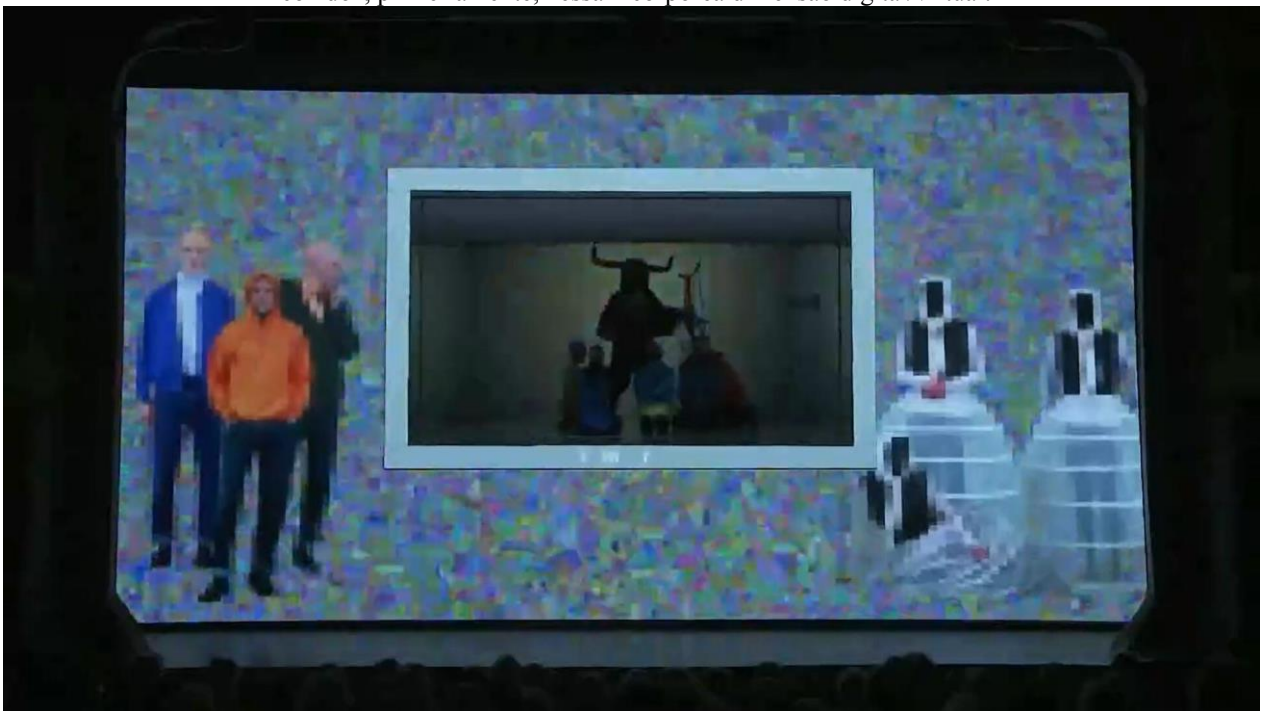
²⁷⁷“(Japonês romanizado): *Nennen korori yo, Okorori yo. Bōya wa yoi ko da, Nennen shina ~ Bōya no omori wa, Doko e itta? Ano yama koete, Sato e itta. Sato no miya-gē ni, Nani morōta Denden taiko ni, Shō no fue.*” [Silencie, silencie! Meu bom bebê, durma! Para onde foi a babá do meu filho? Além daquela montanha, de volta para sua casa. Como lembrança de seu lar, o que você ganhou? Um tambor de brinquedo e uma flauta shō.”; tradução nossa]. Disponível em: <<https://lyricstranslate.com/en/komoriuta-edo-lullaby-komoriuta-edo-lullaby.html>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

3.1.2.3 Úteros para a gestação do futuro

Enquanto os pixels fervilham nas bordas, no centro do furacão, vemos a serenidade de uma cerimônia ritualística primitiva invadir a cavidade-palco-vitrine. Ajoelhados em semicírculo, e de costas para a boca de cena, três mulheres mascaradas e sem cabelos, acompanhadas de dois homens da mesma “espécie”, têm as faces voltadas para uma imponente figura: em pé, ao fundo da caixa cênica retangular, próxima à pequena tela de fundo, vê-se algo como uma entidade sagrada provinda do que se supõe ser um rito primitivo há muito esquecido, provavelmente dizimado, juntamente à civilização que lhe deu origem, pelo furor capitalista. Exibindo pelagem animalesca, cabeça bovina, e enormes cornos, a entidade ainda sustenta, em sua mão esquerda, um cajado bruto feito de galhos de árvores retorcidos, que exhibe, pendente em sua estrutura, uma versão concreta e reduzida da grande **máscara nascedoura** que já aparecera no cenário digital. Enquanto essa face informe pisca e pulsa nas mesmas cores que antes ribombavam no interior do peão-espçonave, toda a cavidade é acometida da mesma pulsação. Quase tudo o que se vê sobre o palco, agora, tremula e crepita; o efervescer dos pixels; o fremir do cubo central cujas luzes não encontram repouso; o latejar da máscara atada ao cajado. Todos esses elementos obedecem aos mesmos matizes, que ainda são vistos nos figurinos das personagens mascaradas: magenta, amarelo, verde e ciano. Tudo palpita com a urgência de um rebentar iminente, exceto as figuras que povoam a cavidade-palco-vitrine. Impassível, a entidade oferece aos seus discípulos, com calma e solenidade ritualísticas, uma bebida sagrada, remetendo às cerimônias baseadas na ingestão de substâncias psicoativas, como, por exemplo, a ayahuasca e o peiote. Todos aguardam pacientemente sua vez de ingerir a beberagem. Silêncio e circunspeção. Vamos padecendo do tempo que compartilhamos com a cena, e ingerindo o **phármakon** plasmado pela urgência crepitante das luzes, pela mórbida doçura do canto, e pela cerimoniosa brandura do ritual. À semelhança de um broto que rebenta dessa densa espessura temporal, floresce, projetada sobre a parte inferior do contorno que emoldura a cavidade-palco-vitrine, a palavra “*tomorrow*”. Embora nunca surgido em sua plenitude, o “amanhã” pulula desmembrado, esboçado, inacabado. A palavra jamais se completa. Ela é um fervor. Sempre falta uma ou outra letra que perfaça sua grafia. Mas o amanhã está lá (e aqui): pulsante, pululante, visível e legível. É assim que ele se anuncia: informe como o rosto de um feto, visto por meio de um exame de ultrassom. Enquanto o **phármakon** do tempo espetacular vai sendo

sorvido pela assistência que participa do ritual celebrado dentro da cavidade-palco-vitrine, e vai absorvendo a plateia que observa o rito maior – aquele que traz, dentro de si, o rito anterior – os corpos que a ingerem – e os que são, por ela, ingeridos – tornam-se, lentamente, úteros para a gestação do futuro. É, então, que se vê germinar, do caldo fervilhante de pixels, versões em baixa resolução, no entanto, agigantadas, das três camponesas sem rosto e dos três homens mascarados. Eles, à esquerda, e elas, à direita. O espetáculo dá a entender que tudo o que vem a acontecer sobre a atualidade corporal e espacial do palco é “cozido”, primeiramente, nessa incorpórea dimensão digital/virtual (figura 28).

Fig. 28 - O espetáculo dá a entender que tudo o que vem a acontecer sobre a atualidade corporal e espacial do palco é “cozido”, primeiramente, nessa incorpórea dimensão digital/virtual.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Mediante uma conformação cênica exuberante, Kennedy torna possível entender que a passagem promovida pelo rito celebrado em seu teatro tem a ver com a capacidade de sorvermos a fecundidade do instante que, em cena, se apresenta. Uma fecundação que nos mobiliza a direcionar o que fomos e o que supostamente somos, em função da potência que temos de diferir de nós mesmos. A “transformação interior” que ela persegue concerne à disposição de nos entregarmos à vertiginosa fertilidade de uma cerimônia primitiva – “finita como o instante” – que, ao dar corpo e

espaço ao seu mistério, nos abre para a mais tecnológica das virtualidades – “ilimitada como o passado e o futuro”. Ao nos tornar possível a ingestão do “tempo do acontecimento” – o “tempo do pensamento puro” – Kennedy nos mostra como podemos ter nossos corpos invadidos por esse pensar “incorpóreo”, e desfrutarmos do conteúdo da profecia em ato, em vez de nos ocuparmos de profetizar somente com palavras, à maneira de Verchinin. Em vez de falar em sonhar o que está por vir, sonhamos, de fato, o porvir. Fazer a gestação do futuro é ser capaz de dar à luz, no instante mesmo que a nós se apresenta, uma consciência vindoura; é fazê-la “vir”. O desejo de lançar, no mundo existente, novos mundos ainda incógnitos, não apenas pela via da dissolução num fluxo esquizofrênico, mas mediante a germinação de uma consciência nascente, ocorrida no próprio substrato alucinatório, parece ser uma das preocupações cruciais dos trabalhos da encenadora, a partir do ano da produção de *Drei Schwestern*, 2019²⁷⁸. É esse desejo, justamente, o que impulsiona a mudança do **paradigma passional-dissolutivo** para o **lúdico-germinativo**. Há, nessa abordagem, uma umbilical relação entre a promoção de uma mudança na visão subjetiva de mundo, e a eclosão de um novo ser que traz, consigo, a potência de um novo e concreto cosmos. De acordo com essa perspectiva, só seria possível mudar o mundo (externamente) se fosse alterada a percepção (interna) que dele se tem. Com efeito, a mudança na percepção interna do mundo que se apresenta daria à luz um *novo* mundo ainda não apresentado.

3.1.2.4 A prevalência das vibrações imaginativas sobre as vibrações enunciativas

Ao notar que, enquanto observa o peão-espçonave, a solitária mulher mascarada tem uma fagulha de consciência despertada em seu íntimo, o demônio sussurrante abala-se visceralmente com tal percepção. Algo lhe acontece. Algo como uma centelha também espoca em seu interior. Não é para menos: no seio do cosmos por ele governado, um novo “Eu” e um novo mundo podem estar prestes a despontar. Ele começa, então, a “lembrar-se de si mesmo”, e a resgatar a gênese de si enquanto ser dotado de consciência. Desse modo, no ápice da lembrança, ele se desestabiliza, dissolvendo-se em direção a uma experiência primordial: o regaço materno. Ali, na ausência de fronteiras rigorosas entre o seu corpo e o da mãe, e na confluência confusa entre passado, presente e futuro,

²⁷⁸ 2019 é, também, o ano da estreia de *Coming Society*.

esse demônio majestoso sonha e, em sono profundo, transportado por um êxtase, vê uma imagem sua fugir do seu controle e ser arremessada ao palco: ele contempla a si mesmo como a entidade primitiva (ou o xamã) que dá de beber, aos espectadores/discípulos, a substância do tempo espetacular. O pensamento puro, liberado pela ternura da voz materna, pela languidez da melodia por ela entoada, e pela cálida emanção do seu corpo, **pensa** e **imagina** silenciosamente, então, aquele cuja costumeira função no espetáculo é a de, justamente, proferir pensamentos em voz alta. As vibrações imaginativas prevalecem, momentaneamente, sobre as vibrações enunciativas. É um movimento paradoxal: ao mesmo tempo o momento mais íntimo desse demônio (onírico/imagético) e o mais exposto (performativo/corporal). De uma imaterialidade falante, ele se faz materialidade muda. Do ponto de vista do pensamento puro, seus comandos usuais e imperativos, suas enunciações e seus cortes abruptos, não surtem mais efeito. Num certo sentido, ele está submetido a uma força maior que a dele, embora sua imagem ritualística permaneça soberana perante seus discípulos. De qualquer forma, ele ainda empunha um cajado. À semelhança do bebê mencionado na cantiga japonesa, ele ainda carrega uma lembrança – um *souvenir* – da vigília, sua antiga condição. Mas, na nova posição, esse demônio não precisa provocar o pensamento, o pensamento acontece. O pensamento pensa, e, pensando, **lhe** pensa, dispondo-o sobre o palco, do mesmo modo que ele habitualmente dispõe os outros personagens. De incorpóreo, ele se faz corpo. De imaginante, ele se faz imaginado. Ele sai da posição de encenador e assume a de encenado: a de ator/personagem. Ele padece, assim, do pensamento que o habita (e que, nesse caso, ele passa a habitar). Mas, em vista disso, uma questão crucial se apresenta: quem seria aquele/aquela que pensa o pensamento puro? (O pensamento que pensa, inclusive, aquele que pensa pensar).

3.1.2.5 O pensamento puro e seus argumentos incorporais

Um dos agigantados avatares masculinos que flutuam, juntamente com os femininos, sobre o enxame de pixels confere seu relógio de pulso. É hora de partir. Aos poucos, todos eles abandonam a cena, começando pelas mulheres, à direita, e encerrando com os homens, à esquerda. O último discípulo da entidade primitiva – uma das mulheres mascaradas – ingere a dose restante da poção

sagrada. Quando seu corpo cambaleia e sua queda é evitada por uma companheira, delicadamente é baixada a superfície que encobre a cavidade-palco-vitrine. Sobre ela, é projetado um espaço similar ao que acaba de ser ocultado, composto, porém, de paredes, assoalho e teto brancos, exibindo-se, pois, completamente vazio. Enquanto os pixels flamejam como se numa fogueira ritualística, é “digitado”, sobre a inabalável brancura da sala virtual vazia que ocupa a pequena tela central, o seguinte enunciado (em inglês, tradução nossa): “Passado, presente e futuro se misturam em uma simultaneidade desordenada, a diferença entre as projeções de dados armazenados e a transmissão em tempo real também é confusa.” Trata-se de um excerto retirado de um artigo²⁷⁹; outra referência relacionada ao filme *Inland Empire* (IMPÉRIO DOS SONHOS, 2006, David Lynch)²⁸⁰. A **supertela concreta** se mostra cansada do efeito de transparência a ela infligido pela tarefa de conceber, mediante a disseminação de espaços virtuais, a ilusão de tridimensionalidade. Ao conflagrar, sobre sua superfície, a imensa fogueira dos pixels, ela já havia não só afirmado como radicalizado sua natureza bidimensional. Numa tentativa de refletir sobre si mesma, a **supertela concreta** mostra-se, a nós, opaca. Antes de ser confundida com o que chamamos “realidade”, ela precisa fazer com que relembremos do que, de fato, é: um construto²⁸¹. A sugestão poética que ela nos insinua é a de considerarmos que a origem de tudo o que tomamos por material e tridimensional está localizada num nível não aparente. Molecular, atômica, ou subatômica, essa dimensão é virtual, e se constitui de fluxos fervilhantes de informação. Ao se apresentar como

²⁷⁹ Trata-se de: JERSLEY, Anne. The post-perspectival: screens and time in David Lynch's *Inland Empire*. In: **Journal of Aesthetics & Culture**. London: 21 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v4i0.17298>> Acesso em: 13 abr. 2020.

²⁸⁰ INLAND EMPIRE: A WOMAN IN TROUBLE (IMPÉRIO DOS SONHOS). David Lynch. Produção: StudioCanal et alii. Distribuição: 518 Media et alii. EUA. 2006. (180 min). Disponível em: DVD.

²⁸¹ Utilizo os termos “transparência” e “opacidade” tendo por referência as ideias do filósofo Thomas Metzinger, pesquisador das intersecções entre filosofia e neurociências. Para Metzinger, o que denominamos “realidade” é uma ilusão, ou uma “representação”, produzida por nosso cérebro que, no entanto, se apresenta a nós de tal modo “transparente” que tomamo-la, ilusória que é, por real. Esse fato faz de nós, segundo o autor, “ingênuos realistas”. Quando, por alguma razão, a transparência da “realidade” se faz opaca, torna-se possível reconhecer seu processo de construção; seu caráter de construto: “*My theory – the self-model theory of subjectivity – predicts that as soon as a conscious representation becomes opaque (that is, as soon as we experience it as a representation), we lose naive realism. Consciousness without naive realism does exist. This happens whenever, with the help of other, second-order representations; we become aware of the construction process – of all the ambiguities and dynamical stages preceding the stable state that emerges at the end. When the window is dirty or cracked, we immediately realize that conscious perception is only an interface, and we become aware of the medium itself. We doubt that our sensory organs are working properly. We doubt the existence of whatever it is we are seeing or feeling, and we realize that the medium itself is fallible. In short, if the book in your hands lost its transparency, you would experience it as a state of your mind rather than as an element of the outside world. You would immediately doubt its independent existence. It would be more like a book-thought than a book perception.*” (METZINGER, 2009, p. 46, grifo do autor). O pensamento de Metzinger exercerá muita influência sobre os trabalhos do paradigma lúdico-germinativo, sobretudo *ULTRAWORLD* (2020), *Oracle* (2020) e *I AM (VR)* (2021).

construto, ela nos convida a fazer o mesmo com a percepção do que, habitualmente, nos rodeia. O que veríamos se a “tela” por meio da qual o mundo se mostra, a nós, transparente, fosse invadida de opacidade, e não pudéssemos mais “confiar” em nossos sentidos? Com que aparência se apresentaria aquilo a que damos o nome de realidade? Mas, não parando por aí, a **supertela concreta** decide turvar o efeito de tridimensionalidade transluzente que a acomete no circunscrito espaço da cavidade-palco-vitrine, exibindo uma asserção clara e objetiva, embora silenciosa (mesmo opaca, ela não prescinde de clareza): quando questionamos a realidade do mundo tal qual o percebemos costumeiramente, sem, no entanto, nos “distanciarmos” dele para analisá-lo “de fora”, mas, ao invés disso, “mergulhando” em suas esferas microscópicas para conhecê-lo “por dentro”, podemos nos tornar uma membrana sensível, por cuja extensão, a fertilidade temporal do instante vêm fazer confluír uma confusa simultaneidade. Logo, nossa existência se torna uma *coexistência*. Tal qual num sonho lúcido, existimos, simultaneamente, enquanto seres adormecidos e despertos. O incêndio que, no terceiro ato da obra de Tchekhov, arde fora de cena, na encenação de Kennedy, ferve em sua interioridade. No seio desse emaranhado temporal, a **supertela concreta** entrega-nos um cartão de visitas: “Essa fui/serei eu”, é o que ela diz sem dizer. Mas, ainda, lembra-nos do que podemos encontrar em nós mesmos: “E vocês, quem foram/serão?” Desde o fechar das pálpebras do demônio da cena, e do seu sono embalado pela lembrança do canto materno, é a **supertela concreta** quem assume o controle da encenação de *Drei Schwestern*. E é trafegando nas intensidades da **cova-útero** que ela cria, desse modo, para si – para nós e para o espetáculo – que o pensamento puro, liberado dos corpos, pode, então, constituir-se de seus argumentos incorporais. O pensamento incorpóreo é o pensamento que, sobre o palco, pode ser pensado exclusivamente pela **supertela** (tanto abstrata, como concreta). Ela que é o “duplo incorporal” da cena; o equivalente cênico da oscilação entre a proteção e o desamparo, a sintonia confusa entre os balanços mórbidos e amorosos encontrados no regaço materno. Assim, a **poética de superfícies** não é somente o método de desorganização do organismo cênico enquanto campo no qual se engendram ficções encadeadas (e, por essa razão, dramáticas); ela é, também, a operação que desorganiza a cena na qualidade de plano de enunciação e argumentação meramente verbais. Ao fazer os conceitos rebentarem silenciosos, materializando, em substância puramente cênica, suas vibrações imaginativas, a **poética de superfícies** formula não só uma nova visão de mundo, mas concebe o mundo segundo um novo ponto de vista. Cosmogênese. Cosmogonia. A cena se faz, portanto, a entidade que pensa-imagina (silenciosamente) as imagens-pensamentos que por ela

transitam (sem precisar que um demônio o faça, verbalmente, por ela). A condição para a gestação do “amanhã” que pulula em *Drei Schwestern* é a transformação interna que se processa nos “habitantes” desse cosmos – sejam os que se encontram no palco, ou os que estão na plateia –, quando eles se tornam cômicos de que há uma dimensão virtual/sagrada muito maior e mais poderosa que aquela que construíram para si mesmos, no exíguo espaço-tempo de suas existências individuais, e à qual deram, por falta de palavras melhores, os nomes de “eu” e de “realidade”. Nessa dimensão mais vasta, ainda que menos aparente, nessa zona de indeterminação entre aquilo que o furor capitalista dizima (o encantamento do ritos primitivos) e aquilo que ele não só conserva como impulsiona (o desenvolvimento tecnológico), a psicodelia transbordante dos estados de consciência alterados pelas “técnicas arcaicas do êxtase” (na expressão de Mircea Eliade), faz aliança com a plasticidade imersiva das realidades virtuais engendradas pelas “mais avançadas das mais avançadas das tecnologias” (na expressão de Caetano Veloso). Num certo sentido, esses seres, ao serem iniciados nos mistérios incorporais do acontecimento, tornam-se o que a **supertela** é: um “duplo incorporal” de si mesmos; uma membrana vibrátil que põe em movimento uma confusão fecunda de passado, presente e futuro, fazendo, do presente, uma instância aberta, instável, nunca coincidente consigo mesma. Desse modo, o palco se mostra o *locus* perfeito – a abertura perfeita – para que o teatro ecloda como um duplo dessa outra e mais ampla realidade, na qual os espíritos e as alucinações evocados pelo xamã mais primevo emaranham-se nos avatares e nas simulações programadas pelo game-designer mais inovador. O **xamã/game designer**: a imagem síntese da coexistência do padecimento dissolutivo e da ludicidade germinativa. É sem nenhum alvoroço que se vê ser hasteada a tela menor por sobre a qual são projetados a sala branca vazia e o excerto do artigo a respeito de *Inland Empire*. Enquanto a tela é alçada, os caracteres vão sendo “apagados” de baixo para cima. Concomitantemente, a fogueira de pixels se dissipa e a opacidade bidimensional da tela-parede transmuta-se suavemente numa sala tridimensional já vista, anteriormente, pelo espectador. Na cavidade-palco-vitrine, há, ainda, outra recorrência: a “mesma” mulher mascarada contempla o “mesmo” peão-espçonave piscante. Acompanhando-os, retornam os ruídos de estática. A mulher segue absorta na tentativa de identificar o seu objeto ainda não-identificado. Tudo o que contemplamos como sendo o sono/sonho do demônio da cena, tal qual imaginado pela **supertela concreta**, teria ocorrido na mente dessa mulher? Ou o que vimos teria sido a tradução cênica da consciência piscante do peão-espçonave? Afinal, nessa ambiguidade metaléptica, quem é sonho de quem? Na **poética de superfícies** desse espetáculo, quem é que

ocupa o lado avesso, e quem é que o faz do lado direito? Onde está posicionado o sonhador, e onde está o sonhado? Qual a relação entre a mente que pisca no interior de uma membrana vibrátil e a cena que pulsa exteriormente a ela? Subitamente, as luzes internas ao peão-espçonave param de cintilar; há um corte imediato nos ruídos. A mulher, num pequeno sobressalto, desvia o olhar. Silêncio. Suspensão. Apreensão. O telefone toca, estridente. A mulher se assusta. A massa sonora irrompe e o breu absorve tudo com implacável violência. O demônio sussurrante acaba de retomar seu posto de comando. A centrífuga volta a girar. A **mente-mundo-jogo** agita, em suas mãos, os dados da próxima jogada.

3.1.3 Terceira inflexão: espectador-espetáculo: gênios de si mesmos

Enquanto a grande tela-parede exhibe uma sala corporativa vazia e um tanto penumbrosa, a cavidade-palco-vitrine descortina um *tableau* organizado a partir de uma mesa central completamente branca. Veem-se três cadeiras da mesma tonalidade da mesa, dispostas quase em semicírculo, cada uma delas apoiando o corpo de um dos homens glabros e mascarados. Apesar de o cenário virtual estar à meia-luz, há, ali, luminosidade suficiente para se enxergar a sombra “projetada” pela arca central. Algo como uma conversa de bar – ou uma tagarelice qualquer que vem preencher o tédio compartilhado por colegas de trabalho – é o que fica vagamente sugerido como sendo o contexto em que transcorre a reunião dos três homens. Um deles, o que se posiciona à esquerda do público, ocupa o tempo ocioso compartilhado com os companheiros com uma alocução cujo conteúdo contradiz a indolência que a todos acomete.²⁸² Trata-se de uma das primeiras falas proferidas pelo barão e primeiro-tenente Tuzenbach; um galanteio dirigido à Irina, logo no início do primeiro ato da obra tchekhoviana. O ser mascarado que a enuncia conta com a atenção semi-interessada dos seus parceiros, buscando interagir não apenas com eles, mas voltando

²⁸² “Die Zeit ist gekommen, etwas Gewaltiges bewegt sich auf uns alle zu, ein gesunder, heftiger Sturm zieht auf, der kommen wird, er ist schon nah und wird bald aus unserer Gesellschaft die Trägheit wegfegen, die Gleichgültigkeit, das Vorurteil gegen Arbeit, die modrige Langeweile. Ich werde arbeiten, und in 25-30 Jahren wird jeder Mensch arbeiten. Jeder!” [“Chegou a hora, algo violento está se movendo em direção a todos nós, uma tempestade saudável, violenta está chegando, já está próxima e logo varrerá a preguiça da nossa sociedade, a indiferença, o preconceito contra o trabalho, o tédio mofado. Eu vou trabalhar e em 25-30 anos todo mundo vai trabalhar. Todo mundo!”] (TCHEKHOV apud KENNEDY, 2019, p. 50, tradução nossa).

seu olhar, pontualmente, aos espectadores, procurando, desse modo, dar ênfase à ideia de que, no futuro, “todos”, sem exceção, trabalharão. Dita assim, às voltas de uma mesa vazia, o tom grandiloquente da retórica supostamente sedutora do barão transmuta-se numa constrangedora e patética filosofia de botequim. Quando o homem à direita refuta a enunciação, dizendo que ele, diferentemente do que acaba de ser dito, não trabalhará de modo algum, o “filósofo” conclui: “Você não conta.”²⁸³ O homem ao centro, então, direciona um olhar cúmplice à plateia, compartilhando com ela o embaraço da situação, fazendo, desse modo, que tudo se torne ainda mais embaraçoso. Como se chegasse para desanuviar o incômodo recém-instaurado, a escuridão invade o palco, e faz com que a perturbação do silêncio seja substituída pela da ruidosa massa sonora.

3.1.3.1 Viagem à interioridade do tempo

A escuridão se dissipa abruptamente. O que se vê são três mulheres idosas, exibindo os rostos completamente descobertos. Elas ocupam as cadeiras que, anteriormente, apoiavam os corpos dos homens mascarados. Com serenidade meditativa, mas sem qualquer teor solene, cada uma delas dá a impressão de orbitar sua própria subjetividade. Suas faces nuas e envelhecidas delineiam expressões muito sutis; é possível flagrar certa circunspeção em uma delas, assim como um enlevo difuso em outra, e, ainda, um vago amargor na terceira. Há resquícios da placidez habitual das máscaras nesses semblantes “desmascarados” e de feições esculpidas pelo tempo. A presença dessas senhoras se faz magnética por haver mais resguardo do que explicitude no modo como elas se instalam sobre seus corpos. Não se tem a impressão de que elas gostariam de estar em outro lugar que não este no qual elas se encontram (e no qual nos encontramos). Em cima da mesa está posicionado, verticalmente, o tablet que já aparecera em outras ocasiões, disposto, agora, com a

²⁸³ “MANN 2: - Die Zeit ist gekommen, etwas Gewaltiges bewegt sich auf uns alle zu, ein gesunder, heftiger Sturm zieht auf, der kommen wird, er ist schon nah und wird bald aus unserer Gesellschaft die Trägheit wegfegen, die Gleichgültigkeit, das Vorurteil gegen Arbeit, die modrige Langeweile. Ich werde arbeiten, und in 25-30 Jahren wird jeder Mensch arbeiten. Jeder! / MANN 3: - Ich werde nicht arbeiten. / MANN 2: - Sie zählen nicht.” [“HOMEM 2: - Chegou a hora, algo violento está se movendo em direção a todos nós, uma tempestade saudável e violenta que virá, já está próxima e logo varrerá a preguiça da nossa sociedade, a indiferença, o preconceito contra o trabalho, o tédio mofado. Eu vou trabalhar e em 25-30 anos todo mundo vai trabalhar. Todo mundo! / HOMEM 3: - Eu não vou trabalhar. / HOMEM 2: - Você não conta.”] (TCHEKHOV apud KENNEDY, 2019, p. 50, tradução nossa).

tela voltada à plateia. Ali, é possível contemplar a **máscara nascedoura**, capturada pelo que parece ser uma imagem fotográfica. A cenografia digital, alastrando-se por toda a extensão da tela-parede, mostra algo como uma paisagem sideral: à semelhança de uma espaçonave pousada sobre o solo lunar, a cavidade-palco-vitrine “apoia-se” (virtualmente) sobre a superfície rochosa do que poderia ser tanto um satélite como um planeta inabitado. O tom acinzentado e cintilante dessa pista de pouso é acompanhado pelo azul royal de um céu opaco, que sustenta, em sua plana abóbada, dois “sóis” magenta, um à esquerda, e outro à direita. Os figurinos das mulheres harmonizam-se com esses matizes, cada vestimenta apresentando uma das três cores. Sobre o lado inferior da moldura que delinea a arca central, lê-se: “Währenddessen” [“Enquanto isso”]. Ao fim de um período em que a serenidade das poses e a sutileza das microexpressões das três senhoras acolhem e embalam a nossa atenção, esboçando, assim, uma situação de espera compartilhada, ouve-se uma *voice-over* distorcida invadir a cena, num timbre entre o robótico e o humano, indiciando, ainda, um emissor feminino. Sem nenhuma pressa, degustando cada áspero fonema sintetizado que passa por sua “garganta”, a emissora nos reapresenta parte do discurso de Tuzenbach proferido, na cena anterior, por um dos homens mascarados: “*Die Zeit ist gekommen, etwas Gewaltiges bewegt sich auf uns alle zu, ein gesunder, heftiger Sturm zieht auf, der kommen wird, er ist schon nah und wird bald aus unserer Gesellschaft die Trägheit wegfehen.*” [“Chegou a hora, algo violento está se movendo em direção a todos nós, uma tempestade saudável e violenta está chegando, já está perto e logo vai varrer a morosidade de nossa sociedade.” Tradução nossa]. Aquilo que, no *tableau* composto pelas presenças masculinas, soava qual filosofia de botequim, na versão feminina, ganha, devido a magnificência da voz gravada que flutua sem corpo no espaço, uma acentuação oracular. Findo o presságio, é dada a ignição para a ocorrência de um conglomerado de mudanças: o ruído de potentes motores e turbinas em rotação crescente se faz ouvir; são projetadas, na superfície da tela-parede, à esquerda e à direita da cavidade-palco-vitrine, respectivamente, as frases “*Is this now?*” [“Isto (está acontecendo) agora?”]; e “*Die Zeit ist gekommen*” [“Chegou a hora”]. Sem desestruturar suas poses, as três senhoras dão-se as mãos, apoiando-as sobre a mesa, ao passo que as turbinas e os motores aceleram alucinadamente. A arca central começa a se “deslocar” para frente, deslizando por sobre o solo rochoso concomitantemente ao piscar desenfreado da moldura central (na verdade, à semelhança do que acontece nos videogames de competições automobilísticas, é o chão que se “move” na direção do espectador). Quando a aceleração parece extrapolar os limites humanos, a luz branca que se difundia por sobre a pequena tela ao fundo da cavidade-palco-vitrine ganha uma

repentina coloração verde limão, e o que era uma pista de pouso, transforma-se numa plataforma de decolagem: a superfície lunar se torna cada vez menor e mais distante, até que a tela-parede se perde num amplo e suspenso azul; ilimitado, pulsante. Ultrapassada a barreira de uma velocidade extra-humana, como se rebentasse o último fio de uma corda impiedosamente tracionada, um repentino e breve gemido explode e ecoa na imensidão aérea: a luz verde limão faz-se azul celeste; as senhoras recolhem as mãos; o grande plano azul royal, abruptamente, dá lugar a uma profundidade penumbrosa, cuja escuridão é contrastada com a candura de tênues linhas brancas, que dão forma a delgadas teias interconectadas. Por quase toda a extensão da tela-parede, vemos ser traçado um rizoma em filigrana. Enquanto as três senhoras idosas retomam a composição inicial do *tableau*, e voltam a se instalar pacientemente sobre o instante que compartilham (conosco e entre si), é possível entrever pequeninas oscilações perpassarem a delicada estrutura rizomática. Aos poucos, com a percepção mais aguçada, é possível notar que essas desestabilizações respondem à reverberação de uma voz longínqua, de timbre provavelmente feminino, que surge, à nossa escuta, abafada por muitas camadas de anteparos. Ao que tudo indica, o **voou mágico** alçado na companhia das três mulheres idosas, nos conduziu, paradoxalmente, a uma recôndita profundidade. Se o “tempo” chegou a nós [“*Time has come*”], chegamos – nós e elas – à interioridade do tempo (figura 29).

Fig. 29 - Se o “tempo” chegou a nós [“*Time has come*”], chegamos – nós e elas – à interioridade do tempo.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

3.1.3.2 Devir-mulher: abertura aos acontecimentos incorporais

Não é a primeira vez que essas “mesmas” três senhoras, essa “mesma” paisagem lunar, e esse “mesmo” intervalo de tempo (“Enquanto isso”) despontam diante do espectador. A anunciação originária dessa configuração cênica se dá logo após os primeiros quinze minutos de espetáculo – subsequentemente ao plano de composição que enuncia o aforismo de Nietzsche – apresentando, por conseguinte, diferenças significativas em relação a sua segunda aparição. Na primeira incidência, abaixo de cada um dos sóis de coloração magenta, não se veem frases digitadas, mas, sim, reticências. O tablet, em vez de posicionado ao centro da mesa, encontra-se apoiado nas mãos da mulher que ocupa a cadeira à direita do espectador, sem que seja possível enxergar o que se passa na tela. Enquanto as outras duas senhoras efetuam ações lentas e cíclicas, cujas respectivas sonoridades provém da trilha gravada e não da concha acústica da cavidade central – a que está posicionada à esquerda traz um copo vazio à boca, e, a que está ao centro, morde uma maçã – ouve-se, em *off*, um diálogo travado entre duas jovens vozes femininas. O conteúdo da conversa é banal, e gira ao redor do tema “amar a vida”.²⁸⁴ À medida em que acompanhamos uma troca intersubjetiva entre amigas antípodas nos assuntos amorosos – a que pergunta goza de uma existência rodeada de amor, enquanto a que responde é uma nulidade afetiva – vamos sendo magnetizados pela reincidência macia dos sons associados às ações de beber um líquido inexistente e de morder a maçã. Com efeito, a sonoridade relativa às ações cíclicas é ouvida em primeiro plano; o diálogo melodramático das jovens amigas cumpre a função de paisagem sonora. Quando já nos encontramos acostumados aos afagos ressonantes oriundos dessas serenas sucções e mastigações, circundadas, ainda, por um *looping* sinfônico remoto, o demônio da cena sussurra em alemão, com sua grave e distorcida voz extra-humana, o seguinte enunciado:

“A cadeia de estados do corpo feminino não se fecha (...) O corpo da mulher atinge um estranho nomadismo que o faz atravessar idades, situações e lugares (...) Os estados do corpo (...) uma Jornada do Herói que capta a história dos Homens e a crise do mundo” (DELEUZE apud KENNEDY, 2019, p. 34, tradução nossa)²⁸⁵.

²⁸⁴ Trata-se de um áudio retirado da versão dublada em inglês de uma novela venezuelana intitulada *My 3 Sisters*. Sobre isso ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=OAYywCiPZE&t=1158s>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

²⁸⁵ No original: “Die Kette der Zustände des weiblichen Körpers ist nicht in sich geschlossen ... Der Körper einer Frau erreicht einen seltsamen Nomadismus und durchquert Lebensalter, Situationen und Orte ... Die Zustände des Körpers, eine Heldenreise, die die Geschichte der Männer überwindet und die Krise der Welt.”.

O que parece estar em jogo, de fato, no plano de composição desse *tableau*, constituído das tensas relações que emergem, sobretudo, entre os termos: mulheres idosas/paisagem sideral/reflexões sobre o tempo/diálogos banais sobre a vida afetiva; é outro importante tema deleuziano, o qual, por sua vez, exerce desde a cena inaugural do Teatro Cósmico de Kennedy – a dança da senhora idosa ao final de *Warum läuft Herr. R. Amok?* (2014) – uma função determinante: o **devir-mulher**. Há uma interessante “genealogia” relacionada ao excerto acima, tal qual ele se apresenta em *Drei Schwestern*. Originalmente, ele integra uma reflexão que Deleuze desdobra em *Cinema 2: a imagem-tempo*, quando convoca os filmes *Je Tu Il Elle* (1974)²⁸⁶, e *Jeanne Dielman* (1975)²⁸⁷, de Chantal Akerman, para exemplificar a emergência de um cinema inovador capitaneado por diretoras mulheres a partir da *nouvelle vague*, que se ocupava, naquele momento, de mostrar “as atitudes corporais como signo de estados de corpo distintivos da personagem feminina” (DELEUZE, 2005, p. 235)²⁸⁸. As duas obras de Akerman enfocam figuras confinadas, na maior parte de seus dias, ao ambiente doméstico, dedicando-se a sequências de ações e gestos que parecem intermináveis, enquanto, aos homens que as circundam, cabe ocupar a esfera social, livres dos afazeres de casa. Ao passo que os personagens masculinos estão entregues à sociedade e ao tempo histórico, “a cadeia de estados de corpo feminino” capta a “história dos homens e a crise do mundo” e as revelam “aos homens que não fazem mais que se relatar”²⁸⁹. Enquanto seus interlocutores masculinos vivem as crises históricas “fora de cena”, sem parecerem dar-se conta delas, estando aptos apenas ao relato dos fatos, as mulheres, que nunca abandonam o palco/casa, padecem dos conflitos corporalmente. Contudo, o mesmo excerto, apresentado com as mesmas supressões e reticências utilizadas por Kennedy, pode ser encontrado em outra fonte bem mais recente: no capítulo *Physics of Violence, Folds of Pain*, do livro *The Grace of Destruction* (2016), em que a autora Elena Del Río se põe a refletir a respeito da obra cinematográfica que, desde de *Women in Trouble*, exerce influência decisiva sobre os trabalhos de Kennedy: *Inland Empire* de David Lynch. Del Río propõe, nesse estudo, que as mesmas palavras utilizadas por Deleuze para descrever o cinema de Akerman podem ser rigorosamente aplicadas ao filme de David Lynch. Isso

²⁸⁶ JE TU IL ELLE (EU, TU, ELE, ELA). Chantal Akerman. Produção: Paradise Films. França, Bélgica. Distribuição: Other Cinema, World Artists, Carlotta Films *et alii*. 1974. (86 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g-Fpd49Org4&t=792s>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

²⁸⁷ JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (JEANNE DIELMAN). Chantal Akerman. Produção: Paradise Films, Unité Trois. França, Bélgica. Distribuição: Other Cinema, Carlotta Films *et alii*. 1975. (202 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5QHBy2X21bk>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 235.

²⁸⁹ DELEUZE, 2005, p. 235.

porque, em *Inland Empire*, Lynch, mesmo em sua condição masculina, teria sido capaz de criar uma experiência cinematográfica promotora de um **devir-mulher**, associado, pela autora, ao “estranho nomadismo” de que fala Deleuze: “Não feito por uma mulher, mas por um homem (Lynch) manifestamente capaz de se tornar um devir-mulher, *Inland Empire* realiza os movimentos nômades que Deleuze atribui ao corpo feminino com uma precisão incrível” (DEL RÍO, 2016, p. 155, tradução nossa). Para a autora, a figura de Laura Dern, atriz protagonista do filme, é um sujeito nômade – uma mulher que se duplica e se reduplica em outras mulheres – dotada, assim, de um poder nada menos do que “demoníaco”: sustentar a dor a ela infligida pelos homens que a rodeiam, sem ser aniquilada; e, ainda mais, sendo capaz de exorcizar seu infortúnio, levando-o ao limite, ao fazê-lo reincidir indefinidamente em diferentes planos de realidade (DEL RÍO, 2016, p. 154)²⁹⁰. Do mesmo modo que as palavras das quais Deleuze se vale para fazer referência a Akerman podem ser usadas para elucidar Lynch, as que Del Río emprega na análise do poder demoníaco da protagonista de Lynch valem para definir *Drei Schwestern*: “O retorno de todas as coisas no filme, sua mobilidade inquieta de um plano para outro, anuncia o retorno da diferença absoluta – o tipo de repetição que pode oferecer a possibilidade de sucesso e transformação” (DEL RÍO, 2016, p. 154, tradução nossa). Em vista disso, para fazer girar a centrífuga de *Drei Schwestern* – para pôr em movimento de rotação e translação sua **mente-mundo-jogo** – e extrair, de sua revolução, a “transformação interna” de que fala Kennedy – vendo emergir a **máscara nascedoura** – é necessário, antes, adquirir um poder demoníaco. A conquista desse poder se daria, em *Drei Schwestern*, seguindo os passos dos espetáculos do **paradigma passional-dissolutivo**, mediante um **devir-mulher**. Mas há ainda um detalhe a ser considerado. Kennedy faz uma pequena alteração no texto original de Deleuze: ela troca, o que na tradução brasileira consta como “desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens” (DELEUZE, 2005, p. 235, grifo do autor), por “uma Jornada do Herói que capta a história dos homens” (grifo nosso). Uma pequena-grande alteração, é bem verdade. Somos, por ela, deslocados de um imaginário brechtiano, associado ao distanciamento crítico e à referência à linearidade do tempo histórico, e conduzidos ao arrebatamento do tempo mítico inerente à cíclica jornada esquadrihada por Joseph Campbell. Na composição elaborada por Kennedy, a serena atitude corporal das três mulheres idosas – a quem as feições esculpidas pela ação do tempo indicam que, a elas, a materialidade temporal não cessa

²⁹⁰ DEL RÍO, Elena. **The grace of destruction: a vital ethology of extreme cinemas**. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

de chegar – faz com que experimentemos um paradoxal nomadismo: é instalando-se pacientemente no instante – sentando-se, confortavelmente, em cadeiras – que somos, à semelhança delas, chamados à aventura de uma jornada à interioridade do tempo. Assim, os “estados de corpo” visados pela encenadora não dizem tanto respeito a uma denúncia das opressões históricas e socioeconômicas; eles correspondem mais a um mergulho interior que se faz em busca dos fundamentos míticos desses mesmos eventos sócio-históricos. Na resolução do próprio Deleuze: “todos os devires são moleculares”; e “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher.” O devir-mulher é “a chave dos outros devires” (DELEUZE, 2005, p. 70). Fica evidente, então, que o que nos abre as portas para mergulharmos nas dimensões microscópicas (míticas) daquilo que nos acontece é a capacidade que temos de devir-mulher – sejamos homens, mulheres, ou o que quer que sejamos: “a reconstrução do corpo como Corpo sem órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular”²⁹¹. O que fica sugerido pelo *tableau* de Kennedy é que a condição para seu espectador aceder às ramificações mais profundas do tempo, não é outra senão deixar-se afetar pelas intensidades afetivas que circulam no instante que a ele se apresenta, padecendo de suas crises e de suas dores com a radicalidade de quem afirma placidamente o eterno retorno de cada uma delas. O mais desconcertante em tudo isso é a percepção de que a “atitude corporal” das senhoras que detém o poder demoníaco de “atravessar idades, situações e lugares” espelha a condição da audiência: encontram-se, ambas, sentadas em cadeiras/poltronas. Desse modo, a estranheza do nomadismo atualizado por esse **devir-mulher** é feita da simultânea afirmação de movimentos opostos: enquanto se desliza, se sobrevoa e se penetra o tempo numa velocidade estonteante, há que se manter instalado, equilibradamente, numa posição que permita contemplar tudo o que, na aceleração do acontecimento, acontece. Seria esse, então, o poder demoníaco que o espectador compartilha com o demônio sussurrante da cena? Enquanto, na cena precedente, os homens em volta da mesa “não fazem mais que se relatar”, aludindo verbalmente à profecia de Tuzenbach; as mulheres idosas, em volta da “mesma” mesa, põem-se a praticar (em silêncio) o conteúdo professado. Eles fazem comentários a respeito do tempo que vem, ao passo que elas vão efetivamente até ele, fazendo-o, em contrapartida, vir até elas. Eles falam em trabalhar; elas trabalham. Eles conversam e agem externamente; elas sorvem, mastigam, contemplam, escutam e padecem externa e internamente. Eles gesticulam no espaço; elas viajam no tempo, e se entregam heroicamente à violenta tempestade que, sobre elas, irrompe. Na cena

²⁹¹ DELEUZE, 2005, p. 69.

delas, há um demônio sussurrante; na deles, não. O **devir-mulher** que Kennedy persegue, ao criar o plano de composição dos *tableaux* com as três senhoras idosas, se apresenta, assim, como a chave que abre a cena – e a sensibilidade do espectador – aos acontecimentos incorporais, ao tempo puro, ao pensamento puro, à autopercepção e à autorreflexão. Não é casual, em *Drei Schwestern*, o fato de as figuras femininas exibirem maior plasticidade que as masculinas; ao passo que as mulheres surgem ora como as camponesas de rostos incógnitos, ora como aquelas que vestem as máscaras lisas e sem pelos, ora como as senhoras idosas, os homens apresentam-se somente mascarados. É o **devir-mulher** que torna possível à **supertela concreta** e à audiência darem a ignição que as fará alçar o **voo mágico**, o qual, vivido por elas em seu limite, as conduzirá ao mergulho nas dimensões moleculares do instante, à interioridade do tempo; ali onde um sussurro demoníaco faz vibrar nossos delicados rizomas temporais interiores. Nesse recôndito, onde a transparência da realidade projetada sobre a tela de nossa mente faz-se opaca, e, assim, pode ser questionada e destronada, abre-se o espaço para que uma realidade mais ampla, mais impessoal, mais anônima, mais primeva, possa ser contemplada. Sensibilizados por essas vibrações profundas, podemos, à semelhança do herói de Campbell, retornar à superfície com um elixir: um rosto desconhecido e nascente, uma fotografia do futuro, uma **máscara nascedoura**. A última mordida na maçã é dada pela senhora posicionada no centro do *tableau*. Uma derradeira sinapse percorre as delicadas teias do rizoma temporal. O palco é sugado pelo maciço e turbulento breu. A centrífuga gira.

3.1.3.3 A alma desnuda que anima a nudez das ações

O repentino retorno da luz desvela uma sala virtual vazia e bem iluminada, que abocanha um novo *tableau* formado em torno da mesa branca já vista anteriormente. Três homens e três mulheres, alguns em pé, outros sentados tanto no chão como nas cadeiras, instalam-se em poses que sustentam ao longo de toda a duração do quadro. Um dos homens, erguido e centralizado, veste um boné. As mulheres têm os cabelos presos por uma touca de cor bege, uma espécie de bandagem. Em trajes casuais, todos compartilham da mesma ação: encarar, calmamente, a plateia. Se não fosse por um ou outro adereço idêntico ao do figurino das figuras glabras e mascaradas, talvez não fosse possível atribuir, aos integrantes desse coro, a função que lhes cabe no espetáculo: estamos diante

de três atores e três atrizes da peça que surgem, a nós, pela primeira vez, com os semblantes despídos, e sem estarem ocupados de “interpretar” nenhum dos personagens (figura 30).

Fig. 30 - Estamos diante de três atores e três atrizes da peça que surgem, pela primeira vez, com os semblantes despídos, e sem estarem ocupados de “interpretar” nenhum dos personagens.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Supostamente, os testemunhamos entregues à (árdua) tarefa de serem eles mesmos. Vê-los “desmascarados” após transcorridos sessenta minutos de peça, ao longo dos quais nos acostumamos a desconhecer a identidade de quem vem a se colocar sobre o palco (com a exceção das atrizes idosas) traz a sensação de que, neste espetáculo, o estatuto dos atores é muito menos o de intérpretes singulares – eles não tem nada, ou quase nada, das “divas” que povoam o imaginário da profissão – e muito mais o de operadores internos da cena, condição que os aproxima mais da cenotécnica. A contemplação desse *tableau* nos indica que o cerne artístico do trabalho dos atores no Teatro Cósmico de Kennedy – sobretudo quando mascarados – consistiria em saberem eles habitar a interioridade que anima as superfícies vestíveis, abrindo mão de terem sua identidade imediatamente associada às ações que empreendem sobre o palco, produzindo, assim, um significativo deslocamento em relação ao que é mais costumeiro quando se pensa em atuação: a administração da exposição da personalidade individual, que reclama o reconhecimento imediato

da autoria de cada movimento praticado. O tipo de ator em questão seria aquele que detém a maestria dos efeitos de superfície, justamente, porque sabe como se posicionar, incógnito, nas camadas profundas. Seria esse um tipo de poeta que, tendo o corpo completamente vestido, sabe ser a alma desnuda que anima a nudez das ações. O fato de vemo-los, assim, sem máscaras – ou, então, “descobertos” – faz ricochetear uma sinapse que os conecta – esses habitantes do interior das superfícies – ao demônio sussurrante – essa entidade que reside na interioridade da cena. Ao passo que, na companhia das senhoras idosas, viajamos à interioridade do tempo, o quadro que “desmascara” os atores nos conduz a uma jornada ao interior das máscaras, rumo, quem sabe, à dimensão das causas; ali onde residem as entidades agentes; aquelas que agem as ações. Com efeito, o que torna as máscaras fascinantes não seria o fato de haver, por detrás de cada uma delas, um par de olhos flamejantes? A fascinação por elas provocada não se explicaria por abrigarem, em sua interioridade, sujeitos enunciadore anônimos capazes não só de perceberem a nós, mas de se autoperceberem, podendo, desse modo, refletir tanto a nosso respeito como a respeito de si mesmos? O feitiço que as máscaras – e, num sentido mais amplo, as superfícies – lançam sobre nós não seria proveniente do fato de haver, no ventre concebido por cada uma delas, a gestação de pontos de vistas tão diferentes dos nossos quanto alheios ao que julgamos entender ou conhecer? Uma superfície só é dotada de mistério – só se torna “encantada” – quando atualiza o seu potencial de abrigar, em sua profundidade, um ponto de vista. Mais do que atores, os artistas que sobem ao palco nos trabalhos de Kennedy são corpos que nos confrontam com a habilidade que têm de se deixarem encobrir por superfícies vestíveis, e de assumirem, assim, posições espaciais, as quais, uma vez assumidas, traduzem-se, afetivamente, em atitudes de enunciação. Esses artistas são, em suma, sujeitos enunciadore, cujo anonimato – cuja identidade desconhecida – é a razão da eficácia de suas enunciações. São poetas que criam, e que sabem deixar sua criação viver independentemente de suas personalidades. O ator de boné e a única atriz que não se encontra sentada rompem a ação uníssona de encarar a plateia. Produzindo uma pequena dissonância, ambos trocam olhares entre si. À semelhança de um flerte bem (ou mal) sucedido, os olhos baixam num átimo de constrangimento. A escuridão, estrepitosa e voraz, suga tudo, todas, e todos.

3.1.3.4 A reciprocidade aberta e o “quem” das coisas

Num rompante, ao acenderem-se as luzes uma vez mais, o que se põe diante de nossa percepção é, provavelmente, o plano de composição mais enigmático e, ao mesmo tempo, o mais explícito de *Drei Schwestern*. Kennedy, apresentando uma exímia perícia em articular poucos elementos que, no entanto, fazem emergir o máximo de tensão entre si, dá forma a uma resolução cênica cujas sutileza e ousadia equiparam-se em força e potência. A cena se abre a nós serena, solene, meditativa, litúrgica, com a insustentável leveza de um ser que ali flutua sem nunca cair. Levando ao limite – ou há algum ponto próximo do limite – a potência de autorreferência e de autorreflexão da forma espetacular, espetáculo e espectador, sem precisarem, para isso, da presença dos atores, espelham-se mutuamente, e, desse modo, constroem entre si um túnel virtual²⁹², um circuito de retroalimentação, por meio do qual alçam, em conjunto, um **voou mágico**, que de tão brando, assemelha-se mais a um flunar infinitamente espiralado. Na tela-parede, está a sala corporativa vazia e bem iluminada que engolfa a cavidade-palco-vitrine e a faz flutuar sobre a própria “sombra”. No interior da arca, nada além das luzes brancas que a iluminam, do telefone sempre presente, e de um solitário, contudo, persuasivo elemento cênico: uma cadeira elegante, ornamentada em tons dourados, cujos entalhes emolduram um estofado estampado em nuances de madrepérola. Posicionada à direita do espectador, numa diagonal que a faz confrontar o centro do

²⁹² Utilizo, aqui, o termo “túnel”, inspirado pela principal metáfora empregada por Thomas Metzinger para referir-se à natureza da consciência humana e daquilo que denominamos “Eu”, ou “Ego”: “*Conscious experience is like a tunnel. Modern neuroscience has demonstrated that the content of our conscious experience is not only an internal construct but also an extremely selective way of representing information. This is what it is a tunnel. (...) the ongoing process of conscious experience is not so much an image of reality as a tunnel through reality. Whenever our brains successfully pursue the ingenious strategy of creating a unified and dynamic inner portrait of reality, we become conscious. First, our brains generate a world-simulation, so perfect that we do not recognize it as an image in our minds. Then, they generate an inner image of ourselves as a whole. (...) By placing the self-model within the world-model, a center is created. That center is what we experience as ourselves, the Ego. That center is the origin of what philosophers often call the first-person perspective. (...) We live our conscious lives in the Ego Tunnel.*” [“A experiência consciente é como um túnel. A neurociência moderna demonstrou que o conteúdo de nossa experiência consciente não é apenas uma construção interna, mas também uma maneira extremamente seletiva de representar a informação. Isto é o que é um túnel. (...) o processo contínuo de experiência consciente não é tanto uma imagem da realidade, mas um túnel através da realidade. Sempre que nossos cérebros buscam com sucesso a estratégia engenhosa de criar um retrato interno unificado e dinâmico da realidade, nos tornamos conscientes. Primeiro, nossos cérebros geram uma simulação de mundo, tão perfeita que não a reconhecemos como uma imagem em nossas mentes. Então, eles geram uma imagem interior de nós mesmos como um todo. (...) Ao colocar o automodelo dentro do modelo-mundo, cria-se um centro. Esse centro é o que experimentamos como nós mesmos, o Ego. Esse centro é a origem do que os filósofos costumam chamar de perspectiva de primeira pessoa. (...) Vivemos nossas vidas conscientes no Túnel do Ego.”] (METZINGER, 2009, pp. 6-7, tradução nossa).

palco, essa cadeira com ares de trono parece ter sido retirada do luxuoso e enigmático quarto que se vê na sequência final de *2001: A Space Odyssey*. Trazendo consigo algo da opulência das últimas cenas desse filme, a cadeira-trono ocupa o espaço de forma majestosa. Sua magnificência é contrastada com o desembaraço de outro elemento que lhe faz companhia: na moldura da cavidade-palco-vitrine, em sentido anti-horário – anacrônico –, como se fosse uma criança a se entreter dando voltas ao redor de um mesmo objeto, circula a frase “*I am a strange loop*” [“Eu sou um *loop* estranho”] (figura 31).

Fig. 31 - Como se fosse uma criança a se entreter dando voltas ao redor de um mesmo objeto, circula a frase “*I am a strange loop*” [“Eu sou um *loop* estranho”].



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

Uma contínua sonoridade – algo como um vento canalizado que uiva ao longe – envolve, num mesmo abraço, a gravidade de sentar-se num trono e a descontração de brincar qual criança. A materialidade do tempo trabalhada por esses componentes faz o espectador padecer do peso que ela projeta sobre o seu colo, e o fardo se torna ainda mais pesado quando se somam, às emoções automoventes, as vibrações graves e extra-humanas da voz do demônio da cena. Eis que, ao longo de aproximadamente cinco minutos, os sussurros desse emissor invisível regem a experiência afetiva que o espectador tem do tempo, fazendo com que a sala principal do Münchner

Kammerspiele seja impregnada por uma enunciação encantada, munida do poder performativo de tornar manifesto aquilo que enuncia. Como se um novo ser nascesse em nós a cada vez que disséssemos a oração “Eu sou”, o demônio sussurrante, no tom litúrgico de uma prece, abre a boca para dar à luz, em alemão e em inglês, o “gênio de si mesmo”: *“I AM THE GENIUS of myself, the poetes who composes the sentences I speak and the actions I take”* (CARSE, 1986, p. 67)²⁹³. É esse o modo escolhido para abrir seu longo, grave e magnético solilóquio: elucidando que, se para a cena ele é um demônio; de si para si, ele é um gênio: um compositor, um poeta, um criador, intimamente ligado à criação/criatura por ele concebida. Se ele é quem compõe as sentenças que profere, são elas que lhe dão compostura. Uma vez engendrado pelo que ele mesmo engendra, o gênio assume, pela primeira e última vez, a posição que se identifica com a sua própria origem: *“To be the genius of my speech is to be the origin of my words, to say them for the first and last time”*²⁹⁴. Numa voz extra-humana, grave e distorcida, ele, soberanamente posicionado na fonte de onde irrompem suas ações, abre mão da autoridade sobre suas palavras, entregando-as à nossa escuta, para que não as deixemos morrer juntamente com o sons que se esvaem de seus “lábios”: *“The sounds of the words you speak may lie on your own lips, but if you do not relinquish them entirely to a listener they never become words (...) The words die with the sound. (...) As the genius of your words, you lose all authority over them”*²⁹⁵. Permitindo que suas palavras sobrevivam em nós e sejam por nós revigoradas na nascente de nossas próprias palavras, ressoando ali como se a gravidade da frequência em que vibram procedesse de nossas cordas vocais, e fossem, ainda, amplificadas pela caixa acústica de nossos corpos, ele desfaz as barreiras que, dele, nos separam:

²⁹³ Eis a tradução publicada em português que corresponde aos excertos de Carse utilizado por Kennedy: “Eu sou o GÊNIO de mim mesmo, o *poietes* que compõe as frases que digo e as ações que eu pratico. Sou eu, não a mente, que penso. Sou eu, não a vontade, que ajo. Sou eu, não o sistema nervoso, que sinto. Quando falo na qualidade de gênio, pronuncio essas palavras pela primeira vez. Repetir palavras é pronunciá-las como se outra pessoa as estivesse dizendo, e nesse caso não as estou dizendo. Ser o gênio do meu discurso significa ser a origem das minhas palavras, pronunciá-las pela primeira e última vez. (...) Os sons das palavras que você pronuncia podem repousar nos seus lábios, mas se você não os entregar inteiramente a um ouvinte eles nunca se tornam palavras, e você não diz absolutamente nada. (...) As palavras morrem com o som. (...) Falar, agir ou pensar de um modo original significa apagar o limite do eu. (...) O gênio (...) é (...) o centro de um campo de visão. (...) ele inclui dentro de si mesmo os centros originais de outros campos de visão. (...) *é porque eu não posso ver o que você vê que eu sou capaz de ver.*” (CARSE, James P. **Jogos finitos e infinitos: a vida como jogo e possibilidade**. (Trad. Claudia Gerpe Duarte). Rio de Janeiro: Nova Era, 2003, pp. 109 - 111, grifo do autor); “É o gênio dentro de nós que é capaz de nos livrar do ressentimento através do exercício do que Nietzsche chamou de ‘faculdade de olvido’, não como uma forma de negar o passado, mas como uma maneira de reformulá-lo através da nossa originalidade. Aí então nos esquecemos de que fomos esquecidos por uma audiência e nos lembramos de que esquecemos nossa liberdade de jogar.” (Ibidem, p. 119).

²⁹⁴ CARSE, James P. **Finite and infinite games: a vision of life as game and possibility**. New York: The Free Press, 1986, p. 67.

²⁹⁵ Ibidem, p. 68,

“*To speak, or act, or think originally is to erase the boundary of the self*” (CARSE, 1986, p. 68). Então, ao cabo de cinco minutos esculpido segundo uma duração nada cronológica, ele conclui a enunciação, lembrando-nos de que, na confluência estabelecida entre o que ele diz e o que em nós reverbera, a posição que ocupamos em nossas cadeiras/tronos é a de quem se esqueceu de corresponder às expectativas de uma audiência disposta a nos avaliar externamente, tendo como base aquilo que não conseguimos fazer no passado, e a de quem, em contrapartida, lembra-se da própria liberdade de jogar pelo prazer do jogo em si, sem se preocupar com os resultados que virão (ou não):

“It is the genius in us who is capable of ridding us of resentment by exercising (what Nietzsche called)²⁹⁶ the “faculty of oblivion,” not as a way of denying the past but as a way of reshaping it through our own originality. Then we forget that we have been forgotten by an audience, and remember that we have forgotten our freedom to play” (CARSE, 1986, p. 119).

Talvez, a “genialidade” do poeta que somos – espectadores e espetáculo – provenha da habilidade de sermos, simultaneamente – e antes de qualquer coisa – o jogador e a audiência (interna) de cada jogada que praticamos, estejamos nós no palco ou na plateia. Talvez, seja essa genialidade o mais importante provento da transformação interna perseguida por Kennedy neste espetáculo: o esquecimento do peso do que já se passou; a lembrança da leveza do que, no instante que se abre, não cessa de passar. Originalmente, o enunciado proferido nesse quadro de *Drei Schwestern* consta no livro *Finite and Infinite Games*²⁹⁷ (1986), de James P. Carse. Com efeito, o solilóquio ali proferido é composto de excertos retirados dos aforismos 51 e 54 da obra mais famosa desse autor.²⁹⁸ Numa entrevista concedida mais de três décadas após o lançamento do livro²⁹⁹, Carse afirma que agir como o “gênio de si mesmo” significa assumir a responsabilidade total pelo que decidimos fazer, e alega que esse ato responsável é a “gênese” daquilo que nos anima, a fonte, a origem, o centro animado que dá vida à nossa existência: a nossa alma, em suma. Quando agimos

²⁹⁶ O trecho entre parênteses foi suprimido por Kennedy.

²⁹⁷ Excertos dessa mesma obra são utilizados no espetáculo *Coming Society* (2019).

²⁹⁸ James P. Carse foi professor emérito de história e literatura da religião na Universidade de New York. Sobre isso, ver: <<https://jamescarse.com/wp/>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

²⁹⁹ CARSE, James P. [Entrevista concedida a:] Paul Chek. New York, 2019. (86’32” a 96’06”). Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3KyRmDtibd32SVRqLIHSuu>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

sem assumir essa posição de responsabilidade, apenas praticamos ações vazias; mas quando nos responsabilizamos, as mesmas ações são como que animadas por dentro. Há alguém que escolhe efetuar as ações que efetuamos, e que responde por elas: esse alguém – esse “quem” – é o gênio em nós. No contexto do espetáculo de Kennedy, fazer rebentar o gênio de si mesmo sobre o palco parece estar relacionado ao ato de afirmar-se como um ponto de vista singular, como um sujeito enunciator, como uma entidade capaz de produzir o seu ser ao proferir a afirmação “Eu sou”. Entretanto, na plateia, essa genialidade também se manifesta. Ela aflora no espectador que – como diria o Guimarães Rosa citado por Viveiros de Castro – sabe perceber “o *quem* das coisas” (ROSA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 50) mesmo que, aparentemente, não haja “ninguém” diante dele. A potência de genialidade floresce no observador que abriga o gesto de captar um ponto de vista singular em cada acontecimento, e que é dotado da faculdade de encantar as coisas dizendo-lhes “Tu és” (porque “Eu sou”). Porém, a cadeira/trono vazia colocada em cena por Kennedy sugere que o aspecto genial desse “quem” que ali se enuncia corresponderia mais a uma posição, a uma postura, a uma atitude, a uma situação, do que a uma identidade, a um corpo, a uma figura, a uma pessoa, a um ator. Antes do “quem”, há de haver as condições para o seu aparecimento, o “quando” e o “onde”. O emissor que não sabe onde se encontra a posição que lhe torna possível ser e faz de “Eu sou” uma emissão inócua, ineficaz, inanimada, desencantada; menos a leveza de um instante aberto, simultaneamente, ao passado e ao futuro, e mais o fardo de um presente esmagado entre o que passou e o que virá. Segundo Carse, o gênio de si mesmo não é somente o “pensador dos pensamentos”, mas é também “o centro de um campo de visão”, que, uma vez estabelecido, consegue reconhecer e acolher outros centros de visão sem, no entanto, ter seu ponto de vista confundido com o dos demais. Carse ainda propõe que a genialidade manifestada nesses centros de visão tem uma natureza paradoxal: ainda que soberana dentro de sua esfera específica, a atividade de um gênio só alcança plenitude na de outros gênios, que, por sua vez, encontram-se entronados em seus próprios pontos de vista: “*A genius (...) is the center of a field of vision. (...) it includes within itself the original centers of other fields of vision. (...) it is because I cannot see what you see that I can see at all*” (CARSE, 1986, pp. 68-69, grifo do autor). Um gênio nunca pode terminar o que ele próprio inicia. Ele precisa, para isso, do trabalho de outros gênios. A essa dinâmica paradoxal – uma autonomia de origem que conclama uma heteronomia de destino – o autor dá o nome de “reciprocidade aberta” [“*open reciprocity*”]³⁰⁰. Portanto, assim como a

³⁰⁰ CARSE, 1986, p. 68.

cadeira vazia sobre um palco sem atores desvela uma dimensão oculta e inesperada, na qual se entrevê uma posição de audiência; a plateia cheia de espectadores desvenda, em sua interioridade, os centros de visão de jogadores/enunciadores: palcos em potencial. Um espetáculo que implica o espectador dentro de si; um espectador que é o centro irradiador do espetáculo, – o *lócus* formulador da obra – ambos girando em torno de seus próprios círculos descentrados; enganchando-se, pois, um no giro do outro. “‘Eu sou’ porque ‘Tu és’ porque ‘Eu sou’ porque ‘Tu és’ porque ‘Eu sou’ ...”. Da mesma maneira como os corpos daqueles que ouvem a longa e magnética declamação do demônio sussurrante vêm sentar-se, virtualmente, sobre a cadeira/trono vazia disposta por Kennedy sobre o palco, a *voice-over* sussurrada acaba por instalar-se na mudez da escuta compartilhada pelos corpos acomodados na plateia. A nós, espectadores, foi concedida a corporeidade que falta ao demônio. A ele, por outro lado, foi dada a permissão que não temos: a de falar em voz alta. Do encaixe entre esses atributos complementares – da reciprocidade aberta entre eles – é atualizada a virtualidade mais preciosa deste quadro de *Drei Schwestern*: a genialidade de uma entidade híbrida; o **espectador-espetáculo**. Desse modo, é deflagrado um elíptico ponto de vista composto por dois centros de visão; um novo sujeito é concebido por dois enunciadores; tem início a gestação de uma **consciência nascedoura**. No túnel infinito criado pelo confronto espelhado entre dois gênios, não basta, apenas, dizer as palavras e praticar as ações; deve-se “encantá-las”, assumindo, de fato, a posição (o “quando/onde”: o instante) que dá à luz o *poietes*; esse “quem” que traz a plateia dentro de si quando se encontra sobre o palco; e que é “quem” adentra, qual jogador/enunciador, o palco de sua própria mente, uma vez sentado nas poltronas.

3.1.3.5 Quem é mesmo, é a percepção

Mas o que dizer da frase que gira em torno da cavidade-palco-vitrine com a descontração de uma criança ainda não esquecida do prazer de jogar sem nenhum objetivo que não seja o de, simplesmente, poder continuar jogando? O que, em seu silêncio, nos diz, e o que, em seus movimentos cíclicos, produz diante de nós a afirmação “*I am a strange loop*”? Esse exato

enunciado não é apenas o título de um dos livros de Douglas Hofstadter³⁰¹, como é uma de suas principais teses relativas à constituição da consciência humana. Para esse autor, aquilo que, no transcorrer de nossos dias, desponta como a nossa experiência mais concreta e real, o nosso ponto de referência para a ideia de “realidade” – o nosso “Eu” – é, na verdade, um tipo muito especial de ilusão: uma miragem produzida por nosso cérebro, dotada da singular – ou da “estranha” – capacidade de autopercepção. Ao se autoperceber, essa miragem em primeira pessoa toma a si mesma, equivocadamente, como a causa de seus desejos e de suas ações. O que chamamos de “Eu” seria, “com efeito”, um efeito que se toma por causa; ou, nos termos de Hofstadter, um “epifenômeno” (HOFSTADTER, 2007, p. 93)³⁰²: um claro e manifesto evento ilusório produzido, no entanto, por imperceptíveis, não aparentes, microscópicos, eventos reais: circuitos elétricos, sinapses, interações incessantes entre células, moléculas, substâncias químicas etc. Para tudo que nos acontece, nosso cérebro produz um “símbolo”³⁰³; o “Eu” seria, então, um símbolo para um acontecimento axial, em torno do qual todos os outros símbolos gravitariam numa infindável circularidade. Quando esses símbolos ganham complexidade suficiente a ponto de poderem simbolizar, por sua vez, o símbolo axial em torno do qual gravitam, o “Eu” torna-se capaz de se autoperceber, e assim, de refletir, ou de pensar, a respeito de si mesmo. É, então, que ele toma a si como algo concreto; e é, desse modo, que ele atribui, aos símbolos aos quais tem acesso, o estatuto de realidade. É essa a estranheza do *looping* que, segundo o autor, somos: há alguém que olha para o símbolo do “Eu”, e percebendo-o, diz: “Eu sou”. Ledo e milagroso engano. Num certo sentido, Hofstadter sabe que “o homem que diz ‘sou’ não é / porque quem é mesmo “é” / não sou!³⁰⁴”. Isso porque o ponto chave para que o “Eu” entre em cena é a faculdade de percepção: “a única maquinaria mágica por trás da cena” [*the sole magical machinery behind the scenes is perception*] (HOFSTADTER, 2007, p. 362, tradução nossa). Porque, nesse caso, quem “é”, mesmo, é a percepção. Um dos pontos mais inspiradores da hipótese de Hofstadter é a de que o nosso “Eu” compartilha da mesma natureza paradoxal dos objetos impossíveis. À semelhança das

³⁰¹ Douglas Hofstadter é físico e pesquisador de ciências cognitivas na Indiana University. Suas teses são, atualmente, referência para o campo da inteligência artificial. Disponível em: <<https://cogs.sitehost.iu.edu/people/profile.php?u=dughof>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

³⁰² HOFSTADTER, Douglas. **I am a strange loop**. New York: Basic Books, 2007, p. 93.

³⁰³ Ibidem, p. 203.

³⁰⁴ MORAES, Vinícius & POWELL, Baden. **Canto de Ossanha**. Rio de Janeiro: Universal Music International, 1966. Disponível: <<https://open.spotify.com/track/76bNcEBsBn8gbzwcU1QIRK?si=K7w6dRkmTnSTWeRmevuV5Q>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

famosas mãos de Escher³⁰⁵ que se desenham mutuamente, o processo que concebe o “Eu” é uma espécie de circuito paradoxal de retroalimentação, em que há passagem entre diferentes níveis hierárquicos [“*a strange loop is a paradoxical level-crossing feedback loop.*”] (HOFSTADTER, 2007, p. 102, tradução nossa). Por níveis hierárquicos podemos entender os papéis de sujeito e objeto, ou de criador e criatura. Por circuito paradoxal de retroalimentação podemos deduzir o processo em que a mão que desenha o Eu é a mão desenhada pela percepção do Eu. Criador e criatura engendram-se reciprocamente, de forma metaléptica³⁰⁶. Portanto, ao nos confrontar com o enunciado extraído da obra de Carse, Kennedy nos mostra que há, entre as mentes do espectador e do espetáculo, uma reciprocidade aberta pelo espelhamento entre duas posições de enunciação; dois pontos de vista “geniais”. Mas, ao nos colocar diante do estranho giro de um enunciado que afirma ser, ele mesmo, um giro estranho, a encenadora nos introduz à natureza imaterial e ilusória desse “quem” que deverá assumir o trono do elíptico centro de visão compartilhado entre o que se apresenta no palco e o que é observado na plateia. Ao conectarem suas mentes, à medida em que reconhecem nelas as respectivas posições de enunciação – enquanto se autopercebem – espectador e espetáculo, em mútua cooperação, concebem uma miragem que se ocupam de manter em movimento circular e perpétuo: “Quando a percepção em um nível arbitrariamente alto de abstração adentra o mundo da física e quando os *loops* de feedback entram em ação, então ‘que/qual’ transformam-se em ‘quem’” (HOFSTADTER, 2007, p. 362, tradução nossa). Mentis que se desenham mutuamente, e que embalam um novo “quem”, um novo ponto de vista, um novo “Eu”, uma nova consciência. O objetivo de Kennedy, na liminaridade entre os dois paradigmas de seu Teatro Cósmico, não é tão somente dissolver nossa estimada personalidade, mas fazer germinar uma nova “persona” da dissolução previamente conquistada. O *strange loop* concebido pela entidade híbrida espectador-espetáculo é, provavelmente, “quem” vestiu/vestirá a **máscara nascedoura**. É assim que o plano de composição em questão cria as condições para a realização

³⁰⁵ O conceito de *strange loop* aparece pela primeira vez na obra mais conhecida de Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid* (1979).

³⁰⁶ Há uma interessante conexão entre as ideias de *strange loop* e *metalepsis*: “The “Strange Loop”, a phenomenon that occur ‘whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started’, and also with a subcategory of the Strange Loop, the ‘Tangled Hierarchy’: ‘when what you presume are clean hierarchical levels take you by surprise and fold back in a hierarchical-violating way’.” [“O ‘Strange Loop’, um fenômeno que ocorre ‘sempre que, movendo-se para cima (ou para baixo) através dos níveis de algum sistema hierárquico, inesperadamente nos encontramos de volta ao ponto de partida’, e também com uma subcategoria do ‘Strange Loop’, a ‘Tangled Hierarchy’ (‘Hierarquia Emaranhada’): ‘quando o que você presume serem níveis hierárquicos claros te pegam de surpresa e dobram-se de volta de uma maneira que viola a hierarquia’.”] (HOFSTADTER apud PIER, 2016, p. 12, tradução nossa).

do que parece ser a principal aspiração estabelecida a partir da transição entre os dois paradigmas: lançar, no mundo existente, novos mundos ainda incógnitos pela via da germinação de uma consciência nascente. O útero que faz a gestação dessa consciência/mundo é composto da reciprocidade aberta entre duas mentes; a do espectador e a do espetáculo. O quadro que justapõe o gênio de Carse, o *strange loop* de Hofstadter e a majestosa cadeira vazia é, simultaneamente, um manifesto e uma manifestação desse anseio por um novo cosmos senciente.

3.1.3.6 Uma conversa de “quem” para “quem”

Mas há, ainda, outro ponto inquietante nesta conformação cênica: a ausência dos atores, e a consequente mudança de tom na fala do demônio sussurrante. Por que a presença do corpo humano não é necessária para a concepção desse novo *strange loop*? Muito provavelmente porque trata-se de uma gestação que transcorre no macrocosmo do espetáculo, e não em seu microcosmo. Ao passo que os atores são a alma desnuda que anima a nudez das ações das superfícies vestíveis – como foi possível contemplar, previamente – o espectador-espetáculo é a nudez que anima o que se passa numa dimensão mais alargada: a da **supertela**. Em quadros anteriores, é possível observar uma centelha de consciência espocar no microcosmo da mente da mulher mascarada diante do peão-espçonave; fato que abala o demônio sussurrante, fazendo-o cair em sono profundo. No excerto atual, uma nova comoção se estabelece, em razão de uma viagem à interioridade do tempo transcorrida no macrocosmo da cena, cuja ignição é dada pelo **devir-mulher**. No primeiro caso, a **supertela** cria para si (e para o demônio) uma **cova-útero**, serenando a entidade falante, ao embalá-la maternalmente em seu regaço. O “bebê”, assim, alça um **voo mágico**. No segundo caso, mediante o estabelecimento de um **devir-mulher**, é a vez do demônio persuadir a **supertela**, fazendo com seja dela, então, o **voo mágico** alçado. A autoimagem que o demônio contempla ao voar é a de uma entidade primitiva/xamã que dá de beber a substância pura do tempo do acontecimento; no que diz respeito à **supertela**, ela se vê refletida na imagem de um rizoma temporal. No primeiro contexto, é a **supertela** que pensa a si mesma, imaginando, em cena, o demônio sussurrante; no segundo, é ele quem decide pensar sobre si mesmo, lançando, sobre o palco, uma imagem da **supertela**. Desse modo, e dessa vez, em lugar de adormecer e tráfegar por paisagens inconscientes, o demônio acede

a um estado de “lembrança de si” – ou de autopercepção – e, sustentando esse estado, ao encontrar uma posição de enunciação num vasto campo de sinapses temporais, mantém uma conversa franca com o espectador, procurando provocar, nele, a mesma lembrança, o mesmo despertar de consciência. No ponto de vista do espetáculo/espectador, o enunciador que habita a cena passa a enunciar suas falas diretamente para si, endereçando-as, conseqüentemente, ao interlocutor que o espelha, sem precisar fazê-lo – como de costume – de forma imperativa, à figura intermediária dos atores. Em substituição aos comandos quase sádicos proferidos àqueles que são dispostos sobre o palco no decorrer da peça, nesse momento, há uma considerável mudança: o que se estabelece é o paciente compartilhamento de uma reflexão (quase uma oração), e não mais o austero proferir de palavras de ordem; circunstância consideravelmente diferente da de quando, em momentos pregressos, o demônio “sussurra” a doutrina nietzschiana do eterno retorno para a “audiência” de atores disposta sobre o palco (a qual, uma vez submetida à escuta, espelha aquela que ocupa as poltronas). Trata-se, agora, de uma comunicação direta; sem mediação; imediata. Não há mais o sussurrar para um ouvinte intermediário; o que há é a exposição frontal e mutuamente espelhada de uma argumentação em primeira(s) pessoa(s). Provavelmente, o tom sádico/imperativo/majestático aplicado, habitualmente, aos atores se explique por uma hipótese um tanto heteróclita: dentro do “psiquismo” do espetáculo, o demônio da cena corresponderia ao que, na linguagem esotérica de Gurdjieff, entende-se por “essência”, enquanto que os atores/personagens equivaleriam aos múltiplos “egos”, “eus”, ou “personalidade”³⁰⁷. Quando Kennedy faz a “essência” falar com seus “egos” já cristalizados³⁰⁸, testemunhamos a severidade de alguém mais forte (algo como um superego freudiano), que submete os mais fracos a uma prova além do que eles são capazes de suportar. É como se o demônio lançasse suas múltiplas “personas” sobre o palco com o intuito de que sejam, ali, exorcizadas e superadas, em nome, de outras facetas ainda incondicionadas. Porém, quando se reporta ao espectador, o demônio fala com um interlocutor que se equipara a ele em força: é uma conversa de “essência” para “essência”, de

³⁰⁷ De acordo com o esoterismo de Gurdjieff: “O homem não tem um ‘Eu’ individual. Em seu lugar há centenas de milhares de pequenos ‘eus’ separados, que a maior parte das vezes se ignoram (...) A cada minuto (...) o homem diz ou pensa “Eu”. E a cada vez seu ‘eu’ é diferente. (...) *O homem é uma pluralidade*. O seu nome é legião.” (GURDJIEFF apud OUSPENSKY, 2003, p. 78, grifo do autor); e “A essência é a verdade no homem; a personalidade é o falso (...) O verdadeiro ‘Eu’ do homem, sua individualidade, só pode crescer a partir de sua essência (...) para permitir que a essência cresça, é antes de tudo indispensável atenuar a pressão constante que a personalidade exerce sobre ela (...)” (GURDJIEFF apud OUSPENSKY, 2003, pp. 189-190).

³⁰⁸ É importante pontuar que os “egos” femininos apresentam, devido ao devir-mulher, maior plasticidade que os masculinos.

enunciador para enunciador, de centro de visão para centro de visão, de “quem” para “quem”. Tendo em vista que a cadeira vazia sugere o compartilhamento de uma situação corporal similar entre o emissor e o receptor das falas, o que ocorre não é mais um espelhamento entre duas imagens de audiência; o que se vê é uma condição de audiência espelhar outra condição de audiência. Para que o espectador ative o seu gênio, não basta a ele encontrar-se sentado na plateia, ele deve lembrar-se da condição de ser um ouvinte posicionado numa plateia. É no macrocosmo da **supertela** (abstrata e concreta) – a(s) película(s) que se interpõe(m) entre as duas situações espelhadas (e espelhantes) – que pode vir a emergir algo maior do que a soma das partes que compõem o espetáculo. Como diz a voz – mais robótica do que humana – do demônio, em determinada passagem de seu solilóquio: “Um robô pode dizer palavras, mas não pode dizê-las para você” (CARSE, 1986, p. 67, tradução nossa). O que, no entanto, faz com que ele as diga a nós é algo que reside *entre* as decisões estéticas que dão forma à encenação, e a atenção que a elas disponibilizamos. A reciprocidade aberta entre o espetáculo e o espectador, assim como convocada pelos elementos que compõe o quadro em questão – o tom distorcido e grave da *voice-over*; a cadência lenta da emissão; a ausência dos atores; a cadeira vazia em diagonal no canto da cavidade-palco-vitrine; a relação entre o cenário virtual e o atual; a frase “*I am a strange loop*” circulando “estranhamente” por sobre o contorno central; a paisagem sonora delicada e uivante; a confrontação entre palco e plateia – é o que encanta a cena e confere “estranheza” (e “genialidade”) ao *looping* que ali circula. Aquele que assiste ao que é assistido da poltrona de uma plateia é tão forte quanto aquele que enuncia o que é enunciado sobre o palco. É deles o decisivo poder de exorcizar seus múltiplos “eus” em nome de uma consciência por vir. É deles o derradeiro poder de concepção. São eles que, como a mais diminuta matrioska – a que reside no recôndito ventre composto pela sobreposição de todas as outras bonecas – concentram, em seu elíptico centro de visão, todas as interioridades que o **devir-mulher**³⁰⁹ nos deu acesso: a do tempo, a das superfícies vestíveis, a da cena. No instante em que o demônio nos lembra de que nos esquecemos de nossa liberdade de jogar, ouvem-se as mesmas batidas e as mesmas notas musicais que embalam as três camponesas quando fazem sua coreografia semelhante aos “Movimentos” de Gurdjieff. O longo solilóquio se encerra. O espaço deixado por sua ausência é preenchido pelas vibrações sonoras que se tornam levemente mais altas, acompanhando, agora, a estranha dança circular do

³⁰⁹ Como se verá no próximo capítulo, a partir de *Coming Society* (2019), o **devir-mulher** dará lugar, completamente, ao **devir-jogador-infinito**.

enunciado “*I am a strange loop*”. Um obstinado Ouroboros; uma solitária e imperturbável dança da cadeira. O quadro é sorvido pelo estrondoso breu.

3.1.4 Quarta inflexão: o ponto de vista da máscara nascedoura

A cena se abre ao som de uma miríade de sininhos que ressoam acompanhados das vibrações graves oriundas de um gongo distante, assim como das esparsas e agudas notas emitidas por vaporosos instrumentos de sopro. Enquanto essa intempestiva bruma sonora se dissipa e silencia, é possível contemplar a cavidade-palco-vitrine ser engolfada pelo breu que – exibindo-se pela primeira vez em cena “aberta” – expande-se por toda a tela-parede. Uma ciranda anti-horária dançada pelo enunciado “*end is never the end is never...*” [“o fim não é o fim...”] – o mesmo que se vê na tela do computador quando se chega a um dos “finais” possíveis de *The Stanley Parable*, e se é imediatamente lançado ao reinício do jogo – serve de moldura para um plano de composição que dispõe, como de costume, a cadeira-trono levemente diagonalizada, mas concedendo a ela, dessa vez, a posição central. Sobre o estofado, encontra-se entronado o tablet, cuja tela exhibe a imagem “fotográfica” da **máscara nascedoura**, animada por piscantes e pulsantes tons de ciano, amarelo, verde e magenta. O momento em que se ouve um suave e agudo *looping* sinfônico povoar o quadro, é o mesmo em que se percebe ser projetada, na tela menor ao fundo da arca, a profundidade branca de uma sala digital vazia. Os dois espelhos que cobrem as duas paredes laterais do aposento cenográfico concreto fazem com que a sala digital se desdobre em outras duas. Assim que a densidade do *looping* sinfônico torna-se palpável, as versões pixeladas das camponesas de rostos incógnitos repetem a sequência de ações na qual atravessam, uma por uma, as paredes virtuais. Tendo adentrado o recinto virtual, elas compõem um *tableau* e observam a cadeira solitária e a plateia. A ausência obscura dos rostos que nos miram mediante as faces desconhecidas dessas mulheres é feita da mesma matéria que a tremeluzente presença do semblante informe da máscara a nos observar. Quando a primeira das camponesas levanta o corpo, então apoiado no chão, para esboçar sua retirada, o *looping* sinfônico cessa de súbito, sendo substituído pela retomada, por parte do demônio sussurrante, dos versos dos Rolling Stones: “*Something happened to me yesterday / Something I cannot speak of right away / Something happened to me yesterday / Something also*

groovy.” Ao fim do espetáculo, estamos no ponto em que iniciamos: o fim não é o fim; é o começo que é o fim que é o começo... Eis que o fim/comoço de *Drei Schwestern* – ou o ponto em que o grande *looping* de uma obra constituída de sucessivas rotações completa e reinicia seu movimento de translação – confunde-se com o instante no qual a *máscara nascedoura* assume sua posição de genialidade. Ao chegarem, espectador e espetáculo, ao ponto elíptico em que as vibrações internas que rugem nas profundidades de ambos se encobrem com a superfície do duplo incorporal que projetam mutuamente, eles estão prontos para serem olhados e percebidos pela miragem que conceberam. A **consciência nascente** veste, enfim (e a princípio), a **máscara nascedoura**. O encontro cósmico entre uma profundidade recém desperta e sua germinante superfície vestível. Eis que a camada uterina mais encoberta é desvelada, e a menor das matrioskas – a única que não é oca, e que, por essa razão, recebe o nome de “semente”³¹⁰ – é dada a conhecer. O olhar que ela projeta, em sua diminuta conformação física, guarda, em estado de latência, a sideral e aiônica posição reservada à maior das bonecas, ao maior dos úteros: o ponto de vista de Moscou. Da perspectiva da semente, conceber significa germinar; existir tem a força de explodir; e sair de si é a melhor realização de um destino. Por onde andarem, a partir de então, espectador e espetáculo terão a companhia do estranho e elíptico abalo perceptivo que um provocou no outro. Cada um carregará, dentro de si, uma primavera prestes a desabrochar. Algo aconteceu. Algo acontece. *“Something also groovy.”* O ponto de vista da semente é a perspectiva de um recém-nascido: a *“Star Child”* do filme de Kubrick flutua no cosmos e nos observa, aproximando-se da órbita do planeta que nos é dado habitar. Enquanto o piscante, pulsante e informe rosto que aparece na pequena tela do tablet nos direciona o olhar, atrás de si, ele tem a mirada das pixeladas camponesas sem rosto. A breve visita que elas lhe fazem, ao adentrarem a sala branca virtual, evoca uma cena maternal, na qual um grupo de familiares se reúne diante de uma vitrine de maternidade para saudar a chegada de seu mais novo rebento. Enquanto a semente olha para o que tem à sua frente – os espectadores, e tudo aquilo que ainda está por vir – ela é carinhosamente observada pelo espetáculo que está prestes a acabar (figura 32).

³¹⁰ “Matrioska (também conhecida como matryoshka ou matriosca) é feito por diferentes bonecas. A boneca maior é chamada de ‘mãe’, a menor é chamada de ‘semente’. (...) A semente representa nossa alma que é inocente e é a verdadeira essência de nós mesmos.”. Tradução nossa. Sobre isso, ver: <<https://www.gounesco.com/matryoshka-origin-symbolic-meaning/>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

Fig. 32 - Enquanto a “semente” olha para o que tem à sua frente – os espectadores, e tudo aquilo que ainda está por vir – ela é carinhosamente observada pelo espetáculo que está prestes a acabar.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Münchner Kammerspiele, 2019.

O que é contemplado por esse prismático “olhar de Ulisses” ao final/início da Odisseia que empreendemos através da materialidade do tempo gerado no encontro entre espectador e espetáculo é a promessa de futuro que se (re)faz na repetição de todo nascimento. Para Carse, o “jogador infinito”, aquele que pratica o exercício nietzschiano de livrar-se do ressentimento, é alguém que tem o dom de gerar o tempo. Diferentemente do “jogador finito”, cujo principal objetivo é aniquilar o tempo do jogo para conquistar vitórias e troféus, aqueles que jogam infinitamente “oferecem sua morte como uma maneira de continuar o jogo” (CARSE, 2003, p. 49). Jogar, portanto, para que as jogadas continuem sendo possíveis, e para que os demais participantes – sejam eles conhecidos ou desconhecidos, próximos ou distantes – nunca percam as condições de jogo. Sabendo que é preciso morrer para germinar, cada jogada de um jogador infinito é uma forma de fazer a gestação do futuro do jogo, inseminando-o de tempo. “O tempo não passa para o jogador infinito. Cada momento do tempo é um início. (...) O jogador infinito insere o tempo no jogo”³¹¹. O que a última cena de *Drei Schwestern* parece nos sugerir é que, findo o espetáculo, o tempo que geramos em parceria com

³¹¹ CARSE, 2003, pp. 148-149.

ele insemine as jogadas que venhamos a praticar em nossas vidas. Ao final/início da jornada, (re)nascemos com a potência de fazer germinar não apenas o nosso próprio futuro, mas, também, com a capacidade de manter em aberto um horizonte de porvir para o jogo que, de alguma forma, decidimos jogar: a vida. Em cada passo dado, portanto, nos surpreendemos com um estado de “eterno nascimento” (CARSE, 2003, p. 151), que nos faz “avançar em direção a um futuro que possui por sua vez um futuro”³¹². No final do segundo ato da obra de Tchekhov, no ponto culminante de uma promissora noite de carnaval, Irina sucumbe a uma desesperançosa solidão, ao se ver frustrada em sua expectativa de receber, em casa, um grupo de mascarados. Em seu desalento ela clama: “Moscou! ... Moscou! ... Moscou!”. Como se se instalasse no átimo em que brota o desamparo de Irina, e, inserindo-o em sua centrífuga, fizesse dele uma voragem, a encenação de Kennedy exorciza o escapismo, e transmuta o ressentimento implícitos nesse clamor. Assim, Irina é metamorfoseada – e nós a acompanhamos nesse processo – em uma cosmonauta do tempo do acontecimento. À semelhança do que se passa com Dave Bowman, o protagonista de *2001: A Space Odyssey*, na reluzente opacidade do quarto em que transcorre a sequência final do filme, o **devir-mulher** promovido em *Drei Schwestern* fornece-nos a oportunidade de superarmos a nós mesmos, abrindo-nos para um **devir-jogador-infinito**, e fazendo-nos, desse modo, mergulhar nos rizomas temporais que vibram nas camadas internas ao instante em que nos (re)encontramos: “Ele (Dave Bowman) é levado para outra dimensão de tempo e espaço, na presença de entidades de aparência divina, que transcenderam a matéria e agora são criaturas de pura energia. (...) Ele se vê envelhecer no que parece apenas uma questão de instantes; ele morre, e ele renasce, transfigurado, aprimorado, um ‘super ser’” (KUBRICK, 2017, tradução nossa)³¹³. É assumindo o ponto de vista de Moscou que a espera pelos jamais vindos mascarados – os quais, do mesmo modo que jamais vieram, jamais virão – torna-se o ponto em que se contemplam as eclosões dos muitos carnavais que, em nossa profundidade, somos. Em vez da contrição provocada pela ausência da tão aguardada mascarada, o nosso **devir-Irina** nos traz a euforia que inspira o aparecimento de um novo e inesperado mascarar-se. Basta-nos que sejamos – parafraseando Nietzsche – “o belo, o inocente jogo do Aion” (NIETZSCHE, 1983, p. 37)³¹⁴. Basta que sejamos, como uma criança que brinca descontraída,

³¹² CARSE, 2003, p. 148.

³¹³ KUBRICK, Stanley. Stanley Kubrick Raps. [Entrevista concedida a:] Charlie Kohler. **The East Village Eye**, New York, Agosto, 1968. Disponível em: <<https://scrapsfromtheloft.com/2017/01/10/stanley-kubrick-raps/>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

³¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época na era trágica dos gregos. *In: Obras incompletas/Friedrich Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 29-42.

jogadores infinitos. Enquanto a canção dos Rolling Stones paira leve e despreocupada sobre a cena, o demônio sussurra um imperativo: “*Cut*”. Corte. Escuridão. Silêncio. Está aberta a oportunidade para que tudo volte a repetir-se.

4. TERCEIRA PARTE: O PARADIGMA LÚDICO-GERMINATIVO

4.1 FIÉIS EM BUSCA DE UMA RELIGIÃO, UMA RELIGIÃO EM BUSCA DE FIÉIS

4.1.1 Primeira epifania: uma nova técnica do êxtase, uma conduta ético-religiosa (*Coming Society*)

Quando um reduzido grupo de espectadores adentra a sala principal (*Großes Haus*) do Volksbühne, a busca livre pelos assentos – os ingressos não apresentam demarcação de fileiras nem de poltronas – é envolta numa estranha sensação de se estar fora de lugar. Em parte, pela quantidade de cadeiras desocupadas – nem um décimo dos oitocentos assentos disponíveis encontra-se preenchido – em parte, pelo que se vê sobre o palco. Toda a boca de cena acha-se ocultada por um anteparo de metal escuro; uma espécie de cortina-parede de ferro, composta de chapas de tamanho e formato idênticos. À frente do anteparo de metal, uma estrutura vertical e retangular ocupa o centro do proscênio – algo como uma moldura vazada, cujas bordas foram alongadas em profundidade – dá conformação a um portal disposto sobre o que parece ser um tapete, também retangular. Ambos, o portal e o tapete, constituem-se de superfícies estampadas com padrões geométricos em matizes de cinza, preto e bege. Centralizado na parte de cima do umbral, um pequeno televisor em cuja tela plana se vê uma luz branca ser “sugada” pelo ponto de fuga de uma formação circular, como se a luminosidade piscante percorresse, em intervalos regulares, um pequeno túnel. O que se vê transmitido pela tela (uma mandala completa, e não como a de *Women in Trouble* (2017), estilhaçada em incontáveis pedaços) parece trabalhar para nos hipnotizar. À esquerda do portal – de acordo com a perspectiva do espectador – jaz, enigmática, uma grade de proteção amarela, do tipo que é, em geral, utilizada em eventos urbanos. No extremo oposto, à direita, um objeto não menos misterioso e não menos “desencaixado”: uma estrutura axial, cuja verticalidade supera a do portal, assemelhando-se a um estranho baobá feito, ao que tudo indica, de látex, cujos galhos dão a impressão de serem raízes, e cujas folhas aparentam formar não uma copa, mas um relvado. No tronco dessa árvore-tubérculo de compleição artificial, que se eleva do chão ao mesmo tempo em

que aparenta estar abaixo da terra, vê-se inscrita uma insígnia que evoca símbolos primitivos. As primeiras impressões que nos chegam de *Coming Society* (2019), a segunda encenação de Kennedy no teatro da Rosa-Luxemburg-Platz, em Berlim, e, também, o segundo trabalho concebido por ela em parceria com Markus Selg, são bem diferentes das que nos surgem, comumente, em seus espetáculos. Dessa vez, os elementos que se nos apresentam logo de início não parecem formar um quadro coerente, habitando, cada um, um universo próprio, mostrando-se, desse modo, incongruentes entre si.

4.1.1.1 A realidade, um teatro; o teatro, um videogame?

Enquanto tentamos acolher as dissonâncias e os desajustes dessas sensações iniciais, é possível ouvir um ruído grave, ainda que sutil, embalar a nossa atenção. O rumor se alia ao piscar/pulsar da mandala/túnel no televisor com o intuito de nos imantar às emoções automoventes. É do substrato dessas primeiras vibrações autovibrantes que emerge uma voz incorpórea tão afável e feminina como doce e sedutora. Sabendo-nos sensibilizados pelos sons e imagens que ouvimos e vemos, ela nos dá boas-vindas: *“Hello and Welcome.”* Uma breve hesitação, e nossa atenção é direcionada ao ponto de fuga piscante da mandala/túnel: a doce voz sem corpo parece, no entanto, possuir um olho único, que nos mira com seu branco pulsar. *What is it that brings you to this virtual reality? To play this physical body that is your avatar?* [“O que é que o traz a esta realidade virtual? Para atuar com esse corpo físico que é seu avatar?” Tradução nossa]. Uma nova dissonância se mescla aos ruídos graves que, pela insistência, vão soando cada vez mais mânticos e meditativos. O que seria essa “realidade virtual” na qual, escolhendo assistir a um espetáculo teatral, acabamos por nos entranhar? Antes de não sabermos o que nos traz a ela, ignoramos ser ela, de fato, uma realidade virtual; do mesmo modo que desconhecemos ser, o nosso corpo, um avatar. *“To grow up here? To improve the quality of your consciousness?”* [“Crescer aqui? Melhorar a qualidade de sua consciência?” Tradução nossa]. Da primeira e inesperada hipótese (a que postula que decidimos nos dirigir não a uma peça de teatro, mas uma realidade virtual), parecem brotar outras suposições, também, surpreendentes (por que, afinal, nos dirigiríamos a uma realidade virtual para “crescer” dentro dela?). Os rumores graves e o claro pulsar **seduzem/conduzem** nossa percepção da

passagem do tempo, até que a voz incorpórea retoma sua argumentação: “Há esses dois tipos de jogos. Um poderia ser chamado de finito, o outro infinito. Um jogo finito é jogado com o propósito de ganhar, um jogo infinito com o propósito de continuar jogando” (CARSE, 1986, p. 3)³¹⁵. A enunciação da afável *voice-over* começa a se valer dos argumentos de James P. Carse; autor cujas ideias também ressoam em outro espetáculo estreado no mesmo ano de *Coming Society: Drei Schwestern* (2019). Informando-nos dos conceitos fundamentais da mais conhecida obra de Carse, nossa interlocutora nos questiona: “Qual jogo você joga?” Além de nos surpreendermos ao tomar conhecimento de que participamos de uma realidade virtual, descobrimos que há duas possibilidades de jogar (provavelmente de jogá-la); e que há um modo correto ou, ao menos, recomendável de fazê-lo. Estaríamos nós tornando-nos parte de um jogo de videogame, em vez de um espetáculo teatral? “É impossível dizer quanto tempo um jogo infinito foi jogado, ou mesmo pode ser jogado, pois a duração só pode ser medida externamente ao que prossegue.” Se, como supomos, o transcurso de nossa existência ainda perdura, não nos permitindo mensurar sua duração, o fato de estarmos vivos confundir-se-ia com um jogo infinito? Começamos a suspeitar que a tal realidade virtual a qual decidimos nos dirigir pode fazer referência não apenas ao espetáculo/videogame que temos diante de nós, mas à própria vida em si. O “jogo infinito do devir” em que o existir e o tornar-se ficção deságuam um no outro, se apresenta, então, a nós, enfatizando sua natureza lúdica. “Também é impossível dizer em que mundo um jogo infinito é jogado, embora possa haver qualquer número de mundos dentro de um jogo infinito” (CARSE, 1986, p. 7, tradução nossa)³¹⁶. Se, como vimos em *Women in Trouble*, a realidade se estrutura como um teatro, deve ser o caráter lúdico e infinito desse mecanismo de produção de ilusão o que dá vazão às *mise en abymes* de mundos/palcos que concebem e são concebidos por outros mundos/palco. E, ao que tudo indica, o teatro que dá conformação à realidade, se estrutura, por sua vez, como um jogo de natureza virtual... “Você é imortal no sentido de que, quando esse avatar morre, você volta ao jogo e ganha um novo.” À primeira escuta, a possibilidade de sermos imortais nos soa tão ou mais absurda que

³¹⁵ Kennedy faz uma pequena alteração no texto de Carse. O original é: “*There are at least two kinds of games. One could be called finite, the other infinite. A finite game is played for the purpose of winning, an infinite game for the purpose of continuing the play.*” (CARSE, James P. **Finite and infinite games: a vision of life as game and possibility**. New York: The Free Press, 1986. Grifo nosso); “Existem pelo menos dois tipos de jogos. Um poderia ser chamado de finito, o outro de infinito. O objetivo do jogo finito é vencer; o objetivo do jogo infinito é continuar o jogo.” (Idem. **Jogos finitos e infinitos: a vida como jogo e possibilidade**. [Trad. Claudia Gerpe Duarte]. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003, p. 11).

³¹⁶ No original: “*It is also impossible to say in which world an infinite game is played, though there can be a number of worlds within the infinite game.*” (CARSE, 2003, p. 19).

a insinuação efetuada pelo avatar/agente digital de *Virgin Suicides* (2017); a de que o desfazimento de nossa estimada personalidade é uma experiência passível de ser, por nós, vivida. A lida cotidiana com nossos corpos não nos dá, habitualmente, sinais de imortalidade; nem de sermos descartáveis. Nossos “Egos”, ou nossas personalidades, nos parecem, sim, entidades virtuais, passíveis de serem desfeitas e refeitas em contextos extremos e/ou ritualísticos; quanto aos nossos corpos, eles insistem em nos confrontar com sua inelutável (por vezes, dolorosa, por vezes, prazerosa) materialidade. “Seu jogador está jogando porque precisa ter experiência e fazer escolhas e pela qualidade dessas escolhas evolui ou involui a qualidade de sua consciência.” Enquanto a sonoridade mântica provinda das caixas de som trabalha para nos manter consonantes às vibrações autovibrantes, somos informados pela voz incorpórea de que, além de nossos corpos serem avatares descartáveis e de sermos imortais, somos, ainda, detentores de uma função que atende pelo nome de “jogador”; uma entidade que tem suas próprias necessidades, e cujas ações podem ou não a conduzir a mudanças qualitativas de consciência. A impressão que se tem é que o encanto das palavras difundido na abertura de *Coming Society* procura nos convencer de que há **conjunções/disjunções** entre nossos corpos – compreendidos como “avatares” – e a instância que em nós é consciente e toma as decisões que tomamos (nosso “Ego”) – entendido, por sua vez, como “player”, ou “jogador”. O êxtase lisérgico ao qual éramos **seduzidos/conduzidos** em *Virgin Suicides* oferece, agora, ao que parece, uma nova face; a liminaridade resultante da ativação de substâncias enteógenas dá lugar, pois, a outro estado de suspensão e transição, ao qual não se acede pela via passional, mas pela via lúdica; pelo consentimento em participar de um jogo que se joga numa esfera virtual, constituída de *bits* de informação, e não de alterações perceptivas induzidas por interações químicas. “O computador e o jogador são ambos consciência. A consciência é um sistema de informação.” Encerrada essa enunciação, a última assertiva é repetida por uma versão grave, masculina e distorcida da doce voz incorpórea: “é um sistema de informação.” Após a breve ênfase, o timbre feminino retoma seu posto costumeiro: “Parte deste sistema de informação age como um computador, parte deste sistema de informação atua como seu jogador.” O circuito de retroalimentação que constitui a entidade elíptica espectador-espetáculo ganha, então, uma terminologia informática. Para além de determos um “jogador”, tomamos conhecimento que essa função lúdica está atada à nudez da mente espetacular por um vínculo umbilical, em razão de compartilhar com ela uma natureza digital. Talvez, o objetivo do nosso “jogador” seja explorar o sistema de informação que o vincula ao grande computador (à mente da Grande Mãe), para ativar

o “gênio de si mesmo” latente em sua subjetividade. Um pouco, quem sabe, como Angelina fazia, ao explorar a inteligência orgânico tecnológica da “*Zoe/Lifespring*”, em busca de um maior domínio sobre si mesma... “As escolhas que você faz afetam outras pessoas. As escolhas que outras pessoas fazem afetam você. Todas essas escolhas levarão à sua evolução ou involução. É por isso que você está aqui.” Subitamente, as mensagens deixam de ser dirigidas ao nosso “jogador”, e passam a ser voltadas a nós. Repentina, também, é a informação do motivo de estarmos onde estamos. (De fato, cabe a nós aceitar que nossa razão de ser é evoluir ou involuir). Se comparado ao encanto das palavras proferidas pelo avatar/agente digital da abertura de *Virgin Suicides*, há, no feitiço emanado pelas enunciações da sedutora e doce *voice-over* de *Coming Society*, muito menos sedução e muito mais condução. No primeiro caso, o caráter sugestivo dos conteúdos entoados era mais aguçado por serem, eles, mais alusivos do que assertivos. As vibrações que emanavam da voz de Timothy Leary **disjuntada/conjugada** ao glabro e feminino semblante digital incumbiam-se de produzir o “corpo mental” dos espectadores, dirigindo-se a eles como se falassem com os mortos. Todo esse processo se atualizava de um modo muito eficaz, em razão do encanto daquelas palavras, antes de nos conduzirem no *bardo* entre a vida e a morte, e nos seduzirem na direção dele. Agora, as palavras emitidas parecem aspirar pelo estabelecimento de uma zona de indeterminação entre a vida concreta e o jogo virtual, fazendo-o de um modo bem menos sugestivo; informando e explicando demasiadamente; insinuando e intrigando comedidamente. Há algo que não se perfaz na tentativa dessas emissões vocais de nos prepararem para o jogo, referindo-se a nós como jogadores. “Você tem várias oportunidades. Você é imortal. Você tem uma missão.” Uma série de asserções nos chegam, então, informando-nos das múltiplas oportunidades que temos. Contudo, paradoxalmente, o que é dito não nos deixa outra oportunidade de escolha senão o consentimento. Após nos informar que, além de imortais, temos uma missão (que se supõe seja evoluir), a *voice-over* se detém, trazendo os sons meditativos e o piscar/pulsar de seu olho único e hipnótico ao primeiro plano. Esse instante de contemplação é preenchido com a declaração conclusiva de toda a argumentação até então exposta, ecoada pela mesma voz distorcida já ouvida anteriormente: “Você é o jogador” [“*You are the player.*”]; “Você é o jogador”. Uma nova suspensão, e o bordão que Angelina ouvia em suas infundáveis admissões na clínica “*Lifespring*” é dirigido a nós: “Bem-vindos”.

4.1.1.2 Mente-mundo-jogo: cena simultânea e *Axis mundi*

Aos rumores mântricos e meditativos, somam-se notas agudas, que gotejam e se dissolvem em nossa audição. A escura cortina-parede de ferro é erguida num passo lento, sendo sua suspensão envolta em arpejos de notas graves, sintetizadas e borbulhantes. O que se desvela, então, é uma cenografia girante que evoca, inevitavelmente, a **mente-mundo** de *Women in Trouble*, cujas rotações se davam, também, no palco do Volksbühne. No entanto, o cenário de *Coming Society* gira no sentido anti-horário; o mesmo em que ocorria a derradeira “dança às avessas” do estranho carrossel do espetáculo anterior. Desse modo, *Coming Society* parece encontrar seu início no mesmo ponto em que *Women in Trouble* se deparava com seu fim: após efetuada a elaboração psíquica de Angelina e consumada a absorção da sabedoria subjacente ao trauma vivido por ela, em parceria com a *mente-mundo*. O lento desvelar da boca de cena nos mostra uma edificação cênica semelhante à do espetáculo de 2017, mas não idêntica. Está lá o mesmo tampo circular que encobria os seis ambientes nos quais Angelina aparecia e desaparecia; no entanto, diferentemente do que antes se dava, é possível observar, pendente do centro da estrutura circular, uma espécie de eixo vertical. Abaixo do tampo, em vez de avistarmos ambientes interligados por um mesmo “organismo” – cujas entranhas, ou canais internos de comunicação, nos eram interditos – temos diante dos olhos uma série de compartimentos independentes, que oferecem espaços de trânsito abertos e completamente revelados. Dentre essas repartições, encontra-se uma estrutura retangular revestida por superfícies estampadas em tons de laranja e marrom; uma armação de paredes circulares com padronagens alaranjadas e avermelhadas que acompanha o traçado do tampo elevado; uma espécie de totem, também em tons de laranja, que dá sustentação a um grande televisor disposto verticalmente, e em cuja tela plana se vê uma paisagem de árvores geradas por computação gráfica; uma parede branca, ao fundo, apresentando algumas pichações, além de dois enquadramentos em que se veem os matizes predominantes nos demais elementos cenográficos. Enquanto observamos o lento desfilar dessa espécie de cena simultânea medieval em escala reduzida, com suas pequenas “mansões” organizadas em torno de um mesmo eixo (figura 33), a *voice-over* distorcida nos dá novas coordenadas: “*Attention! You have a new zone move request. Attention! Please stand up and walk towards the stage.*” [“Atenção! Você tem uma nova

solicitação de movimentação. Atenção! Por favor, levante-se e caminhe em direção ao palco.” Tradução nossa].

Fig. 33 - Uma espécie de cena simultânea medieval em escala reduzida, com suas pequenas “mansões” organizadas em torno de um mesmo eixo.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2019.

É então que o proscênio se desdobra, subitamente, em degraus. Pelo visto, Kennedy nos conclama a entrar na arena em que transcorrerá o jogo no qual, além de sermos os jogadores, temos a missão de conquistar a evolução de nossa consciência. As coordenadas da voz distorcida continuam sendo emitidas. Não é sem uma discreta relutância que a audiência, já acostumada às poltronas, abandona o conforto e se põem a caminho da **mente-mundo-jogo** girante. Os passos de Angelina em direção à felicidade e ao futuro foram substituídos, ao que parece, pelos nossos, a caminho do palco. A voz distorcida nos ordena: “Entre pelo Portão sem Portão” [*“Enter through the Gateless Gate.”* Tradução nossa]. É esse o nome atribuído à estrutura vertical e retangular que ocupa o centro do proscênio. Atravessando-a, notamos que suas paredes internas são decoradas com partes do corpo humano recortadas como se fossem moldes de roupas, ou de superfícies vestíveis. Na arena que estamos por adentrar, fica sugerido que é factível trocar de corpo, como se troca de roupa. Dando os primeiros passos na **mente-mundo-jogo** – eis a razão do reduzido número de espectadores: a

ocupação do palco do Volksbühne não comporta oitocentas pessoas – pode-se distinguir os detalhes que encobrem a armação central de paredes circulares: são estampas compostas de fractais gerados digitalmente, que se expandem em torno de figuras circulares, semelhantes a corpúsculos microscópicos. Mais ao fundo e à esquerda, observamos que a parede branca ali disposta exhibe duas versões da mesma imagem; um quadro proveniente da cultura maia em que se vê um xamã imolar uma vítima humana, estando uma das reproduções encoberta pela pichação do símbolo do anarquismo e por uma frase em francês: “*Ce soir on est pas là.*” [“Esta noite, não estamos aqui.” Tradução nossa]. Ao lado das imagens e das pichações, os mesmos moldes de corpos humanos recortados como superfícies vestíveis. Assumir uma postura lúdica na qual o próprio corpo é tomado como um avatar dá a impressão de ser algo que cobra um preço sacrificial. À frente da parede branca, uma bancada revestida de estampas acinzentadas na qual proliferam cruzeiros cristãos, em torno de um padrão central predominante. Atrás da bancada, um nicho em forma de cúpula, cujo interior é revestido de telas nas quais se estampam esferas incandescentes similares a sóis suspensos no espaço sideral. Dentro dessa abóbada cósmica, um ator idoso³¹⁷, tendo, sobre o corpo, um vestido de cetim branco muito largo que lhe deixa o peito quase que completamente nu, entrega-se a um estado catatônico, situado entre a beatitude e a danação. À direita, vemos um televisor transmitir uma animação alucinada em que as letras referentes às unidades químicas que formam o DNA pululam no centro de um túnel composto de armações coloridas suspensas sobre o céu diurno. Aos graves arpejos borbulhantes e às agudas notas gotejantes, somam-se vibrações longas e graves que parecem sobrevoar o espaço aéreo da *mente-mundo-jogo*. A essa massa sonora, são adicionadas, intermitentemente, intrusões das duas vozes incorpóreas que se dirigem a nós desde que nos encontrávamos sentados nas poltronas. Elas se revezam em dizer: "Atenção"; "Experiências"; "Estação"; "Mãe"; “Você é o jogador”; “Você tem várias oportunidades”. Logo à frente da abóbada cósmica é possível avistar o interior da armação circular central. Suas paredes, tomadas de fractais alaranjados, são entrecortadas por largas lacunas que nos permitem adentrar uma espécie de oca, cujos limites internos encobrem-se de novos fractais, exibindo, agora, matizes de azul, magenta, amarelo e laranja, dando conformação, assim, a paisagens moleculares. Sobreposta a esse painel de formas microscópicas, uma padronagem em tons acinzentados e azulados semelhantes a ondulações que movimentam a superfície de um lago. Ao centro dessa cabana tecnológica (e no ponto central de todo o cenário) pende um objeto vertical, de formato

³¹⁷ Ingmar Thilo.

prismático, em volta do qual se dispõem algumas almofadas, e em cujas superfícies se imprimem padrões idênticos aos das placas que compõem os hardwares dos computadores. Na parte mais alta do prisma, lê-se: “AXIS MUNDI”. Não há dúvida: apoiamos os pés e caminhamos sobre uma *imago mundi* que, dessa vez, diferentemente das cenografias de *Women in Trouble* e *Drei Schwestern*, não nos deixa apenas aparente, mas nos exhibe deliberadamente o eixo ao redor do qual se estabelece seu caráter de **imagem espaço temporal da totalidade**³¹⁸. *Coming Society*, além de nos revelar seu eixo cósmico, nos permite entrever que, na arena em que transcorre o suposto jogo que nos convida a jogar, há um ponto de comunicação com esferas transcendentais (figura 34).

Fig. 34 - Um ponto de comunicação com esferas transcendentais.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2019.

³¹⁸De acordo com Mircea Eliade, instalar um *Axis mundi*, ou “Pilar Cósmico”, é um dos modos de se transformar a casa ou território que se habita em *imago mundi*, ou símbolo da criação divina: “Basta-nos distinguir dois meios de transformar ritualmente a morada (tanto o território como a casa) em Cosmos, quer dizer, de lhe conferir o valor de *imago mundi*: a) assimilando-a ao Cosmos pela projeção dos quatro horizontes a partir de um ponto central, quando se trata de uma aldeia, ou pela instalação simbólica do *Axis mundi* quando se trata da habitação familiar; b) repetindo, mediante um ritual de construção, o ato exemplar dos deuses (...)” (ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 50); “a morada das populações primitivas árticas, norte-americanas e norte-asiáticas apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Árvore do Mundo, que, como vimos, ligam a Terra e o Céu. Em outras palavras, “na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico. A casa é uma *imago mundi*.” (Ibidem, p. 51, grifo do autor).

4.1.1.3 Interação, imersão, superação da condição humana e frustração

A exploração do ambiente circular no qual acabamos de ingressar nos permite ver uma nova nomenclatura impressa nas superfícies que nos envolvem. Logo abaixo das ondulações acinzentadas e azuladas, lemos: “*ULTRAWORLD*”³¹⁹. Esse não é apenas o título do espetáculo que Kennedy e Selg produziram para o Volksbühne no ano seguinte ao de *Coming Society*; trata-se de um termo presente no cartaz de uma instalação de Selg, intitulada “*The Cosmic Stage*” (2018). As descrições da obra que Selg exibiu na Galeria Guido W. Baudach, em Berlim, poderia muito bem ser utilizada para definir a experiência que o espetáculo/instalação concebido por ele em parceria com Kennedy intenciona nos proporcionar: “Nesta performance você não é apenas um espectador, você também é um participante ativo, formando e se transformando enquanto vagueia”; “A plenitude desta experiência pode ser melhor descrita como uma viagem fragmentada em diferentes estações”; “O Palco Cósmico funciona como uma experiência imersiva e catártica que exige uma participação ativa e imaginativa do público” (FRANCHINI, 2018)³²⁰. Do encontro do “palco cósmico” que Selg já havia arquitetado, e a “sociedade por vir” que Kennedy retratara num curta-metragem³²¹ produzido para o Theater Frascati, de Amsterdã, mantém-se, do primeiro, a pressuposição de uma interação imersiva, e, do segundo, a premissa da superação da condição humana. *ULTRAWORLD*, a princípio, soa como o efeito da interação bem-sucedida entre os dois pressupostos: acederíamos, assim, a esse “ultra mundo” interagindo com o espetáculo e superando

³¹⁹ Sobre isso, ver: <<https://artmap.com/guidowbaudach/exhibition/markus-selg-i-the-cosmic-stage-2017>>. Acesso em: 09 dez. 2021.

³²⁰ FRANCHINI, Attilia Fattori. **Markus Selg, The Cosmic Stage**. Texto de apresentação da exposição. Berlim, 2017. Tradução nossa. Disponível em: <<https://artmap.com/guidowbaudach/exhibition/markus-selg-i-the-cosmic-stage-2017>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

³²¹ Trata-se de “*The Coming Society*” (2012). O vídeo exhibe quatro personagens confinados num quarto de hotel: um homem, uma mulher e dois bichinhos de pelúcia (um macaco em um cachorro). O casal, duas figuras meio grotescas e infantilizadas, trajando maquiagem pesada e perucas loiras, se entrega a uma série de ações cotidianas destituídas de tensão e encadeamento dramáticos. Enquanto praticam essas ações nuas, o homem e a mulher, intermitentemente, exprimem, em holandês, frases de Nietzsche a respeito do *übermensch*, sobretudo o bordão, presente em *Medea.Matrix* (2016) e, também, como se verá, em *Coming Society* (2019): “*Man is something that must be overcome*”. O curta-metragem integra o período holandês da produção de Kennedy, antecedendo em dois anos o advento de seu Teatro Cósmico. A estética da obra videográfica, sobretudo a caracterização dos atores, é muito semelhante a do espetáculos que preconiza o Teatro Cósmico: *Fegefeuer in Ingolstadt* (2011). A estratégia fundamental de superação da condição humana, nesses trabalhos, parece ser o estranhamento da vida cotidiana como referencial para aquilo que chamamos de realidade. O espetáculo instalação que Kennedy e Selg encenam no Volksbühne sob o título de *Coming Society* é, de alguma forma, uma reelaboração de trabalhos prévios de ambos. Sobre o curta-metragem de Kennedy, ver: <<https://millk.nl/coming-society/>>. Acesso em: 09 dez. 2021.

nossa condição atual. Através das lacunas abertas na parede circular da oca tecnológica, é possível avistar algumas plantas naturais, sustentadas por vasos. A doce e feminina voz incorpórea segue nos orientando, porém, com uma insistência um tanto desorientadora: "Atenção"; "Experiências"; "Estação"; "Você é imortal"; "Você tem uma missão"; "Você é o jogador"; "Você tem múltiplas oportunidades". Nosso deambular orientado/desorientado pelos comandos efetuados pela voz incorpórea vai nos sensibilizando para um curioso fenômeno: a proximidade dos corpos e dos olhares dos visitantes/jogadores cria uma atmosfera de mútua exposição, semelhante às que são experimentadas em eventos como shows, festas ou baladas. Tudo parece feito para que todos se observem constantemente, levando alguns, ao constrangimento de flertes (in)voluntários. Mas para além do embaraço de uma situação de exibicionismo incidental, o quase intransponível abismo do constrangimento vai se alargando significativamente, ao tentarmos encaixar, sem sucesso, a função de "jogadores" à de visitantes que se veem mais expostos uns aos outros do que os objetos que, a eles, de fato, se expõem. É nesse desencaixe subjetivo que ouvimos o sedutor timbre feminino que nos orienta/desorienta enumerar uma série de nomes próprios: "Queen"; "Richard"; "Willow"; "Mike"; "Tina"; "Brooke"; "Jean". Ao fim da enumeração, ela nos diz: "Estação Narrativa"; "Experiências". Novas "mansões" do palco simultâneo vão se revelando; e nesse processo, nos damos conta de que o chão no qual pisamos gira num passo lentíssimo, quase imperceptível. A conjugação desse deslocar sutil com as superfícies multicoloridas e super estampadas que nos envolvem vai alterando nossa percepção, criando uma tênue sensação de tontura. É nessa suave embriaguez que percebemos a presença de um nicho retangular, em cujas paredes se imprime uma espécie de escultura feminina talhada em "pedra", suspensa numa gruta gerada por computação gráfica, e em cujo chão se mostra a mesma esfera incandescente que se multiplicava na abóbada cósmica em que se viam as unidades químicas que formam o DNA. Com o passar do tempo, a leve vertigem, a orientação/desorientação das vozes incorpóreas, as diferentes repartições, os flertes (in)voluntários, vão deixando de ser novidade, e a sensação de desencaixe, por não se saber como jogar o jogo no qual tomamos parte, vai se tornando mais intensa e incômoda. Nossa ânsia em pôr em prática a função de "jogadores infinitos", e nosso impulso de saber, afinal, qual é a tão insistentemente afirmada missão que nos cabe assumir, ao não serem correspondidos de imediato, amalgamam-se numa impressão difusa de frustração.

4.1.1.4 Incubação: a nova técnica do êxtase

“O som dos pássaros”; “A Estação de Incubação”, nos sopra a *voice-over*. Deparamo-nos, então, com uma nova “mansão”: uma pirâmide de aproximadamente três metros de altura, com um corte frontal por meio do qual se veem suas paredes internas revestidas de uma estampa em tons de branco e cinza, formada por padrões semelhantes às vértebras de uma espinha dorsal. Avistamos, ainda, uma maca branca em forma de cruz, sobre a qual se deita, de costas, uma jovem mulher³²² trajada numa túnica de padronagem acinzentada, calçando, ainda, tênis esportivos que deixam seus artelhos à mostra, e ostentando um longo cabelo castanho escuro, que pende em direção ao chão. Na parede interna ao fundo, estampa-se: “*INKUBATION*” [“INCUBAÇÃO”]. Quando nos detemos para observar a enigmática imagem que se forma no interior da pirâmide, ouvimos serem sopradas, pela voz incorpórea, as fases de germinação e perecimento de uma vida vegetal: “1. Fertilização; 2. Diferenciação interna; 3. Germinação; 4. A semente; 5. A muda; 6. A árvore; 7. O fim da vida; 8. Começo da vida”. O que temos, pois, diante de nós é uma imagem síntese, ou uma ilustração, da nova técnica do êxtase que se instaura no Teatro Cósmico de Kennedy a partir da consolidação do **paradigma lúdico-germinativo** (figura 35): um corpo que, num ambiente sagrado (um templo), se entrega a um estado de completa imobilidade e introspecção, no aguardo de que, da liminaridade cultivada pela experimentação extática praticada, ocorra a manifestação, ou a germinação, de algo que se dá num ritmo próprio, impossível de prever ou controlar.

³²² Ixchel Mendoza Hernandez.

Fig. 35 - Uma imagem síntese da nova técnica do êxtase que se instaura a partir da consolidação do **paradigma lúdico-germinativo**.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2019.

Um sonho desejoso de um **abalo autopercetivo** que o conduza a um estado de lucidez sem, no entanto, desfazer sua tessitura onírica. O termo “INKUBATION”, impresso no interior da pirâmide de *Coming Society*, provém de uma técnica terapêutica milenar, presente sobretudo na Antiguidade Clássica, conhecida pelo termo grego *enkoimêsis*, comumente traduzido por “incubação”. Na Grécia Antiga, a prática se associava ao culto de Asclépio (ou Esculápio), o deus da medicina e da cura. Pacientes que não encontravam resposta satisfatória nas prescrições dos médicos profissionais, dirigiam-se aos Templos de Asclépio para se submeterem à incubação e, por meio dela, receber uma “visita onírica” do deus que, assim, os curaria “pessoalmente”, ou então lhes prescreveria medicamentos e tratamentos: “uma visita em sonho do deus que iria curá-los diretamente ou dar conselhos sobre medicamentos ou tratamento” (CILLIERS & RETIEF, 2013, p. 69)³²³. A “visita onírica” do deus ao paciente também é definida por outra designação: a “epifania

³²³ CILLIERS, Louise & RETIEF, François Pieter. Dream Healing in Asclepieia in the Mediterranean. In: OBERHELMAN, Steven M. (Org.) **Dreams, healing, and medicine in Greece: from antiquity to the present**. Farnham: Ashgate, 2013, p. 69.

do deus” [“*epiphany of the god*”] (CILLIERS & RETIEF, 2013, p. 69). Na justaposição da técnica da incubação às fases do ciclo da vida vegetal, o **abalo autoperceptivo** que, em *Drei Schwestern*, fazia eclodir a **máscara nascedoura**, em *Coming Society*, ganha outras colorações: agora, a **desidentificação lúdica** do fluxo do devir audiovisual ao qual se está submerso se torna a antessala para a chegada de uma entidade transcendente (ou divina), portadora de mensagens, prescrições e aconselhamentos. O êxtase (o **voo mágico**), no paradigma anterior; era conquistado pela via da **identificação passional** com as aflições femininas, perfazia-se em sua natureza dissolutiva. Agora, no novo paradigma, ao arrebatamento extático, segue-se outro estado não ordinário de consciência: a epifania. O voo mágico não se basta mais a si mesmo; ele tem de abrigar, enquanto voa, um movimento oposto e complementar: deve se tornar uma pista de pouso para a aterrissagem de uma outra esfera. Provavelmente, o que, desse modo, aterrissa é a **consciência nascente**; aquela que vestirá a **máscara nascedoura**.

4.1.1.5 Do “*Sie sind tot*” (“Eles estão mortos”) ao “*They are us*” (“Eles somos nós”)

Cansados de perambular sem saberem, ao certo, como, de fato, se comportar, muitos visitantes recostam-se nos bancos e nas almofadas disponíveis ao longo da **mente-mundo-jogo**. A essa altura já há certa resignação quanto a ausência de respostas para nossos anseios de visitantes factuais, convertidos em supostos jogadores. É então que a voz que nos orienta/desorienta nos informa: “Bem-vindos ao jogo humano jogado pela natureza.” [“*Welcome to the human game being played by nature.*”] Além de ser infinito, o jogo que, até então, não descobrimos como se joga, não é jogado por humanos, mas o é pela própria natureza que, para dar cabo da tarefa, se vale dos humanos. As coisas, agora, realmente se complicaram. Já acostumados a consentir que há, em nossa subjetividade, um “jogador” cujas ações deveríamos assumir, ainda tomamos conhecimento que, na partida da qual participamos, essa instância lúdica não é ativa, sendo, ao invés disso, passiva. Ao que tudo indica, o modo de se ter acesso às jogadas que virão é sabendo ser um jogador/jogado, assim como são os atores do Teatro Cósmico de Kennedy: atores/atuados; regentes/regidos; navegantes/navegados. A massa sonora de notas borbulhantes e gotejantes dá lugar a ruídos que se intensificam como se oriundos de uma severa aceleração. No ápice dos novos

rumores, uma explosão é seguida de um silêncio envolto nas reverberações do que se acabou de ouvir. As luzes baixam, em resposta. Então, a *voice-over* distorcida entoia o mesmo trecho do *Canto Ébrio*³²⁴ do Zaratustra de Nietzsche executado nos instantes finais de *Medea.Matrix*. O grito de júbilo místico de Dionísio, ouvido no final do primeiro espetáculo/instalação produzido por Kennedy e Selg – mais precisamente, na iminência de se consumir o **devoir imperceptível** de um parto cósmico – ressoa nos momentos iniciais do segundo trabalho da dupla. Os instantes de germinação, ou de nascimento, não precisam mais aguardar as cenas derradeiras. A recitação da “cantiga de roda” de Zaratustra é cadenciada e morosa. A sua escuta, sob luz baixa, tem um tom reverente; solene. A impressão é que a voz declamante, em seu timbre distorcido, está **conjugada/disjuntada** ao *Axis Mundi*; único elemento cênico mantido completamente aceso. Enquanto ouvimos os últimos versos da canção, nos chega também aos ouvidos, o vibrar de acordes sintetizados; harmonias vaporosas que instauram uma atmosfera de enlevo, semelhantes às paisagens sonoras que embalam sessões de meditação guiada. Os novos acordes fazem a jovem no interior da “*Incubation Station*” sentar-se sobre a maca/crucifixo sobre a qual se deitava. Despertada do estado de incubação, ela nos confronta com o olhar. Assim como o ator idoso dentro da abóbada cósmica, a jovem não veste máscara. Sua maquiagem é leve; os únicos elementos estranhos em seu rosto são duas fitas adesivas azuis claras colocadas sobre suas têmporas, esticando levemente a pele em volta de seus olhos, numa espécie de “*face lift*” rudimentar. Diante desse (in)oportuno espelhamento, somos, novamente, orientados/desorientados: “Conheça nossos personagens não-jogadores.” [“*Meet our non-player characters.*”]. Se não sabíamos como jogar o jogo no qual nos envolvemos, agora, descobrimos que, nessa incompreensível peleja, temos companhia. Se as presenças antropomórficas não mascaradas que confrontamos são “*non-player characters*” – o que, na terminologia dos videogames corresponde aos personagens controlados pelo computador, atendendo, também, pela designação “agentes” – nós somos os “*player characters*”; os “avatares” comandados pelos “jogadores”. Até aqui, nossa ignorância quanto ao modo de ativar nosso “jogador” e dirigir nosso “avatar” persiste. Quem sabe, vendo os “agentes”

³²⁴ “*Oh Mensch! / Gebt Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / Ich schliefe, ich schliefe – / Aus tiefem Traum bin ich erwacht: – / Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht. / Tief ist ihr Weh – / Lust – tiefer noch als Herzeleid: / Weh spricht: Vergeh! / Doch alle Lust will Ewigkeit – / will tiefe, tiefe Ewigkeit!*” [“Oh cara! / Tome cuidado! / O que diz a meia-noite profunda? / Eu dormia, eu dormia... / Fui acordada de um sonho profundo: ... / Profundo é o mundo! / E mais profundo do que pensa o dia. / Profundo é o seu sofrimento... / E o prazer – mais profundo que a ansiedade. / A dor diz: ‘Passa, momento!’ / Mas quer todo o prazer, eternidade... / Quer profunda, profunda eternidade!”] (NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo; Círculo do Livro, p. 325).

agirem, tenhamos uma pista de como proceder. À medida que buscamos nos olhos da jovem sobre a maca/crucifixo alguma elucidação do que, de fato, devemos realizar, outros “agentes” – todos com os rostos nus e com a pele ao redor dos olhos esticada por fitas adesivas – começam a povoar os corredores da **mente-mundo-jogo**. Uma mulher³²⁵ vestida numa espécie de macacão preto sintético e brilhante; outra presença feminina³²⁶ envolta em segundas peles que estampam os mesmos moldes de corpos humanos impressos no “*Gateless Gate*”; um homem³²⁷ que parece ser o duplo masculino da mulher de macacão preto; todos eles trazendo, em volta dos pescoços, arcos brancos equipados de pequenas caixas de som em cada uma das pontas. Surpreendemo-nos, subitamente, numa situação de confrontação semelhante à de *Orfeo*. Porém, a ausência de máscaras altera, de forma significativa, a experiência subjetiva de ter essas figuras frente a frente. Não aparentamos mais compartilhar o ambiente com presenças situadas entre o mundo tal qual o conhecemos por meio de nossa corporeidade, e o mundo conhecido apenas pelos seres virtuais nas telas dos computadores. De certa forma, não nos parece estarmos – como estivemos, por exemplo, em *Virgin Suicides* – expostos à dança de apresentação de espíritos, ou entidades extra-humanas. A impressão é a de testemunhar o desfile de seres humanos, semelhantes a nós, porém modificados, ou remodelados, em virtude de alguma intervenção cirúrgico-tecnológica. Não se trata mais de imagens interiores inacessíveis à visão comum, mas de seres comuns, ao alcance do olhar cotidiano, que tiveram acesso a algum procedimento ou operação, estes sim, incomuns. É então que a doce *voice-over* encanta a cena com um sopro de vida: “*About your hosts*” [“Sobre nossos anfitriões”], é o que ela diz. Imediatamente, o homem que traja o macacão preto reluzente responde com uma fala. Ele dá embocadura às vibrações emitidas pelas caixas de som pendentes em seu pescoço, apresentando-se a nós, mediante um excerto retirado de uma matéria a respeito da coleção da grife de luxo *Gucci*, para a temporada outono-inverno de 2017; criação inspirada no universo da ficção científica: “Por favor, dê uma olhada em nós. Nós gostamos de moda e nosso colonialismo cultural está em alta.” [“*Please take a look at us. We like fashion and our cultural colonialism is in hyperdrive.*”]³²⁸ A escuta desse conteúdo, envolto em vaporosos acordes sintetizados, vem acompanhada de uma nova sensação de desencaixe. Um intenso teor hedonista impregna o ar, assim como a suspeita de estar em curso uma celebração acrílica do neoliberalismo

³²⁵ Bianca van der Schoot.

³²⁶ Suzan Boogaerd.

³²⁷ Frank Willems.

³²⁸ Sobre isso, ver: <<https://www.spikeartmagazine.com/articles/fashion-1>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

sob o qual, contemporaneamente, lutamos para (sobre)viver. (A evolução de nossa consciência passaria pela aceitação do atual estado de coisas?) Uma intempestiva inspiração anima o corpo do “agente” que gosta de moda. Ele retém o ar longamente, com a cabeça voltada aos céus e com os olhos cerrados. Após um bom tempo de retenção, a voz incorpórea o sopra: “Relaxe”; e ele, em resposta, relaxa os pulmões. Novas orientações/desorientações nos são endereçadas: “Eles são participantes do jogo. Exatamente como vocês.” Mas, se eles são como nós, porque não falamos como eles “falam”? Ao que parece, é assim que eles participam do jogo. O entusiasta das grifes de luxo nos informa, dando embocadura a um timbre masculino diferente do anterior, como se fizesse, diante de nós, uma espécie de download de consciência: “Estamos aqui, esperando por vocês, há muito tempo.” Tamanha hospitalidade é complementada pela voz incorpórea: “*They are us.*” [“Eles somos nós.”] (figura 36).

Fig. 36 - “*We’ve been waiting here for you for a long time.*” Tamanha hospitalidade é complementada pela voz incorpórea: “*They are us.*”



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2019.

Enquanto tentamos acolher a ambiguidade desse “nós” (a quem se endereça a *voice-over* quando diz: “eles?”), vem à tona a semelhança desse instante de *Coming Society* com a passagem de *Virgin Suicides* na qual as bonecas animadas por dentro nos fulminavam com seus olhos estatelados e

sentenciavam: “*Sie sind tot.*” [“Eles estão mortos.”]. Essa alteração na imagem a nós retornada pelo ponto de vista do espelho do Teatro Cósmico de Kennedy é um dos acontecimentos mais relevantes do segundo trabalho da encenadora em parceria com Selg; é, também, um dos principais índices da mudança de paradigma. Antes, o encanto das palavras procurava nos fazer entrar em estado de fantasma, referindo-se a nós como mortos. Havia uma tentativa de nos **seduzir/conduzir** para a perspectiva dos seres extra-humanos; para o modo de existência dos espíritos. Agora, o feitiço verbal que nos é lançado não procura nos destituir de nossa condição humana, mas aparenta nos persuadir de outro modo: sugerindo uma similitude entre a nossa condição e a das figuras humanas modificadas que nos defrontam. Talvez, o que ocorra em *Coming Society* é que o espetáculo/instalação não se põe mais em estado de fantasma, mas em estado de “incubação”. Desse modo, não temos mais acesso às suas imagens internas, provenientes de uma mente xamânica em transe, mas aos seus múltiplos corpos, que, na arena da **mente-mundo-jogo**, se preparam para receber a inspiração e a palavra divinas. O que vem se manifestar “do outro lado do espelho” não são imagens que tentam, com sua mirada implacável, nos “tornar espectros”; em vez disso, um pouco à semelhança do que se dá com as falas possuídas dos médiuns, ou com os discursos inspirados dos profetas, o que se atualiza são conteúdos insuflados por entidades transcendentais em seres humanos com dons extra cotidianos que, por sua vez, articulam o que lhes chega “do alto” por meio de enunciações verbais. Assim, o que nossos anfitriões procuram é menos nos arrebatar e mais nos aconselhar. Talvez, seja justamente essa a razão do “desencaixe” sentido no (in)oportuno espelhamento estabelecido em *Coming Society*: seu feitiço verbal não consegue, a princípio, nos “inspirar”, nos “tornar médiuns”, ou nos “tornar profetizas”. Da maneira que estamos instalados na **mente-mundo-jogo**, não logramos jogar como jogam nossos anfitriões: sendo possuídos por vozes alheias. Por mais que tentemos, não conseguimos renunciar à mudez de nossa escuta: a fala (mesmo em playback) é um portal que nos é interdito; que não conseguimos (nem sabemos como) cruzar. Mesmo sendo convocados a agir, não nos é permitido efetuar os downloads de consciência que eles, desenvoltamente, efetuam.

4.1.1.6 Uberização, glamour e ações (semi)nuas

Sustentando contra nós um olhar que tenta transmutar o constrangimento da confrontação numa simpatia benevolente e melancólica, a jovem sobre a maca/crucifixo é animada por uma subjetividade indecisa – ou suspensa – entre os gêneros masculino e feminino. “Olá. Eu sou Anna, eu sou Alex.” A doce voz incorpórea repete o que parece ser um bordão: “*About your hosts*”. Em seguida, uma onda de acordes sintetizados se projeta, irrompendo sobre nossa audição. A anfitriã que nos mira cria, então, **conjunções/disjunções** entre seu corpo e um texto³²⁹ cujo ecossistema original é o website de uma escola de design de moda. Teria Asclépio prescrito ao nosso(a) interlocutor(a) apresentar a nós o seu currículo? Estaria ele(a) desempregado(a), depositando, em nossa escuta, a esperança de um contrato? No nicho retangular em cujas paredes se veem uma gruta gerada por computação gráfica e uma flutuante entidade feminina, se vê, também, sobre a estampa de uma esfera incandescente, uma mulher idosa³³⁰ trajando uma bata de tecido sintético e brilhante, no mesmo tom de vermelho da bola de fogo sob seus pés. Ela também atende pela dupla identidade da jovem na “*Inkubation Station*”: “Olá. Eu sou Anna, eu sou Alex.” Sua interlocução conosco fica a cargo de um conteúdo³³¹ extraído de um website em que se anunciam serviços de coaching. Se havia esperanças de entender como jogar o jogo infinito da *Coming Society* mirando-se no exemplo de nossos anfitriões/agentes, a expectativa fenece diante dos discursos por eles proferidos. A sensação é a de que, na suposta sociedade por vir, o que vem a nós são indivíduos em situações trabalhistas precárias que, tentando nos vender o que quer que seja, enredam-nos em expectativas difusas, dando um sentido místico e glamoroso à “uberização” que lhes assola. As oscilações sonoras vêm e vão. A mulher de vermelho transmuta o quase intransponível abismo do constrangimento num sorriso enigmático, que dissimula certo nervosismo. Mais adiante, em outra

³²⁹ “Sou apaixonada por criar e ensinar, moda e tecnologia. Eu gosto de projetos que estão fora da caixa. Adoro transformar as coisas e dar-lhes um novo toque. ‘A vida tem possibilidades’ é o meu mantra! Trabalhei nos EUA e internacionalmente para algumas das principais casas de design do país, incluindo JG Hook e Calvin Klein. Eu amo compartilhar minhas experiências e paixão”. Sobre isso, ver: <<http://designlabmiami.com/about/>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

³³⁰ Kate Strong.

³³¹ “Estar alinhado com o trabalho que você nasceu para fazer é o maior presente que você dará a si mesmo ou ao mundo. É preciso uma tremenda quantidade de energia para continuar fazendo um trabalho que não é satisfatório. Não há recompensas por drenar sua força vital. O coaching pode ajudá-lo a obter clareza sobre sua contribuição para o mundo, trazendo o melhor de si mesmo e de todos ao seu redor.” Sobre isso, ver: <<https://www.iseeyourdreamjobcoaches.com/coaches-g-l.html>>. Acesso em: 13 dez. 2021.

“mansão” retangular, a figura feminina trajada em segundas peles estampadas com os moldes de corpos humanos, sentada sobre uma banquetta, é acompanhada por um homem³³² que, em pé, traja superfícies vestíveis idênticas às de sua parceira. Enquanto ele mantém a dupla identidade Ana/Alex, a mulher nos introduz a outra ambiguidade identitária: “Olá. Eu sou Denise, eu sou Dennis.” Ambos nos observam tendo, às costas, paredes envoltas em fractais alaranjados, grutas digitais, e dois televisores que exibem florestas virtuais. É então que Denise/Dennis tem seu corpo animado por uma fala³³³ retirada de um website que agencia doadores de sêmen e barrigas de aluguel. Nosso(a) interlocutor(a) se felicita por deter um útero fértil, em que todo embrião por ele acolhido germina com sucesso, encerrando sua enunciação, como se finalizasse o anúncio dos serviços por ele(a) prestados: “Não hesite em contatar-me, faço parte desta cidade vibrante e artística. E por último, mas não menos importante: eu sou super legal!!” O poder de germinar também está à venda no mercado das múltiplas oportunidades que é a **mente-mundo-jogo**. A sedutora voz incorpórea diz, em alemão, a asserção de Nietzsche que ressoa o *leitmotiv* do curta-metragem *The Coming Society*: “*Siehe, ‘sprach es’, ich bin das, was sich immer selber überwinden muss.*” [“Veja, ‘ele/ela/elu disse’, eu sou aquilo que sempre tem que se superar.” Tradução nossa]. De imediato, as ondas sonoras serenam, e a dupla de agentes à nossa frente entrega-se a ações **disjuntadas/conjugadas** a sons de respirações ofegantes. A tarefa da superação de si, assim como colocada pela voz incorpórea, aparenta corresponder às inspirações e expirações que, diante de nós, começam a ser postas em prática. A *voice-over* nos sugere: “Os sons de vocês fazendo sons.” Estaria ela, pelo exemplo de nossos ofegantes anfitriões, nos convidando a voltar a atenção para nossos próprios processos respiratórios? Seria a forma de jogar este jogo simplesmente entregar-se a uma dinâmica de espelhamento, na qual os “agentes” praticam, por procuração, aquilo que caberia ao nosso “jogador” praticar? Então, por que estamos instalados na girante **mente-mundo-jogo**, ansiando por uma interação explícita se, com efeito, ela nunca se consuma? Não seria mais adequado, em vista disso, entregar o corpo ao conforto das poltronas e contemplar as ações praticadas no palco, como tradicionalmente ocorre em peças de teatro? Nesse sentido, as confrontações silenciosas operadas em *Orfeo* eram bem mais eficazes; ali, a exposição às ações nuas das bonecas/agentes, em sua imediatez e em sua opacidade, nos fazia vibrar num diapasão

³³² Thomas Wodianka.

³³³ “Eu sou uma das pessoas afortunadas que é ‘boa’ em ser uma mãe de aluguel. Cada embrião que os médicos transferiram resultou em um bebê saudável. Isso é raro.” Sobre isso, ver: <<https://www.donorconcierge.com/blog/why-i-was-a-surrogate-mother-5-women-share-their-stories>>. Acesso em: 13 dez. 202.

autocentrado, sensibilizando-nos para as emoções automoventes. Nesta passagem de *Coming Society*, no entanto, há um excesso de mediação oriundo das palavras emitidas que, em vez de confiarem a nós a capacidade de encontrar, silenciosamente, a forma de nos portarmos nas dependências do espetáculo/instalação, nos cobre de instruções que, paradoxalmente, tentando nos informar das muitas opções que, supostamente, temos, nos cerceiam, restringindo-nos as possibilidades, e impondo-nos tarefas inexecutáveis. Se a intenção do enunciado que menciona a situação que produz os sons que produzimos ao respirar é nos sensibilizar para o vibrar da passagem do tempo espetacular, o que ele consegue é nos colocar diante de atores que vestem a nudez de suas ações com “roupas” que tentam se passar por transparentes. Por meio da mediação da *voice-over*, as ações praticadas pelos “agentes” começam a fingirem ser nuas, a nudez que de fato exibem.

4.1.1.7 “Morrer antes de morrer”: uma conduta apolínea no templo de Dionísio

As respirações se avolumam, a materialidade do tempo, pouco a pouco, se rarefaz. É então que a doçura sedutora da voz incorpórea lança sobre nós uma asserção de Peter Kingsley, a respeito do estado alterado de consciência correspondente, segundo ele, à técnica da “incubação”: “O estado que poderia ser chamado de sonho, mas não é um sonho comum, é como estar acordado, mas não estar acordado, é como estar dormindo, mas não estar” (KINGSLEY, 2017, p. 115, tradução nossa)³³⁴. De acordo com Kingsley, esse estado corresponde ao termo hindu “*samâdhi*”: “Às vezes era simplesmente referido como o ‘quarto’, *turîya*. Tornou-se mais conhecido pelo título de *samâdhi*” (KINGSLEY, 2017, p. 115). As infíndáveis respirações de nossos anfitriões dão a impressão de serem a prática que os conduzirá a esse estado que, aos que escutam sua descrição, soa como uma espécie de sonho lúcido e que, para a tradição hindu, corresponde ao nível não ordinário de consciência que permeia os três níveis habituais: a vigília; o sonho com sonhos; e o

³³⁴ KINGSLEY, Peter. *In the dark places of wisdom*. California: The Golden Sufi Center, 2017.

sono sem sonhos³³⁵. A *voice-over* repete a frase³³⁶ de Carse apresentada na abertura do espetáculo/instalação, em que o autor afirma não ser possível medir a duração de um jogo infinito estando imerso nele, nem mesmo precisar em que mundo ele é jogado. Uma conexão entre o *samâdhi* de Kingsley e o jogo infinito de Carse começa, desse modo, a se esboçar. Seria essa, enfim, a forma de se jogar o jogo de que fazemos parte: atingindo um estado não ordinário de consciência que nos dá acesso a mundos aninhados, dobrados uns sobre os outros? Por que a técnica para atingir esse estado estaria interdita aos “avatares”, estando reservada somente aos “agentes”? Ou seríamos nós, “avatares”, que não temos a coragem necessária para imitar os nossos anfitriões, mesmo não podendo fazer os downloads de consciência que eles fazem? A paisagem sonora do espetáculo/instalação é composta, agora, quase que completamente pelos sons de inspiração e expiração; ocorre, assim, a queda mais significativa de tensão cênica jamais vista nos trabalhos de Kennedy. É sobre essa atonia; sobre esse torpor, que a voz incorpórea lança mais um enunciado de Carse, a respeito da conduta que define os jogadores infinitos: “Jogadores infinitos jogam melhor quando se tornam menos necessários para a continuação do jogo. É por esta razão que eles jogam como mortais. A alegria do jogo infinito, seu riso, está em aprender a começar algo que não podemos terminar” (CARSE, 1986, p. 26, tradução nossa)³³⁷. A postura ética fundamental dos jogadores infinitos é, assim, oferecer sua morte para que o jogo continue (“o jogador infinito não morre no final do jogo, e sim durante o jogo”; “os jogadores infinitos oferecem sua morte como uma maneira de continuar o jogo” (CARSE, 2003, p. 48)). Esse princípio de desapego e desprendimento ressoa outro, que, na leitura esotérica de Kingsley, move a iniciação daqueles que, na Antiguidade Clássica, desejavam se tornar especialistas na técnica da “incubação”: “*die before*

³³⁵ “(...) *turiya*, the state beyond waking, dreaming, and sleeping. *Turiya* is considered to be the most highly evolved state of consciousness (*sâmâdhi*) and is attained through the persistent and systematic practice of meditation. In this state, yogis claim that the mind does not need to express itself at all through the use of the brain. The mind or, more correctly, consciousness, is withdrawn deliberately from the functions of the central nervous system” (RAMA, S. R. B & AJAYA, S. **Yoga & Psychotherapy: The Evolution of Consciousness**. Pensilvânia: Himalayan Institute, 1976., p. 155); “*Advaita* posits three states of consciousness, namely waking (*jagrat*), dreaming (*svapna*), deep sleep (*susupti*), which are empirically experienced by human beings, and correspond to the Three Bodies Doctrine: The first state is the waking state, in which we are aware of our daily world. This is the gross body. The second state is the dreaming mind. This is the subtle body. The third state is the state of deep sleep. This is the causal body.” Sobre isso, ver: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Turiya>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

³³⁶ “It is impossible to say how long an infinite game has been played, or even can be played, since duration can be measured only externally to that which endures. It is also impossible to say in which world an infinite game is played, though there can be a number of worlds within the infinite game.”

³³⁷ “Os jogadores infinitos jogam melhor quando se tornam menos necessários para a continuação do jogo. A alegria, o seu riso, jaz em aprender a começar algo que não podemos terminar” (CARSE, 2003, p. 50).

you die”³³⁸ [“morra antes de morrer”] (KINGSLEY, 1999, p. 104). Os especialistas em incubação [“*experts at incubation*”]³³⁹, segundo Kingsley, eram denominados “*iatromantis*”; um misto de curandeiros e profetas, ou porta-vozes da palavra divina: “Um *iatros* é um curandeiro; um *iatromantis* é um curandeiro de um tipo muito particular. Ele é um curandeiro que é um profeta, um curandeiro que cura através da profecia (...) agindo como porta-voz do divino” (KINGSLEY, 1999, p. 108, tradução nossa). A sensação de desencaxe presente desde o início de *Coming Society* não é fortuita. Neste espetáculo/installação, Kennedy parece estar em busca de uma mudança estrutural em relação aos outros trabalhos, sem, contudo, ter um completo domínio sobre a transformação em curso. E essa variação, por ser muito significativa, é uma das causas do advento do **paradigma lúdico-germinativo**. Dois preceitos que sustentavam o **paradigma passional-dissolutivo** já não vigoram mais: em vez de nos **conduzir/seduzir** para um **devir-mulher**, Kennedy agora tenta nos persuadir na direção de um **devir-jogador-infinito/iatromantis**; em vez de operar de acordo com o referencial do xamã (ou do feiticeiro), a encenadora passa a atuar segundo a imagem do profeta. As estratégias criadas para promover em nós a **identificação passional** com a perspectiva minoritária da mulher não fluem mais do modo costumeiro, em razão do advento de uma nova finalidade: propiciar-nos uma **desidentificação lúdica** do nosso estado de consciência habitual. Consequentemente, uma nova forma de questionamento do nosso padrão perceptivo majoritário se estabelece. Ao Homem Vitruviano que trazemos inoculado em nossa subjetividade não se solicita mais um desvio de sua posição hegemônica; não ocorre mais uma dissolução que lhe reconecta com o cosmos pela via da assunção das perspectivas por ele subjugadas, das quais a feminina é a porta de entrada. Em vez disso, demanda-se dele um aprimoramento de seu ponto de vista, sem deslocá-lo de sua posição usual: cabe-lhe, agora, em vez de desviar na direção do que lhe excede, abrir-se para as dimensões divinas que, ainda que esquecidas, lhe são, supõe-se, atavicamente latentes. O padrão perceptivo majoritário não se espraia mais rizomaticamente, enlaçando-se ao que lhe é alheio, e fundindo-se às *love streams* [“correntes de amor”] que compõem a “*Zoe/Lifespring*”; ele agora aguarda pelo irromper de um movimento vertical, em que sua consciência se amplie, vinculando-se ao eixo primordial da **mente-mundo-jogo**: o *Axis Mundi*. Com efeito, a diferença fundamental entre o xamã e o profeta – duas figuras

³³⁸ Trata-se de um princípio tradicionalmente associado ao sufismo, e ao poeta Jalaladim Maomé Rumi. Sobre isso, ver: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/jan/04/rumi-masnavi-unity-being>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

³³⁹ KINGSLEY, 1999, p. 65.

que têm em comum serem mediadores entre os mundos humano e supra-humano atingindo estados não-ordinários de consciência³⁴⁰ – é que o primeiro se desloca, por meio do **voou mágico**, às dimensões espirituais, e o segundo, por sua vez, acolhe a “descida”, ou a “aterrissagem”, das mensagens divinas: “os profetas não viajam para o reino celestial, mas, ao contrário, a palavra divina desce ao pensamento humano pela boca do profeta que não está agindo como ela-ou-ele próprio(a) durante a performance” (NISSINEN, 2020, p. 134, tradução nossa). Em *Coming Society*, Kennedy dá a impressão de pôr em rota de colisão as ferramentas que têm à mão (forjadas no paradigma anterior) e suas novas ambições. O próprio caráter do êxtase perseguido por ela muda de figura. Sendo Apolo o deus grego da profecia (note-se: Asclépio era filho de Apolo), Kingsley afirma ser o estado alterado de consciência dos “*iatromantis*”, um êxtase de natureza apolínea, muito diferente do arrebatamento dionísio: enquanto este é selvagem, eufórico e coletivo, o primeiro é privado, individual e imóvel: “O êxtase de Apolo era diferente do êxtase de Dionísio. Não havia nada selvagem ou perturbador nisso. Era intensamente privado, apenas para o indivíduo. (...) nessa quietude total havia liberdade total em outro nível” (KINGSLEY, 1999, p. 112, tradução nossa). No insucesso da encenadora em nos fazer jogar o jogo infinito que nos propõe, reside, talvez, a contradição de, no tradicional templo de Dionísio (o teatro), arriscar-se a instaurar, para uma coletividade, o êxtase pessoal e intransferível de Apolo. Como falar em nome de uma sociedade por vir, apelando, unicamente, para experiências individuais? Numa entrevista concedida em 2021, Selg afirma que o teatro é um espaço experimental para uma prática coletiva: “*I see the stage as a kind of ritualistic architecture for community, a system of collective dreaming. An experimental space for a collective practice*” (SELG, 2021)³⁴¹. Se, à luz desse depoimento, *Coming Society* é um espetáculo que reflete sobre si mesmo enquanto campo ritualístico em que se ensaia uma nova comunidade, a reflexão que ele empreende se torna obnubilada pela incompatibilidade entre o objetivo perseguido e a metodologia empregada. Isso não quer dizer que não possa haver tensões produtivas, criativas e inspiradoras entre as esferas individual e coletiva; contudo, esse não parece ser o caso do segundo trabalho da dupla Kennedy e Selg. A síntese apresentada não dá conta do que pretende realizar.

³⁴⁰ “*The most significant thing in common between prophets and shamans is the role of an intermediary and the superhuman authority ascribed to their activity. Other similarity include the performance in an altered state of consciousness (...)*” (NISSINEN, Martti. Why Prophets Are (Not) Shamans? In: *Vetus Testamentum*, **70(1)**, 2020, p. 124). Disponível em: <<https://doi.org/10.1163/15685330-12341434>>. Acesso em 11 jan. 2022.

³⁴¹ SELG, Markus. [Entrevista concedida a:] **VRHAM! Virtual Reality & Arts Festival**, Hamburgo, 2021. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.vrham.de/en/most_complex-cosmologies/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

4.1.1.8 Do pós-humanismo feminista ao transumanismo californiano

Preunciando o fim das (aparentemente) infundáveis respirações, a *voice-over* recorre novamente aos argumentos de Carse: “Alguns mundos passam rapidamente à existência e, rapidamente, saem dela. Alguns se sustentam por períodos mais longos, mas nenhum mundo dura para sempre” (CARSE, 1986, p. 91, tradução nossa)³⁴². Em seguida, enquanto os “agentes” dão seus últimos suspiros, a nossa interlocutora incorpórea nos brinda com uma meta mensagem de tom metaléptico: “Você sabe que os atores são pessoas, certo?” À medida que ajustamos nossa percepção após a piscadela retórica a nós desferida, nos desidentificamos ludicamente do “mundo” (ou do nível diegético) em que estávamos inseridos, para nos embrenhar em outro. Um novo estado de consciência – bem mais prosaico –, desse modo, se instaura. Anna/Alex e Dennis/Denise abandonam as inspirações e expirações para darem embocadura a diálogos melodramáticos oriundos da *soap opera* estadunidense *The Bold and the Beautiful* (1987)³⁴³. Ao fazerem os

³⁴² “Alguns mundos adquirem vida com rapidez e morrem rapidamente. Alguns se aguentam mais tempo, mas nenhum mundo dura para sempre” (CARSE, 2003, p. 142).

³⁴³ “Brooke: - Eu sei que você tem falado com Katie e como você está preocupado. Mas eu estava falando com...”

Brooke: - Ele está falando com Katie agora.

Ridge [suspira]: - Então, o que é isso? Outra jogada?

Brooke: - Não.

Ridge: - Não? Você tem certeza disso?

Brooke: - Sim. Sim, é verdade. Ele quer estar em casa. Ele quer sua família de volta.

Ridge: - Bem, eu não acho que acredito nisso, mas de qualquer forma, ele não a merece.

Brooke: Bem, isso depende de Katie.

Ridge: - Ela é uma garota inteligente. Espero que ele não a machuque novamente.

—

Liam: - Você não parece uma pessoa muito feliz, muito estável, Quinn. E acho que estamos apenas começando a arranhar a superfície. Ainda nem vimos o pior de você.

—

Liam: - Isso é uma ameaça? É isso que você está fazendo?

Quinn: - Hmm-hmm. Não. Não. Considere isso um... um aviso amigável. Da próxima vez, pode não ser tão amigável.

Liam: - Você acha que eu vou deixar você fazer mais estragos, Quinn? Não, vou acabar com isso. E vou descobrir que tipo de pessoas você e seu filho realmente são.

—

Ridge: - Ela é incrível.

Brooke: - Hum. Ela pode ser muito difícil às vezes.

Ridge: - Sim? Não deve ser fácil crescer como sua irmãzinha. Ela sempre foi a mais decente... [Suspiros] Eh. Não importa.

—

Brooke: - O que? De todas as mulheres de Logan? Não vamos falar sobre Bill e Katie. Bill está pedindo que ela o perdoe. Você deveria estar feliz"

downloads de consciência embebidos na banalidade ressentida das conversações novelescas, eles se tratam por outros nomes, abrigando, de tempos em tempos, diferentes timbres vocais. A nós, cabe admirar a habilidade dos anfitriões em mudar de “mundo”, de estado de consciência e de identidade como quem troca uma peça de roupa por outra. Notas agudas, tocadas em *staccato* ecoam. A *voice-over* nos narra um pequeno diálogo, cujo ecossistema original é uma entrevista³⁴⁴ concedida pela dupla de estilistas *queer* Eden Loweth e Tom Barratt: “É uma celebração, não é?” diz Anna Berret para Nicole Tutti, que concorda com a cabeça. “Sim, é sobre celebração eufórica.” Uma paisagem sonora composta de cantos ritualísticos graves e repetitivos, além de novas inspirações e expirações se impõem. Nossos anfitriões, então, começam a animar seus corpos com espasmos que dão a impressão de fazer referência a estados de possessão. Assim como ocorria durante as infindáveis respirações, a tensão cênica é rarefeita por ações que, em vez de trabalharem para a instauração de um campo alucinógeno efetivo e específico, carregando e emanando consigo um poder alucinatório, ocupam-se de reproduzir um suposto e genérico ritual (figura 37).

Fig. 37 - A tensão cênica é rarefeita por ações que, em vez de trabalharem para a instauração de um campo alucinógeno efetivo e específico, ocupam-se de reproduzir um suposto e genérico ritual.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2019.

Sobre isso, ver: <<http://tvmegasite.net/transcripts/bb/older/2014/bb-trans-01-13-14.shtml>>. Tradução nossa. Acesso em: 15 dez. 2021.

³⁴⁴ BRINKHURST-CUFF, Charlie. **Dazed 100: Fashion duo Eden Loweth and Tom Barratt aim to create new queer icons with their sparkling designs.** Dazed Digital, UK, 2021. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/projects/article/35392/1/art-school-designers-biography-dazed-100-profile>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

O *phármakon* destilado pela materialidade do tempo espetacular se dilui, assim, num fluido ralo e inofensivo. Aqui reside outra mudança significativa introduzida por *Coming Society*, que também indicia o advento do **paradigma lúdico-germinativo**. Ainda que munida de ferramentas voltadas ao estabelecimento de campos alucinatórios, Kennedy se incumba de outra tarefa: ela abre mão de nos alucinar (ou de nos “tornar espectros”), fazendo com que, em vez disso, testemunhemos ações cerimoniais. Ela aparenta, assim, ansiar por nossa participação no ritual que encena (ela procura, com efeito, nos “ritualizar”), sem saber a estratégia mais eficaz de fazê-lo. Em vista disso, no **paradigma passional-dissolutivo**, nos víamos diante de seres extra-humanos; seres mascarados; “espíritos” que habitam perspectivas minoritárias, subjugadas pelo padrão perceptivo majoritário. Agora, no **paradigma lúdico-germinativo**, nos surpreendemos em face de seres humanos melhorados; presenças “desmascaradas”; *iatromantis* que ocupam pontos de vista conquistados mediante o autoaprimoramento do modo de percepção predominante. Nesse novo contexto, ser um jogador infinito que sabe “morrer antes de morrer” é o caminho, ou a conduta ética, que conduz, não ao desvio da própria condição, mas ao aperfeiçoamento dela. A transformação se dá não pela via do deslocamento, mas pela da melhoria. Os atores, por conseguinte, deixam de animar por dentro “espíritos” que instituem, por meio de uma dança de apresentação, sua temporalidade própria, e passam a dar vida a “médiuns/sacerdotes/profetis”, submetidos a uma ordem que lhes é superior. O campo que eles atualizam não é mais de natureza alucinatória, mas de cunho cerimonial. Não vemos mais o palco ser transmutado na mente extática de uma xamã horizontal, que é ao mesmo tempo oficiante e veículo do sacrifício efetuado; a cena se converte no espaço-tempo de uma liturgia desempenhada por meros oficiantes, a serviço de uma verdade vertical, transcendente, religiosa; transmitida, sobretudo, por meio da palavra. (A *voice-over* de *Coming Society* não está implicada no êxtase que ela mesma produz e conduz, como é o caso do avatar/agente digital, ou da xamã Cecília, de *Virgin Suicides*). O que emana das ações (semi)nuas e do encanto das palavras dos atores no segundo paradigma é menos um poder psicodélico, e mais um potencial litúrgico. Procura-se, assim, oferecer ao espectador não o êxtase (um horizontal **voe mágico**) que o capacita a ver os espíritos, assumindo a perspectiva deles. Não aprendemos mais a ver com olhos de espírito para nos fundirmos às dimensões invisíveis da correnteza audiovisual que nos avassala. O que, no lugar disso, se promove tem mais a ver com preparar o espectador para, após a quebra de seu estado de atenção ordinário, receber, ou reconhecer, a epifania (a vertical manifestação ou aparição súbita) de uma entidade transcendente: seja de um Deus que enuncia a

profecia pela boca de seus profetas; seja de um mistério, ou conteúdo iniciático/esotérico como, por exemplo, “morra antes de morrer”. O resultado dessa epifania (desse aterrissar) é a germinação de um “despertar” dentro do sonho; um **conjuguar-se/disjuntar-se** ao fluxo audiovisual que nos submerge; é a conquista de uma dimensão mais ampla, de onde se pode observar o estado de coisas que nos engolfa; é, em suma, um sonhar lucidamente. Contudo, todas essas mudanças ressoam outra, mais profunda. Os downloads de consciência que testemunhamos os “agentes” praticarem em *Coming Society* alinham-se a um dos principais anéis de uma corrente de pensamento contemporânea, herdeira da New Age californiana, denominada “transumanismo”. A premissa básica dos transumanistas – em geral pensadores, pesquisadores e *entrepreneurs* da região do Vale do Silício – é que a humanidade tem o poder de transcender sua própria biologia, aplicando, sobre seu organismo, tecnologias avançadíssimas como, por exemplo, a nanorrobótica e a inteligência artificial³⁴⁵. O conceito básico transumanista se define pela expressão “*human enhancement*” (“aprimoramento humano”); noção que Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro denominam “automutagênese humana” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 70)³⁴⁶. Uma das figuras mais proeminentes deste movimento é Ray Kurzweil³⁴⁷, inventor profícuo, megaempresário e ex-diretor de engenharia da Google. Kurzweil é considerado um “profeta do transumanismo” que se dedica a projetos ultra ambiciosos, procurando viabilizar proezas como a conquista da vida eterna; a construção de “máquinas espirituais”; e a ressurreição dos mortos³⁴⁸.

³⁴⁵ “*Transhumanism is a radically utopian movement concerned with the development and application of human enhancement technologies. The baseline assumption is that humanity has the power to transcend its biological limitations, and that such transcendence is desirable, or even necessary for long-term survival. The tools for overcoming biology and reaching our true potential are found in the gamut of recent and emerging technologies, from biotechnology and medical research, to nanotechnology and artificial intelligence. The unrestrained use of such technologies is considered the road to total freedom, promising to make us a species of immortal, omniscient, space-travelling demigods*” (ASPREM, Egil. *The Magus of Silicon Valley. Immortality, Apocalypse, and God Making in Ray Kurzweil’s Transhumanism*. In: VOSS, Ehler (ed.) **Mediality on Trial: Testing and Contesting Trance and other Media Techniques**, Berlim, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020, pp. 397-412. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9783110416411-015>>. Acesso em: 11 jan. 2022, p. 399).

³⁴⁶ DANOWSKI, Débora & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, 2017.

³⁴⁷ Há, em trechos de *Coming Society* não abordados aqui, diálogos construídos com depoimentos de Kurzweil: “Tina: - A tecnologia sempre nos ajudou a resolver problemas e também introduziu novos problemas, como a bomba atômica. Mas se você observar o quanto a vida de hoje é melhor em comparação com algumas centenas de anos atrás, como Thomas Hobbes descreveu - curta, propensa a desastres, liderada pela pobreza -, acho que as vantagens são óbvias. É uma fronteira em movimento. Richard: - Então você é otimista? Tina: - A vida só vai ficar mais rica. Estou ansiosa para isso” (KURZWEIL apud KENNEDY, 2019, p. 34, tradução nossa). Disponível em: <<https://032c.com/singularity-is-plural-the-optimism-of-bjarke-ingels-and-ray-kurzweil>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

³⁴⁸ “*In recent years (...) Kurzweil has moved on to more ambitious projects, such as how to achieve eternal life, make ‘spiritual machines’, and bring back the dead*” (ASPREM, 2020, p. 397).

Esse – para dizer o mínimo – pouco modesto “profeta” contemporâneo vaticina que estamos às vésperas de uma ruptura tecnológica sem precedentes, a qual ele dá o nome de “*Singularity*”: por volta de 2025, segundo suas previsões, graças às maravilhas produzidas pela cultura *high-tech* do Vale do Silício, o universo se transmutará num incomensurável ser senciente. O visionário californiano entende que há condições de se mapear toda a informação que os neurônios fazem circular pelo nosso cérebro e armazená-la em dispositivos digitais. Desse modo, seria possível, nos tempos vindouros, fazer downloads das consciências armazenadas³⁴⁹. Em vista disso, na (semi)nudez das ações praticadas e no encanto das palavras proferidas pelos **jogadores infinitos/iatromantis** de *Coming Society*, podemos flagrar o movimento causador da mudança de paradigma do Teatro Cósmico de Kennedy: de um referencial pós-humanista, de inflexão feminista e embasamento deleuziano, provindo, sobretudo, das ideias de Rosi Braidotti, a encenadora passa a ter como norte o transumanismo do Vale do Silício. Uma pequena grande mudança, diga-se. Apesar de haver consonâncias entre as duas correntes de pensamento, há, entre a visão pós-humanista e a transumanista, substanciais divergências³⁵⁰. O que ambas guardam em comum é a busca pela redefinição da noção de “humano” na contemporaneidade. O “homem” é, tanto para uma como para a outra, um conceito em aberto. E, dessa abertura, Kennedy compartilha vividamente, desdobrando-a em outra, não menos fundamental: o questionamento da noção de “teatro”. Porém, ao passo que o pós-humanismo tem suas raízes no pós-modernismo, e está voltado para a desconstrução do antropocentrismo, abarcando, para isso, as perspectivas minoritárias em relação ao homem como medida de todas as coisas; o transumanismo tem sua origem no Iluminismo, orientando-se para o aprimoramento do “Homem Vitruviano”, pela via da racionalidade, do progresso e da técnica. Ao que tudo indica, o acolhimento e a integração da cosmovisão antropocêntrica na edênica imagem do casal primordial no epílogo de *Women in Trouble* culminou, em *Coming Society*, numa efetiva reconciliação, ou pelo menos, numa solução de compromisso com o padrão perceptivo majoritário. Longe de ser uma ameaça, o Homem

³⁴⁹ “Kurzweil está otimista de que seremos capazes de mapear 'todas as informações' nos processos químicos relativamente ineficientes do cérebro humano e reproduzi-las no mais eficiente mundo eletrônico/silício (...) nas próximas décadas. (...) Kurzweil e outros colocaram a ideia de que, se o cérebro humano pode ser reduzido não apenas aos neurônios físicos, mas aos padrões dos neurônios, se a consciência é informação, então poderíamos não apenas 'reproduzir' a consciência, poderíamos realmente baixar nossa consciência de uma máquina biológica (o cérebro humano) para uma 'máquina de silício' (um sistema de computador) logo depois!” (VIRK, Rizwan. **The Simulation Hypothesis**. California: Bayview Labs, 2019, p. 103).

³⁵⁰ Sobre as principais diferenças entre o pós-humanismo e o transumanismo, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=I2J5EiB3vrA>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Vitruviano melhorado é, agora, um modelo a ser seguido. Muito provavelmente, a razão do “desencaixe” que sentimos desde que nos posicionamos nas poltronas da sala principal do Volksbühne é a fricção entre uma forma lavrada num ambiente pós-humanista e xamânico, consoante aos feitiços, aos encantamentos e, de maneira mais ampla, à magia, e um novo conteúdo transumanista e profético, mais afeito aos aconselhamentos, às prescrições, e, de um modo geral, à religião. É essa mesma incongruência que nos leva a entrever, nas genéricas ações ritualísticas praticadas pelos **jogadores infinitos/iatromantis**, “cavalos” que tentam – um pouco sem jeito, e um pouco sem ginga – ser cavalgados por seus “santos”. Tentando, sem sucesso, fazer com que sua “assistência” incorpore os espíritos como fazem os “médiums”, Kennedy e Selg nos colocam num limbo entre essas duas funções: não conseguimos nem fazer o santo baixar, nem nos é dada a oportunidade de sermos atendidos pelas entidades. Perambulamos desnorteados por uma gira estranha, sem batuque, cheia de saracoteios de um tipo bem esquisito. Os humanos aprimorados que a dupla concebe, glamorosos, *fashionistas*, não-binários, *übermenschen*³⁵¹ uberizados de extração californiana, sendo jogadores em busca de um mundo³⁵², dão a impressão de serem fiéis à procura de uma religião ainda informe; ainda titubeante; ainda na fase de seita difusa; ainda não completamente instituída. Há mais vontade de jogar do que conhecimento das regras do jogo; há mais anseio de conversão do que clareza quanto às práticas a serem seguidas. Uma conduta ético-religiosa eles já detêm; falta-lhes, talvez, uma igreja.

4.1.2 Segunda epifania: uma religião matriarcal, uma liturgia transumanista (ULTRAWORLD)

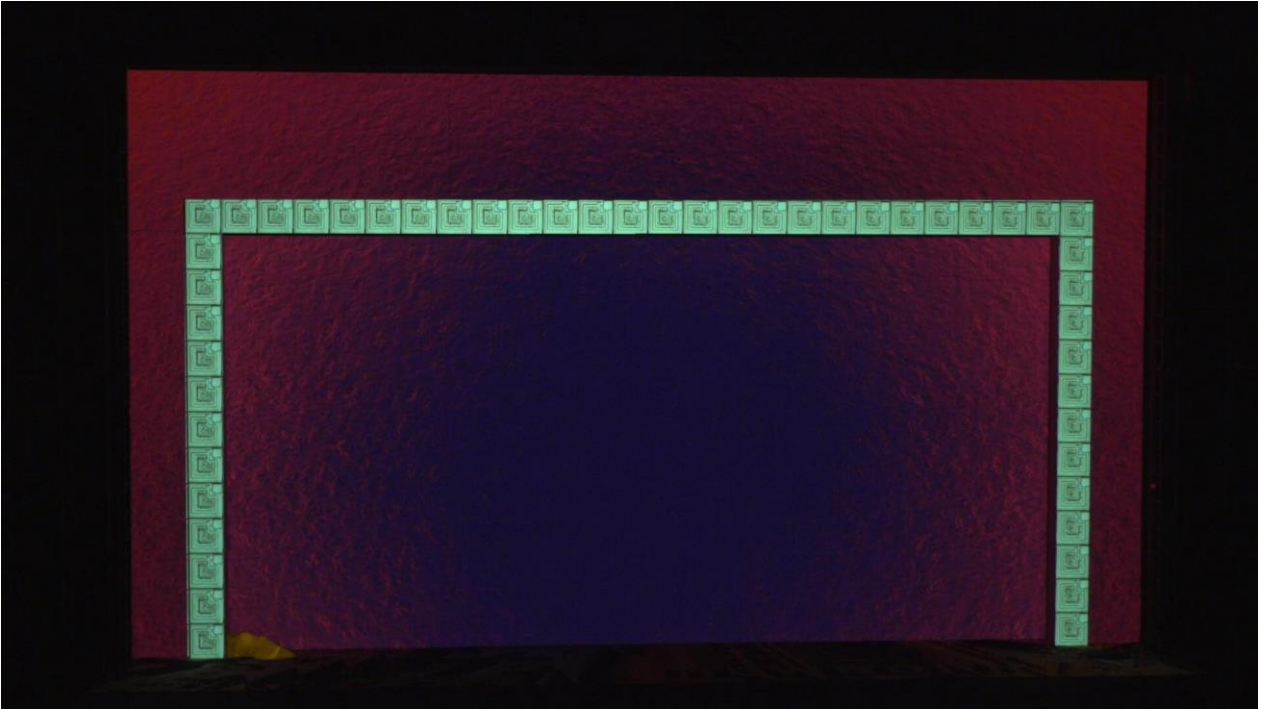
As primeiras impressões que nos chegam assim que entramos na *Großes Haus* do Volksbühne têm algo de *déjà vu*. A cenografia de *ULTRAWORLD* (2020), o terceiro trabalho da dupla Kennedy e Selg – sendo o segundo realizado no teatro da Rosa-Luxemburg-Platz – também nos contrapõe,

³⁵¹ *Übermensch*: “o homem superior ideal do futuro que poderia se elevar acima da moral cristã convencional para criar e impor seus próprios valores, originalmente descritos por Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (1883-85)”. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Al%C3%A9m-homem_\(filosofia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Al%C3%A9m-homem_(filosofia))> Acesso em: 26 jan. 2022.

³⁵² “*We are players in search of a world as often as we are world in search of players, and sometimes we are both at once*” (CARSE, 1986, p. 91). “Somos jogadores em busca de um mundo com a mesma frequência que somos um mundo em busca de jogadores, e, às vezes, somos os dois ao mesmo tempo” (CARSE, 2003, p. 142).

logo de início, a uma barreira intransponível, à semelhança do que ocorria em *Drei Schwestern* (2019). Novamente, toda a boca de cena se encontra obstruída por uma imensa tela-parede. Ao que tudo indica, testemunhamos a efetivação da **supertela concreta** à categoria de componente indispensável à **poética de superfícies** de Kennedy. O palco volta a fechar-se sobre si mesmo, como se cerrasse as pálpebras para mirar suas imagens internas. Contudo, em vez de um céu supersaturado de nuvens, o que agora vemos projetado sobre o amplo anteparo são ondulações brandas sobre uma extensão aquosa de coloração magenta que exhibe, em seu centro, uma espécie de abismo violeta. Não temos, também, diante de nós uma cavidade-palco-vitrine suspensa no ponto central da tela-parede; observamos, em vez disso, um contorno branco, composto do que aparentam ser pequenos blocos quadrados a formarem algo como uma trave semelhante às que são defendidas pelos goleiros de futebol. Em meio às águas abissais de *ULTRAWORLD*, flutua, impassível, um enquadramento fincado à base do palco. Ao pé esquerdo da trave – de acordo com a nossa perspectiva – jaz um pequeno elemento cênico de coloração entre o bege e o dourado, sugerindo uma acumulação formada, provavelmente, por uma tempestade de areia. Aos poucos, a contemplação do conteúdo projetado sobre a **supertela concreta**, envolta em rumores graves, ásperos e cavernosos, põe em evidência uma intrigante tensão entre verticalidade e horizontalidade: a impressão é a de se ver abrir um túnel aquoso no seio de uma parede oceânica; mas, ao mesmo tempo, acreditamos estar diante de um precipício. Sem saber se o que se solicita de nós é uma travessia ou um mergulho, ficamos mareados com a sensação de que, em vez de sentados nas poltronas do teatro, estamos, de fato, sobre um trampolim que nos incita a uma queda iminente. Diferentemente do céu aiônico de *Drei Schwestern*, a projeção inicial de *ULTRAWORLD* não sugere uma investida “superficial”; em vez de nos convidar a deslizar por sua extensão, a tela-parede nos convoca a transpô-la; nos incita a embrenharmo-nos, mentalmente, em sua interioridade (figura 38).

Fig. 38 - Em vez de nos convidar a deslizar por sua extensão, a tela-parede nos convoca a transpô-la; nos incita a embrenharmo-nos, mentalmente, em sua interioridade



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

Enquanto tentamos acolher essa vertiginosa ambiguidade, a aspereza sonora vai, paulatinamente, se tornando macia até que, estabelecida a maciez, começam a reverberar vibrações descendentes, sugerindo um lento processo de aterrissagem.

4.1.2.1 A germinação do *self*, arquétipo da totalidade

O rugir de ventos no interior de uma gruta acompanha o nosso pouso. Quando tocamos o “chão”, a ventania é a única coisa que ouvimos. E o que vemos é a **supertela concreta** deixar de exibir a cratera violeta sobre as águas magenta para, numa transição delicada, mostrar um longo, escuro, e retangular corredor, cujas paredes de concreto vêm em nossa direção, como se nos deslocássemos em seu interior. A vertigem provinda da indeterminação entre horizontalidade e verticalidade perdura; não sabemos se caminhamos dentro de um túnel, ou se caímos, de cabeça para baixo e em câmera lenta, num fosso de elevador. Nossa vagarosa queda/caminhada nos permite flagrar, nas

paredes de “cimento”, inscrições que aludem aos geoglifos do deserto de Nazca e às pinturas rupestres de Lascaux. Ao passo que nossas pupilas se ajustam à escuridão da primitiva paisagem digital que temos à frente, uma voz incorpórea feminina e idosa se põe a narrar um mito de origem. Em alemão, com as inflexões pausadas e enfáticas de uma *griotte*, ela nos conta que, no início de tudo, só havia a escuridão e o silêncio de um universo dormente³⁵³. Não havia pessoas, nem animais, nem pássaros, nem peixes, nem árvores, nem florestas. Somente o céu e a noite escura lá se encontravam. Apesar da cadência ancestral emanada pela voz incorpórea, a escuta de suas palavras diante do obscuro corredor que vemos nos envolve numa angústia difusa; numa sensação claustrofóbica semelhante, talvez, a agonia do feto no atravessamento até a luz em um parto. A eficácia aflitiva dos momentos derradeiros de *Medea.Matrix* nos dá, em *ULTRAWORLD*, as boas-vindas, estando a paixão de nascer, dessa vez, localizada não no fim, mas na abertura do espetáculo, e as aflições, por seu turno, mediadas por uma narração. Um novo encanto das palavras parece estar em curso, renunciando a nos **seduzir/conduzir** no plano do *ópsis* para fazê-lo, exclusivamente, no plano do *mythos*, recorrendo para isso, à forma épica mais característica. No fim do angustiante fosso/túnel, como se fossem vagalumes, começam a piscar luzinhas esverdeadas. Elas compõem uma espécie de moldura para o que parece ser a saída do canal em que nos encontramos. Tornando-se mais próximos, reconhecemos que os “vagalumes” iluminam desenhos, cujos traços entre o infantil e o primitivo, delineiam árvores, silhuetas humanas, cobras, mares e redemoinhos. O efeito de tridimensionalidade difundido pela bidimensionalidade da **supertela concreta** se apresenta, assim, como **cova-útero** que acolhe, em sua constituição, elementos de origens distintas, insinuando uma espécie de inconsciente coletivo junguiano³⁵⁴, em

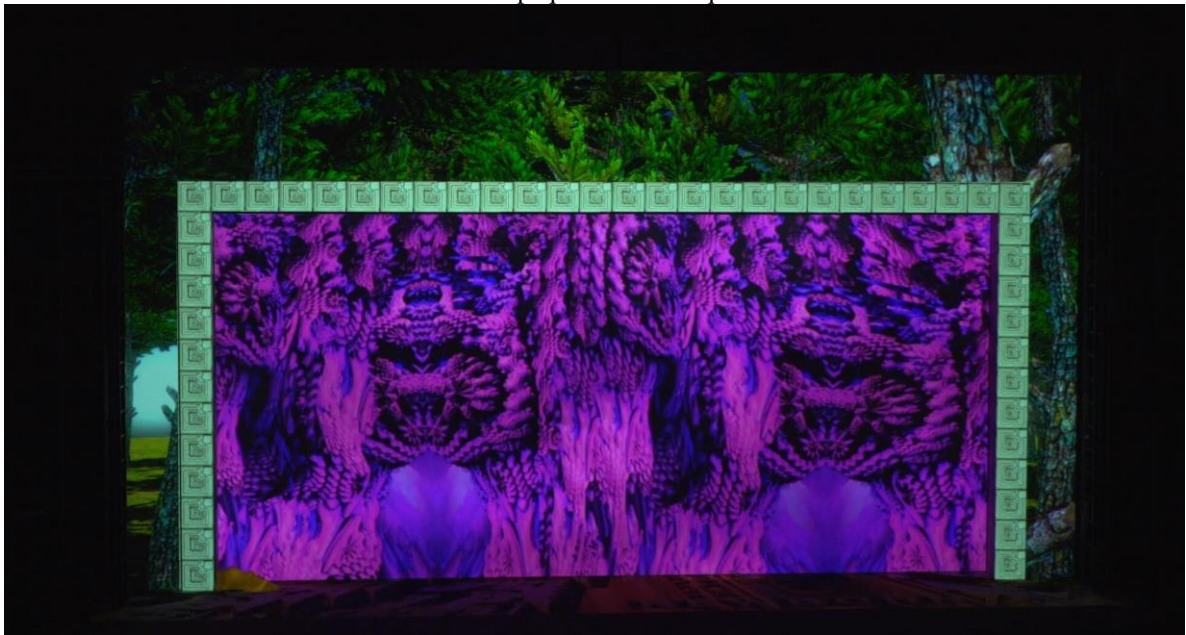
³⁵³ Tendo por base o roteiro do espetáculo *ULTRAWORLD*, o trecho em questão parece ser uma “bricolagem” resultante da sobreposição de duas narrativas míticas, a primeira oriunda da mitologia do povo Pima, do Arizona, e a segunda, proveniente da cultura Maya. “No início havia apenas escuridão em todos os lugares, escuridão e água. E a escuridão se adensou em alguns lugares, aglomerando-se e depois se separando, aglomerando-se e separando-se” (CURTIS, Natalie (Ed.). *The Indian’s Book*. New York: Dover Publications, 1968, p. 315, tradução nossa); “Este é o relato de quando tudo está silencioso e plácido. Tudo é silencioso e calmo. Silencioso e vazio é o ventre do céu. Estas são, pois, as primeiras palavras, o primeiro discurso. Ainda não existe uma pessoa, um animal, um pássaro, um peixe, um caranguejo, uma árvore, uma rocha, uma cavidade, um desfiladeiro, um prado ou uma floresta. Sozinho o céu existe. A face da terra ainda não apareceu. Só está a extensão do mar, junto com o ventre de todo o céu. Ainda não há nada reunido. Tudo é descanso. Nada se mexe. Tudo é lânguido, em repouso no céu. Ainda não há nada de pé. Apenas a extensão da água, apenas o mar tranquilo sozinho. Ainda não há nada que possa existir. Tudo permanece plácido e silencioso na escuridão, na noite.” Sobre isso, ver:

<<http://www.ltconline.net/NBARCLAY/courses/mayas/maya/creation.htm#:~:text=All%20is%20silent%20and%20calm,canyon%2C%20meadow%2C%20or%20forest>> Acesso em: 23 dez. 2021.

³⁵⁴ Num vídeo caseiro feito em 2020 para o Nowy Teatr de Varsóvia, durante o auge da pandemia do novo Coronavírus, Kennedy dá destaque para algumas gravuras contidas no *Livro Vermelho*, de Carl Gustav Jung. Ainda que não haja

que diferentes culturas figuram como produtoras de variações para os mesmos conteúdos arquetípicos, supostamente universais. É então que, de dentro do enquadramento de desenhos cintilantes, erguendo-se como se fosse uma cortina, a escuridão que ali predominava desvela uma padronagem fractal em tons de lilás e fúcsia: uma superfície tremulante como uma bandeira ao vento. No ondear desses fractais, ainda que bastante informe, divisamos um par de olhos extra-humanos a nos mirar. À medida que algo como a explicitação da mirada da Besta Felina se atualiza diante de nós, a idosa voz incorpórea nos conta outro mito, agora de origem hindu³⁵⁵. Nos é dito que, no princípio de tudo, havia somente um grande “eu” refletido na forma de uma pessoa que, não encontrando à sua volta nada além de si mesmo, disse, em sua solidão: “Este sou eu.” O rosto informe e fúcsia da Besta Felina e seus olhos fractais, aumentando paulatinamente de tamanho, se acham, então, perfeitamente enquadrados pela trave feita de pequenos blocos quadrados (figura 39).

Fig. 39 - O rosto informe e fúcsia da Besta Felina e seus olhos fractais se acham perfeitamente enquadrados pela trave feita de pequenos blocos quadrados.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

citações explícitas de Jung nos trabalhos da encenadora, é possível inferir a influência desse autor no **paradigma lúdico-germinativo** a partir do referido vídeo. Sobre isso ver:

<<https://www.facebook.com/MCKNowyTeatr/videos/672865343668546/>>. Acesso em: 23 dez. 2021.

³⁵⁵ “No início havia apenas o grande eu, refletido na forma de uma pessoa. Refletindo, não encontrou nada além de si mesmo, e suas primeiras palavras foram: ‘Este sou eu’” (HANDELMAN, Don & SCHULMAN, David. **God Inside Out: Siva’s Game of Dice**. New York: Oxford University Press, 1997, pp. 50-51, tradução nossa). Ver também: <https://www.mythicjourneys.org/newsletter_dec06_campbell.html#:~:text=In%20the%20beginning%2C%20there%20was.That%20one%20was%20afraid.>. Acesso em: 23 dez. 2021.

No espaço que extravasa o enquadramento, uma floresta virtual se apresenta, entregando-se a uma brisa puramente digital. Esse é um momento chave de *ULTRAWORLD*; um instante exemplar de todo o **paradigma lúdico-germinativo**. Por meio dele, evidencia-se que o que agora está em jogo no Teatro Cósmico de Kennedy não é mais a dissolução do “eu”. Ao invés disso, o que se dá é o movimento oposto e complementar: a germinação de uma instância consciente e autorreflexiva. Contudo, em face do grande, informe e extra-humano “eu” que emerge na **supertela concreta** consoante à narrativa hindu, não parecemos testemunhar a manifestação de uma entidade narcísica – de um “eu de superfície” – uma estimada e intransferível personalidade, mas nos ocorre presenciar a emergência de um ente extra individual – um “eu da profundidade”; algo mais afeito ao conceito junguiano de “self”: o arquétipo, por excelência, da totalidade³⁵⁶. Prestes a sermos expelidos pelo canal de parto, contemplamos, na abertura de *ULTRAWORLD*, portanto, uma imagem digital que amalgama o olhar da Besta Felina, o “gênio de si mesmo” de Carse (a “gênese” daquilo que nos anima) e o “self” junguiano. Eis que nos é permitido admirar a instância totalizante que opera as jogadas da **mente-mundo-jogo**; o mestre do jogo que se ocupa de embaralhar e distribuir as cartas, as peças, ou mesmo, de lançar os dados da partida que com ele jogamos. No último dos mitos narrados pela anciã e incorpórea narradora, está contido o princípio cosmogônico fundamental do hinduísmo: o espontâneo, prazeroso, gratuito, desinteressado e lúdico impulso de autodiferenciação característico dos deuses hindus, conhecido como “*lila*”: a palavra em sânscrito correspondente a “jogo” ou “esporte”: “*Lila* é um substantivo sânscrito que significa jogo ou esporte – no sentido de distração, entretenimento, diversão. Também denota movimento rápido e sem esforço. (...) *Lila* é o motivo sem motivo – ação espontânea totalmente por si própria” (HANDELMAN & SCHULMAN, 1997, p. 48, tradução nossa). Para a tradição védica, o mundo fenomênico das ilusões (*maya*) vêm à tona porque os deuses, descontraidamente, brincam, jogam, dançam, fazem mascaradas (*lila*): “os deuses em sua *lila* fizeram um mundo de *maya*: quando os deuses jogam, o mundo passa a existir” (SCHECHNER, 2013, p. 114, tradução nossa)³⁵⁷. O que faz as divindades começarem a jogar e/ou brincar é a “contração lúdica de *lila*”: uma espécie de **abalo autoperceptivo** sem o qual os deuses hindus permaneceriam dormentes, num estado pleno

³⁵⁶ “O centro organizador de onde emana essa ação reguladora (o crescimento psíquico) parece ser uma espécie de ‘núcleo atômico’ do nosso sistema psíquico. É possível denominá-lo também de inventor, organizador ou fonte das imagens oníricas. Jung chamou esse centro o *self* e o descreveu como totalidade absoluta da psique, para diferenciá-lo do ego, que constitui apenas uma parte dela” (VON FRANZ, 2009, p. 212).

³⁵⁷ SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Londres e New York: Routledge, 2013.

e unívoco, conquanto inconsciente, sem poderem diferenciarem-se de si mesmos e, desse modo, sem conseguirem se autoconhecer: “A plenitude cósmica pode ser identificada com a falta de autoconsciência do “eu” (...) A divisão e a mudança acontecem após a contração lúdica da *lila*. (...) O “eu” alcança a autoconsciência através da contração da *lila*.” (HANDELMAN & SCHULMAN, 1997, pp. 190-191, tradução nossa). Ao final da introdução do terceiro trabalho da dupla Kennedy e Selg, para além de visualizarmos uma imagem **espaço-temporal da totalidade**, testemunhamos a germinação, ou a epifania de uma **consciência total**, dotada de atributos divinos (ou “geniais”, usando a terminologia de Carse): o grande e paradoxal jogador infinito que, cheio de “espírito esportivo” e movido pelo prazer do próprio jogo, se diferencia de si mesmo, ao dizer: “Esse sou eu”. Agora, a entidade elíptica espectador-espetáculo, nos ondulantes olhos informes e fractais enquadrados pela trave de blocos quadrados, obtém uma tradução visual de seus “gênios de si mesmos”. Pela primeira vez, o Teatro Cósmico de Kennedy apresenta uma narrativa cosmogônica completa, encadeada e linear; pela primeira vez, a encenadora parece se ocupar de contar uma história, dando enfoque ao relato verbal e explícito de uma causa (um mito) em vez de manifestar cenicamente (de forma performativa e audiovisual) os efeitos, ou os indícios, de uma criação mítica. Num certo sentido, a “contação de história” empreendida pela *griotte* incorpórea nos instantes iniciais de *ULTRAWORLD* é um desdobramento da abertura de *Drei Schwestern*, quando os versos dos Rolling Stones (“*Something happened to me yesterday.*”) ressoavam graves e distorcidos. Porém, agora não estamos em face apenas da notificação de um **abalo autoperceptivo**, efetuada por quem o experimentou em si próprio num passado recente; vemo-nos diante da exposição realizada por um terceiro, a respeito das causas de uma “contração lúdica” fundamental, ocorrida no início dos tempos, que põe em movimento os *strange loops* constituintes não de uma existência em particular, mas da totalidade da vida.

4.1.2.2 Realidade virtual: a boa nova da salvação

Entoadada pela voz anciã, a paradoxal enunciação que produz uma identidade ao mesmo tempo que gera um processo de diferenciação (“Este sou eu”), repercute em cena: a tela emoldurada pela trave é, então, como uma pálpebra que se abre, erguida, levando embora o rosto amorfo do *Great*

Self/Besta Felina. O que assim se desvela é uma cavidade tridimensional de traçado trapezoidal, composta de três paredes sobre as quais se projetam os mesmos pequenos blocos quadrados que compõem a trave, sendo que, nos anteparos laterais, afixam-se televisores de telas planas que fazem as vezes de **vitrais** e, no do fundo, à direita, um alongado recorte vertical que serve de portal tendo, mais à esquerda, uma abertura quadrada a formar uma janela sem nenhum tipo de vedação. Essa espécie de antessala guarnecida por um corredor logo atrás do portal e da janela ao fundo, decorada com um carpete estampado, em que se veem fractais sobrepostos a paisagens digitais, e no qual se lê a inscrição: “*NEWBORN*” (“Recém-nascido”), apresenta, em seus cantos, novas e mais concentradas acumulações de “areia”. Através das aberturas retangulares no anteparo recuado e frontal, vê-se a paisagem de florestas virtuais projetada sobre uma grande tela posicionada no limite profundo do palco. Porém, na margem frontal, isto é, na parte da tela-parede que extravasa o enquadramento estabelecido pela trave, as mesmas árvores virtuais se agitam com a mesma mansidão. Um objeto impossível se forma, então, fazendo com que a cavidade/antessala tridimensional avance em direção ao fundo do palco, ao mesmo tempo em que é lançada em direção à boca de cena. É em meio a esse paradoxo perceptivo que reconhecemos duas presenças antropomórficas, quase que camufladas nas múltiplas estampas que figuram no carpete. A primeira a ser identificada acha-se em pé, logo à frente do portal, como se houvesse se detido após cruzá-lo. Trata-se de uma criança: uma menina loira, aparentando ter por volta de cinco anos de idade, que, com o rosto nu, traça uma túnica bege com as bordas brancas a encobrir um vestido longo, estampado em tons de dourado, bege e marrom. A sensação é a de contemplar uma pequena sacerdotisa, integrante, provavelmente, de uma religião transumanista. A segunda presença é mais difícil de discernir por estar quase que amalgamada ao carpete: um homem³⁵⁸, loiro e por volta dos quarenta anos de idade, “desmascarado” como a menina, jaz deitado no chão como se entregue a um sono profundo, ocasionado, talvez, por uma implacável bebedeira. Ele veste calça de sarja bege, tênis brancos e uma camiseta de mangas compridas coladas ao corpo na tonalidade verde-limão. Há algo de parvo na figura desse Homem Vitruviano entregue a seus sonhos antropocêntricos no centro do palco do Volksbühne. Apesar da diferença de idade, a impressão é que o recém-nascido a que se refere a inscrição no carpete não é a criança, mas o adulto. Enquanto a cavidade/antessala parece navegar/ser navegada pela floresta digital, a brisa que acaricia os galhos das árvores se junta

³⁵⁸ Os atores presentes neste quadro são Frank Willens e Zoë Willens. O fato de serem pai e filha adiciona uma camada performativa (e, porque não, metaléptica) ao primeiro diálogo de *ULTRAWORLD*.

aos cantos de pássaros para nos conduzir a um estado de leve torpor. A pequena sacerdotisa observa o homem inconsciente no chão. No centro da parede frontal, ao fundo da antessala, uma massa amorfa na mesma tonalidade dos montes de “areia” acumulados nos cantos, se movimenta como se fosse um embrião em formação. O homem, antes desacordado, desperta. À medida que ele esboça os primeiros movimentos de cabeça, a criança, observando-o de forma atenta e implacável, lhe dá as boas-vindas: “Olá, Frank. Você está acordado?” Sem olhar para ela, Frank dá embocadura à resposta: “Sim, estou”. A menina redargui, com seu timbre infantil e levemente robótico: “Tem certeza?” Na primeira troca intersubjetiva entre as figuras antropomórficas de *ULTRAWORLD*, duas ideias se juntam para explicitar o princípio germinativo que rege o espetáculo: nascer e despertar. Em resposta à “contração lúdica” transcorrida no macrocosmo do *Great Self*/Besta Felina, um **abalo autoperceptivo** se dá no microcosmo de Frank. Seria essa figura masculina e ocidental no centro da cavidade/antessala a **máscara nascedoura** correspondente à **consciência total e nascente** advinda na abertura do espetáculo? Enquanto Frank tenta se certificar de estar, de fato, acordado, uma nova voz incorpórea se apresenta como narradora das ações do recém-desperto protagonista. Em inglês, com leve sotaque britânico, a nova *griotte* nos informa³⁵⁹ que Frank deseja se tornar real e que ele é, de fato, um ator da vida real. Ao passo que tentamos decodificar qual o conceito de “real” utilizado pela narradora, o diálogo entre a pequena sacerdotisa e o homem no chão prossegue, estando, agora, ambos frente a frente. O que, desse modo, se atualiza são falas³⁶⁰ extraídas do filme *The Matrix* (1999), por meio das quais Morpheus questiona Neo a respeito de seus conhecimentos sobre realidade virtual, perguntando-lhe se seria capaz de distinguir o mundo real do virtual, caso todos os seus sentidos estivessem atados a um aparato que o conecta a um computador. Esses questionamentos, transferidos para a “boca” da menina vestida em trajes de

³⁵⁹ “Frank está acordado. Por que ele acordou? Foi um sonho? Ele tenta chegar à superfície. Ele tenta ser verdadeiro. Ele é um ator - um ator (da vida) real.”

³⁶⁰ C/C/A: - Tem certeza? Imagino que você saiba algo sobre realidade virtual.

Franco: - Um pouco.

C/C/A: - Conte-me sobre isso.

Frank: - Essencialmente, é um sistema de hardware que usa um dispositivo; headset, luvas e tudo o mais para fazer você sentir que está em um programa de computador.

C/C/A: - Se o dispositivo de realidade virtual, como você o chamou, estivesse conectado a todos os seus sentidos e os controlasse completamente, você seria capaz de dizer a diferença entre o mundo virtual e o mundo real?

Frank: - Provavelmente não poderia, não.

C/C/A: - Não, você não poderia.”

Sobre o as falas integrantes do roteiro do filme *The Matrix*, ver:

<<http://remotewindowlight.com/thematrixtruth/html/original-matrix-script-10.html#>>. Acesso em: 27 dez. 2021. Tradução nossa. (Note-se: como consta no roteiro do espetáculo, o nome oficial da pequena sacerdotisa é C/C/A, abreviação de: Children/Computer/Animal – Criança/Computador/Animal).

sacerdotisa ganham, na obra de Kennedy e Selg, um tom de boa nova. A realidade virtual, conteúdo que se estabeleceu no Teatro Cósmico de Kennedy de forma arrasadora a partir de *Drei Schwestern*, em *ULTRAWORLD*, se insinua como verdade última; como fundamento do mistério da existência. Um breve silêncio se instaura. A criança, então, ergue o rosto ao céu e entoa um pranto manhoso e robótico. Encerrada esta manhã, a pequena assume outra fala³⁶¹ de Morpheus: “Você acha que é ar o que está respirando?” Quando Frank pressente que um problema está por vir, como se uma pequena falha de programação ocorresse, a pequena sacerdotisa dá lugar a uma voz masculina e distorcida, repetindo, logo em seguida, a mesma frase com seu timbre costumeiro, infantil e robótico: “Siga-me.” Então, ela começa a cantarolar a melodia de Johann Sebastian Bach “*Alle Menschen müssen sterben.*” [“Todas as pessoas devem morrer.”] ressoando, de forma cifrada, a conduta ético-religiosa instaurada em *Coming Society*: “*die before you die*” [“morra antes de morrer”]. Cantarolando, a menina dá as costas a Frank, cruza o portal e se projeta em direção à janela. Contudo, a expectativa de vê-la passar pelo enquadramento não se confirma; em vez disso, vemos a projeção de uma máscara feminina com feições idosas flutuar por entre as árvores, imiscuindo-se na floresta digital, enquanto move os lábios em consonância com a canção de Bach. Talvez, a pequena sacerdotisa seja uma versão intempestiva da narradora anciã; ambas sendo, quem sabe, as presas e a cauda de uma mesma serpente mítica.

4.1.2.3 O que era implícito, se explicita; o que antes se inscrevia, agora é descrito

Em pé, Frank observa a máscara flutuante e cantante através da janela, tal qual um espectador. Ele verifica a palma de sua mão esquerda; as feições anciãs se distanciam; a narradora incorpórea de timbre britânico nos situa em relação ao enredo do qual Frank é protagonista. Ela inicia sua narração pontuando: “Está é a história de um homem” e, na sequência, se vale das palavras utilizadas por Kingsley para definir aqueles que, na Antiguidade Clássica, se conduziam segundo o princípio “*die before you die*”: “o homem de qualquer idade que foi além do tempo, que pela intensidade do desejo fez a viagem iniciática fora do tempo e do espaço e chegou ao coração da realidade” (KINGSLEY, 2017, p. 218). Durante a narração, Frank deixa de dar as costas a nós,

³⁶¹ Sobre isso, ver: <<https://www.rottentomatoes.com/m/matrix/quotes/>>. Acesso em: 27 dez. 2021.

posicionando seu corpo numa diagonal que corta o palco da esquerda para a direita. Uma certa parvoíce persiste em sua figura. De acordo com Kingsley, esses tais homens que decidiam se dirigir ao coração da realidade eram nada menos do que profetas imbuídos da responsabilidade de redimir o nosso mundo, empreendendo a jornada do herói: “O mundo em que vivemos não poderia sobreviver sem eles. Eles são profetas (...) Eles têm a responsabilidade de fazer a jornada do herói para outro mundo, para a fonte de luz e escuridão, e trazer de volta o conhecimento atemporal que lá encontrarem”³⁶². De qualquer forma, para o Teatro Cósmico de Kennedy, o que ocorre é a admissão do Homem Vitruviano como herói, e do profeta de inspiração “ascléptica” ou apolínea, como finalidade de sua jornada iniciática. Antes implícito em nossa subjetividade, o metro padrão antropocêntrico se torna explícito e ganha o palco; o *pharmakós*, de fato, se materializa. Aquilo que, no **paradigma passional-dissolutivo**, estava implicado em nossa subjetividade, no **paradigma lúdico-germinativo**, se “explica” na objetividade da cena. As vozes incorpóreas, desse modo, não se dirigem mais ao padrão perceptivo majoritário inoculado em nossa interioridade, buscando um efeito performativo; elas passam a se referir, de forma épica, ao modo de percepção hegemônico que, então, é incorporado aos elementos cênicos. O que era direto e imediato, se torna indireto e mediado. O que antes se inscrevia em nossa subjetividade, é descrito objetivamente. O plano do *ópsis* recua; o do *mythos* avança. A dissolução/desconstrução dionisíaca dá lugar ao aprimoramento/melhoramento apolíneo. Numa fala concedida em 2020, durante o primeiro simpósio organizado em torno de seu trabalho, Kennedy afirma que, em *ULTRAWORLD*, o seu objetivo (e o de Selg) foi questionar-se sobre como um mundo passa a existir, e como um ser humano nasce e empreende uma jornada nesse mundo: “*How does a world come into existence? A kind of a world building idea. And how does a human being is being born into this world, and has a journey through it?*” (KENNEDY, 2020, 42’49” - 43’03”)³⁶³. Segundo Thomas Metzinger, um mundo aparece a nós quando nos tornamos seres dotados de consciência: “*Consciousness is the appearance of a world. The essence of the phenomenon of conscious experience is that a single and unified reality becomes present: If you are conscious, a world appears to you*” (METZINGER, 2009, p. 15). E esse mundo, advindo de nossa experiência consciente, atua como uma realidade virtual: “*Nature’s virtual reality is conscious experience – a real-time world-model that can be*

³⁶² KINGSLEY, 2017, p. 218.

³⁶³ KENNEDY, Susanne. Entrevista concedida por Susanne Kennedy durante o simpósio dedicado à sua obra. Bruxelas, 2020 (Anotações realizadas *in situ* sobre arquivo de áudio compartilhado com os participantes do simpósio; material não disponível para consulta na internet.).

viewed as a permanently running online simulation, allowing organisms to act and interact”³⁶⁴. Menos do que um exorcismo do Homem Vitruviano pela via da **identificação passional** com os padecimentos femininos, o que estamos prestes a testemunhar com a jornada de Frank é o processo de aprimoramento de um homem ocidental padrão, cuja “mesa de dissecação” será um rito iniciático conduzido por figuras femininas que, fazendo-o reconhecer a natureza virtual do mundo por ele habitado, o levarão a uma **desidentificação lúdica** de seu estado habitual de funcionamento, para aceder a um nível de consciência mais elevado (assim como a atingir um mundo superior; um ultramundo); uma camada de realidade em que o “gênio de si mesmo” tem sua epifania numa “contração lúdica” que o impele a jogar como jogam os deuses hindus, conquistando, nesse processo, atributos proféticos. Se o mundo surge em razão de um impulso lúdico da mente, cabe aos homens aprimorarem-se (“divinizarem-se”) para poderem tomar parte nesse jogo cósmico.

4.1.2.4 O ego antropocêntrico e o *self* matriarcal e profético

As pálpebras da cavidade/antessala encontram-se cerradas. A trave de pequenos blocos quadrados apresenta uma coloração carmim. No espaço que extravasa o enquadramento, a floresta digital se mostra em sua versão noturna. Dentro da moldura, tons de amarelo e rosa, além do rosto fractal e fúcsia do *Great Self*/Besta Felina piscam inquietos. Um *looping* grave, percussivo e eletrônico se amalgama à agitação das cores. Numa piscadela metaléptica (ainda que mantendo as pálpebras fechadas), *ULTRAWORLD* projeta, sobre a tela interna à trave, os créditos³⁶⁵ que nos informam sobre os atores participantes do espetáculo e os personagens a eles correspondentes. O *Great Self* /Besta Felina parece acometido de uma nova contração lúdica, convidando-nos a notar que o que chamamos de realidade se estrutura como um teatro, e que o palco do Volksbühne à nossa frente arquiteta um mundo mental, cuja forma mais adequada de vivenciá-lo é tomando parte num jogo mimético, em que se distribuem e se assumem papéis. A **mente-mundo-jogo** nos chama, pois, para brincar. Quando as pálpebras se erguem, Frank está de perfil no centro da cavidade/antessala, com as mãos na cabeça e o rosto em direção ao chão. À sua frente, e à esquerda, uma presença feminina

³⁶⁴ METZINGER, 2009, p. 104.

³⁶⁵ “FRANK: Frank Willens; M.: Kate Strong; CASSANDRA: Suzan Boogaerdt; GAME DESIGNER S.: Vanessa Loibl; DAN GARNER: Malick Bauer; LANA: Bianca van der Schoot; METIS: Erica Eller; C/C/A: Zoë Willens.”

vestida com um macacão bege, papetes brancas, e um véu (hijabe) no mesmo tom verde-limão da camiseta de Frank, indicando ser uma mulher de origem muçulmana, ou, ao menos, uma habitante do deserto. Ela está sentada sobre um cubo revestido de estampas acinzentadas na qual proliferam cruzeiros cristãos, em torno de um padrão central predominante; uma estampa já vista em *Coming Society*. Ela cruza as pernas, apoia as mãos uma na outra e observa Frank com cuidado. A composição faz pensar numa figura materna, ou numa espécie de tutora prestes a chamar a atenção de um adolescente que cometeu algum tipo de contravenção e merece repreensão. A cavidade/antessala navega/é navegada pela floresta noturna que, em seu ponto de fuga, exhibe uma luz milagrosa entre as árvores. Frank retira as mãos da cabeça e assume mais uma fala³⁶⁶ do protagonista de *The Matrix*: “Por que os meus olhos doem?” A mulher à sua frente, que atende pelo nome de “M.”, responde, sugerindo que sua identidade provém do mestre de Neo, Morpheus: “Porque você nunca os usou antes”. A voz **conjuntada/disjuntada** a seus lábios é o timbre de leve sotaque britânico ouvido no final do diálogo entre Frank e a pequena sacerdotisa, C/C/A. Eis um fato inédito: pela primeira vez no Teatro Cósmico de Kennedy uma voz, antes exclusivamente incorpórea, se **conjuga/disjunta** ao corpo de um ator/atriz. É como se o “demônio da cena” que, em *Drei Schwestern*, fora pensado e imaginado como a entidade primitiva (ou o xamã) que dá de beber aos espectadores/discípulos, silenciosamente, a substância do tempo espetacular, em *ULTRAWORLD*, se desdobrasse num avatar humanizado e falante. Em vez do *phármakon* das vibrações autovibrantes, o que essa nova encarnação do “demônio da cena” oferece são conselhos (figura 40).

³⁶⁶ Sobre isso, ver: <<https://www.looper.com/160020/lines-in-the-matrix-movies-that-mean-more-than-you-realized/#:~:text=As%20he%20learns%20the%20truth,ge1%2Dfilled%20pod%20for%20decades>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

Fig. 40 - Em vez do *phármakon* das vibrações autovibrantes, o que essa nova encarnação do “demônio da cena” oferece são conselhos.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

Um suave e contínuo acorde grave embala a navegação do palco pela floresta virtual. A sensação é que o Homem Vitruviano está prestes a passar por uma sessão de tortura, amparada, no entanto, por uma ternura feminina e maternal. Ele pergunta à sua interlocutora o que lhe está acontecendo, e o que é esse espaço no qual ambos se encontram. A resposta vem num tom oracular, que se vale de uma orientação dada, supostamente, por Deus à santa católica Catarina de Siena³⁶⁷: “*The more you abandon yourself, the more you will find Me. You are that which is not. I am that I am.*” [“Quanto mais você se abandona, mais você Me encontrará. Você é aquilo que não é. Sou o que sou.” Tradução nossa]. Entre a filosofia pop e o misticismo cristão, as falas de M. fazem pensar que ela e Frank sejam, na verdade, desdobramentos de uma mesma psique, sendo Frank, em termos junguianos, correspondente ao ego, e M., ao *self*. A correspondência cromática entre suas superfícies vestíveis reforça essa suposição. A jornada de aprimoramento do padrão perceptivo majoritário rumo à conquista de atributos proféticos fá-lo-á, provavelmente, reconhecer-se na imagem de uma mulher mais velha e mais sábia do que ele.

³⁶⁷ Sobre isso, ver: <<https://sites.google.com/site/theselfawareness/section-7/christianity>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

4.1.2.5 O triunfo do senso de humor sobre o trauma amoroso

Frank segue confuso. Uma nova mulher, trajando superfícies vestíveis idênticas à de M. – à exceção de seu hijabe, estampado em tons de carmim – cruza o portal ao fundo. Ela se apresenta como a “*co-star*” [“coprotagonista”] de Frank, e lhe pergunta se está gostando do “*script*” [“roteiro”]. A patetice do protagonista masculino se intensifica por sua ignorância a respeito da existência de um roteiro. Sua “*co-star*” enfatiza: “Eu acho que ele (o roteiro) é muito bom.” Uma pequena serpente começa a se arrastar pela parede do fundo. M. diz a Frank que sua parceira de jogo se chama Cassandra³⁶⁸. Outra serpente, semelhante a anterior, porém, maior, invade o anteparo às costas de M. O protagonista quer saber como e porque está conectado a Cassandra. Suas interlocutoras, senhoras do destino mais sabidas do que ele, o tranquilizam, dizendo que, em breve, ele descobrirá. Então, ao som de notas pentatônicas, tanto as paredes da **cavidade/antessala** como a floresta noturna dão lugar a um cenário típico de videogames de luta como, por exemplo, *Mortal Kombat I* (1992); em que gráficos em oito bits compõem uma paisagem oriental genérica. Ao fundo se veem céus alaranjados e montanhas azuladas e, nas bordas, dois grandes pilares roxos nos quais se enrolam, em cada um deles, uma serpente verde. Na arena em que Frank e Cassandra se enfrentam, o caduceu de Asclépio, símbolo da medicina, faz aliança com as cobras que, num dos mitos³⁶⁹ referentes a Cassandra, lambem seus ouvidos concedendo-lhe o dom da profecia (figura 41).

³⁶⁸ Em cenas anteriores não abordadas aqui, a mesma figura feminina, interpretada pela mesma atriz (Suzan Boogaardt) se apresenta como April 1, a esposa de Frank. A cena de Frank com ela e sua filha, April 2 (Vanessa Loibl), se repete seguidas vezes ao longo do espetáculo. As repetições configuram testes, ocorridos em cinco oportunidades, nos quais Frank se depara com a morte das filhas, em razão de uma seca implacável. No quadro em questão, April 1 surge como Cassandra, indicando uma habilidade inerente às personagens femininas: a de transitar por diferentes mundos, ou níveis de realidade/consciência, assumindo papéis distintos.

³⁶⁹ “Cassandra (G.). Filha de Príamo e de Hécuba, e irmã de Heleno (vv.), com quem compartilhava o dom da profecia. Esse dom, segundo uma das versões da lenda, teria sido comunicado a Cassandra e a Heleno por meio das serpentes de um templo de Apolo (v.) em Tróia, que lhes lambeiram os ouvidos.” Sobre isso, ver: KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, pp. 322 - 323.

Fig. 41 - O caduceu de Asclépio, símbolo da medicina, faz aliança com as cobras que, num dos mitos referentes a Cassandra, lambem seus ouvidos concedendo-lhe o dom da profecia.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

M., como uma espécie de diretora teatral/game designer, distribui os papéis a serem desempenhados por Frank e Cassandra, chamando à cena, Lana, outra participante do jogo. Observados atentamente pela “diretora”, os “atores”, por meio de diálogos melodramáticos, dão vida a um típico enredo³⁷⁰ de traição. O que vemos não é uma cena acabada, mas um ensaio em que os intérpretes, eventualmente, esquecem algumas falas, retomando a sequência de onde pararam. Os clichês melodramáticos vão se acumulando até produzirem, em nós, uma

³⁷⁰ “VO (voice-over): Cena: Frank interpreta Frank como sempre. Cassandra interpreta Gabi e Lana interpreta Lani.

Gabi: - Você dormiu com ela. Você me disse que era uma relação casual.

Frank: - Eu... eu não me lembrava.

Gabi: - Ah, você não se lembrava de ter feito sexo com a mulher que era sua ex?

Frank: - Não, eu... eu estava bêbado. Isso foi um erro.

Lani: - Ou talvez você tenha convenientemente esquecido para não ter que contar à sua namorada.

Frank: - Não, eu não faria isso.

Gabi: - Eu nem sei mais o que diabos você faz.

Frank: - Gabi, por favor, eu não sabia.

Gabi: - Não. Não acredito em nada que sai da sua boca, Frank.

Frank: - Gabi, por favor...

Gabi: - Não, você pode parar por favor? Chega de mentiras! Ok, você me deixa doente.

Cassandra: - Veja, eu te disse. O roteiro é muito bom!

Franco: - Pare! Deixe-me sair! Eu quero sair! Não me toque! Saia de perto de mim!”

desidentificação lúdica da cena que vemos, nos levando a refletir sobre o quão melodramáticos somos, quando nos deparamos com nossos conflitos cotidianos. O humor e o “espírito esportivo” são predominantes no quadro, configurando uma abordagem do trauma amoroso muito dessemelhante da que se via em *Women in Trouble*. Agora, nas desavenças entre as figuras masculina e feminina, o padrão perceptivo majoritário não é uma ameaça, pelo contrário: é ele quem se vê numa espécie de emboscada, ainda que a traição seja praticada por ele. Frank se revolta com a proposta do jogo: entrar e sair de mundos/palcos/realidades/estados de consciência/níveis narrativos. Ele refuta o aspecto mimético do jogo infinito do devir; o chamado para comungar do prazer metamórfico de *lila* é, por ele, recusado. Então, M., apropriando-se de uma rubrica³⁷¹ oriunda do roteiro de *The Matrix*, lança um encanto sobre Frank, que o faz cair literalmente de joelhos: “*Frank is on his hands and knees, he reels as the world spins. Sweat pours off him as a pressure builds inside his skull as if his brain had been put into a centrifuge.*” [“Frank está de quatro, ele cambaleia enquanto o mundo gira. O suor escorre dele enquanto uma pressão se acumula dentro de seu crânio, como se seu cérebro tivesse sido colocado em uma centrífuga.” Tradução nossa]. Frank inicia, então, um longo, grotesco e patético processo em que estrebucha no chão, como um gato engasgado com uma bola de pelo; agonia que só se encerra quando M., mestra do jogo que faz a centrífuga da **mente-mundo-jogo** girar, chancela o encerramento: “*Vomiting violently, Frank pitches forward and blacks out.*” [“Vomitando violentamente, Frank cai para frente e desmaia.” Tradução nossa]. Estirado de bruços no chão, o Homem Vitruviano ainda testemunha uma “piscadela metaléptica” ser desferida por Cassandra: “Honestamente... o roteiro é maravilhoso.” O senso de humor triunfa sobre o trauma amoroso; há, nas *women in trouble*, de fato, uma nova perspectiva em relação ao padecimento originado pelo padrão perceptivo majoritário.

³⁷¹ “*On his hands and knees, he reels as the world spins. Sweat pours off him as a pressure builds inside his skull as if his brain had been put into a centrifuge.*”

NEO: *I don't believe it! I don't believe it!*

CYPHER: *He's going to pop!*

Vomiting violently, Neo pitches forward and blacks out.”

The Matrix. Sobre isso, ver: <<https://scifi.stackexchange.com/questions/206809/in-the-world-of-the-matrix-what-is-popping?noredirect=1&lq=1>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

4.1.2.6 O paradigma lúdico-germinativo abocanha o passional-dissolutivo; as *women in trouble* tornam-se *troublemakers women*

Um rumor grave começa a se instalar sorrateiramente. As três mulheres trocam olhares cúmplices. M. se levanta de seu cubo estampado em padrões de cruzes cristãs. O trio atravessa o portal ao fundo e passa pela janela, observando zelosamente o homem semiacordado, estendido no chão. Solitário, Frank se ajoelha. O gráfico em oito *bits* oscila aquoso, como se derretesse em virtude dos efeitos de uma substância alucinógena. Os rumores graves se avolumam. É então que o protagonista enuncia a longa descrição³⁷² de um surto epilético de conteúdo místico-religioso. À medida que Frank narra os detalhes de um processo de dissolução do “eu” que o faz “saborear a eternidade”, as projeções sobre os anteparos cenográficos se liquefazem em cores cada vez mais lisérgicas. O protagonista, enquanto sustenta suas falas, entrega-se a uma coreografia de braços e meneios de tronco. Luzes multicoloridas piscam sobre seu corpo, formando um rigoroso recorte retangular. O que vemos ocorrer neste plano de composição é muito significativo: assim como a **mente-mundo**, em *Women in Trouble*, englobou a **cova-útero** dos espetáculos anteriores, em *ULTRAWORLD*, é

³⁷² “Esta é a aura. O ajuste vem depois, uma sensação como a de um trem rápido.

00:19. Não vai ser ruim. Chega rápido. A queima lenta é a pior.

00:21. Foi o cheiro que me disseram. Sinto cheiro de coisas como ervas queimadas. Então eles vão, e quando acaba eles (os cheiros) vão embora.

00:29. Posso sentir fragmentos de identidade falando comigo. Fica mais difícil de descrever, sinto gosto de sal e outra coisa. Eu exulto nesses momentos. É a recompensa para os maus momentos, os momentos cansativos. Nesses momentos, eu beijo Deus.

00:31 Eu posso ver todas as cores agora, sob sua pele! Olhe para sua mão. Você duvida que você contém uma infinidade de tons? Tom e croma, capítulo e versículo. Você é o livro da rosa mais louca e do índigo. Minhas mãos serão tomadas em breve, por um tempo. Mas como é bom poder falar cores com as mãos, enquanto o tempo dura!

00:33. Está chegando. Eu me abro como uma crisálida, eu me divido. Não posso dizer muito mais. Mas você é o divino! Olhe para suas mãos, respire e não duvide que você saboreia a eternidade.

00:37. Muito em breve. Eu seria um rio se pudesse. Eu sangraria eterno/divino. Não verá quando eu acordar. Veja AGORA. Todas as cores. Quando você vê todas as cores. Todas as cores, em qualquer cor. Isso é provar o divino. Muito em breve. Eu quero lembrar! As chaves parecem ossos, como tijolo. Pirâmides e dedos dos pés dos santos. Todas as cores. Todas as cores. Todos viram todas as cores.

00:40. As chaves parecem ossos, mas contêm todas as cores. As cores nunca nos abandonam. Deus é espectro, espectro infinito. Som, a cor toca todo um espectro.

00:54. Acabou. Eu fiquei nervoso, estou bem, exceto que acho que bati meu cotovelo em alguma coisa e mordi minha língua.”

Sobre isso, ver: <https://www.rcpsych.ac.uk/docs/default-source/members/signs/spirituality-spsig/spirituality-special-interest-group-publications-alsadair-coles-temporal-lobe-epilepsy-and-dostoyevsky-seizures.pdf?sfvrsn=bf258b2f_2>. Acesso em: 28 dez. 2021.

o próprio **paradigma passional-dissolutivo** que é abocanhado pelo **lúdico-germinativo** (figura 42).

Fig. 42 - É o próprio paradigma passional-dissolutivo que é abocanhado pelo lúdico-germinativo.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

O processo de dissolução que se dava na arena subjetiva do espectador, indispensável ao xamanismo horizontal então praticado, é levado, agora, ao palco concreto para ser, por meio dos recursos cênicos, explicitado e ilustrado. Frank, encarnação do Homem Vitruviano, passa, no palco do Volksbühne, pela experiência que Kennedy proporcionara ao padrão perceptivo majoritário dos espectadores de seus trabalhos precedentes, sobretudo *Orfeo*, *Medea*, *Matrix*, *Virgin Suicides* e *Women in Trouble*. Contudo, o devir agora oferecido não é um **devir-mulher**, mas um **devir-jogador-infinito/iatromantis**. O ponto de vista feminino não é mais de mártir, mas de algoz; a mulher não é mais o iniciado, a vítima do sacrifício; é o iniciador, o oficiante que opera o ato sagrado. É assim que o processo de encapsulamento, ou de absorção, de um paradigma pelo outro ressoa um segundo fenômeno: a transmutação das *women in trouble* em *troublemakers women*. As primeiras, xamãs ou feiticeiras, mártires dos padecimentos impostos pelo metro-padrão antropocêntrico, implicam-se no êxtase, ou no corpo sem órgãos, que produzem; elas ingerem o

phármakon do tempo espetacular enquanto o espetáculo transcorre. As últimas, *iatromantis*-profetizas, algozes que imputam ao Homem Vitruviano as operações, ou os exercícios, que lhe aprimorarão, ocupam-se de engendrar o corpo sem órgãos numa figura a elas externa; o *phármakon* das vibrações autovibrantes não é, desse modo, por elas ingerido durante o desenrolar das cenas. Como se tivessem aprendido a dominar aquilo do qual padeciam no paradigma anterior, elas submetem o homem-modelo às aflições que as acometiam, revelando-as, dessa vez, sob uma perspectiva mais protegida, mais compassiva, mais complacente, lúdica, enfim. De figuras que, por meio da travessia de seus próprios traumas, aflições e angústias, buscam saídas para si mesmas, as mulheres encenadas por Kennedy adquirem a pretensão de oferecer alternativas para outrem, mediante aconselhamentos, prescrições e aplicações de exercícios. Eis aí o indício do abandono de um modo de funcionamento mágico, embasado por uma teoria pós-humanista e deleuziana, em favor de uma disposição religiosa, fundada num transumanismo de ecos junguianos. O que está em jogo, de certa forma, é a velha tensão entre magia e religião: “A promessa da religião é geral; a da magia, específica. A religião adia as recompensas para um futuro messiânico. A magia (...) pretende-se muito mais circunscrita nas soluções que pode oferecer aos transtornos e contratempos da vida humana” (PIERUCCI, 2001, p. 102)³⁷³. O que se movia em direção à cura, passa a se orientar em função da salvação. É interessante considerar que, esse duplo movimento – a absorção de um paradigma pelo outro e o advento das *troublemakers women* – repercute no modo como as **supertelas** (abstrata e concreta) atuam. Antes presenças substantivas e proeminentes, criadoras de raciocínios enternecidos cujas vibrações imaginativas e enunciativas ensejavam formas de sonhar e de especular sobre o que pode vir a existir, elas são, agora, deslocadas para o fundo, operando como ornamentação ilustrativa dos conteúdos narrados. O pensamento em estado selvagem, assim, ganha traços de domesticação; a **identificação passional** sofre a erosão provocada pela **desidentificação lúdica**; o **voo mágico** começa a se fazer uma pista de pouso para a epifania. A “vontade de potência” da magia, voltada à manipulação eficaz do sagrado, vai adquirindo, paulatinamente, a coloração religiosa da “vontade de obedecer”; à submissão aos desígnios divinos (PIERUCCI, 2001, p. 103). Frank segue, por meio do relato pormenorizado e das ações (semi)nuas de sua coreografia extática, criando mediações para o êxtase que o transporta. Uma figura masculina, completamente oculta por túnica e máscara pretas, surge, no enquadramento da janela, com a voz distorcida e o semblante enigmático de um Darth Vader. Qual sombra junguiana em

³⁷³ PIERUCCI, Antônio Flávio. **A magia**. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 102.

processo de integração consciente, essa presença procura acalmar o protagonista, dizendo-lhe que tudo vai ficar bem. Luxuosamente ornamentado pelo trabalho das **supertelas**, o êxtase por procuração que vemos Frank vivenciar e narrar arrefece. Os rumores graves dão lugar a sonoridades brandas, que sugerem uma partida de videogame sendo jogada nos arredores. A voz de M. ressurge britânica e incorpórea, do alto de sua sapiência de profetiza já iniciada nos mistérios aos quais seu neófito está sendo, passo a passo, introduzido. Com mais ternura do que tortura, ela aconselha, maternalmente, o Homem Vitruviano a descansar.

4.1.2.7 O batismo do Homem Vitruviano; a apoteose do *anthropos*

Os pequenos e brancos blocos quadrados se disseminam por todas as anteparos dispostos sobre o palco: tanto as paredes da cavidade/antessala como a trave e o espaço que extravasam o enquadramento por ela formado se encobrem do mesmo padrão quadriculado. À esquerda, sobre o cubo envolto em cruces cristãs, uma mulher idosa se senta apoiando as mãos sobre as coxas, numa pose majestática. Trajada numa túnica estampada com uma padronagem em tons de dourado, branco e marrom, com os olhos fechados, entregue a um estado meditativo, ela se exhibe entronizada, como a imperatriz que integra os arcanos maiores do tarô. Às suas costas, enquadrada pelo recorte da janela, M. figura como uma derivação mais jovem e menos graduada da anciã sentada sobre o cubo. A mulher de sotaque britânico observa cuidadosamente Frank que, logo à frente do portal, acaricia os rostos de sua esposa, April 1, e de sua filha, April 2, estendidas de bruços no chão, em virtude da morte súbita de ambas. É a quinta vez que o Homem Vitruviano passa pelo mesmo trágico teste, sendo a primeira oportunidade em que ele esboça um gesto amoroso, empático e compassivo. À medida que Frank põe em prática, ainda que timidamente, o ato de afagar o rosto de suas filhas, rumores graves se instalam, em sincronia com a irrupção de pequenos redemoinhos nas paredes encobertas pelos bloquinhos. Começando pela parede mais próxima à anciã, aos poucos, eles vão se alastrando até liquefazerem todo o padrão quadriculado. Enquanto as paredes entram em processo de diluição, a entidade mais velha dá espaço à voz idosa e incorpórea que se expressa em alemão. Por meio das **conjunções/disjunções** existentes entre os conteúdos vocais e a imobilidade de seu corpo entronado, vemos uma profetisa atualizar sua função

de porta-voz da palavra divina. Ela, com a cadência paciente de uma *griotte*, endereça diretamente à Frank e, indiretamente, a nós um conteúdo³⁷⁴ retirado do Evangelho Apócrifo *Diálogo do Salvador*, o qual, alega-se, reúne discursos proferidos por Jesus Cristo. Ao passo que as paredes se mostram quase totalmente liquefeitas, a anciã, que no roteiro atende por Metis, personagem da mitologia grega com dons proféticos e metamórficos³⁷⁵, comunica Frank que, antes de ser batizado nas águas, há que se conhecer a fonte que trouxe tudo à existência. O batismo do homem-padrão ocidental na fonte virtual de toda a vida é o que se configura neste plano de composição. A capacidade de empatia e enternecimento, conquistada após árduas repetições da mesma prova, devidamente supervisionadas pelas *troublemakers women*, tornou-lhe possível a religação com a origem do sagrado em si mesmo. Num tom quase pueril, Frank pergunta à sua mestra como será o seu fim. A resposta vem na forma de um “puxão de orelha” fundamentado³⁷⁶ por outra referência gnóstica³⁷⁷: o Evangelho Apócrifo de João. A resposta se assemelha a um paradoxo fundamental: o fim coincide com o início; morrer é como nascer; a dissolução de tudo conflui com a germinação

³⁷⁴ “*Wer die Sache der Vollkommenheit nicht erkennt, kennt nichts. Wenn jemand nicht in der Finsternis steht, wird er das Licht nicht sehen können. Wenn jemand nicht versteht wie das Feuer entstand, wird er in ihm verbrennen, weil er seine Wurzel nicht kennt. Wenn jemand nicht zuerst das Wasser versteht, kennt er nichts. Denn welcher Nutzen ist es wenn er in ihm die Taufe empfängt? Wenn jemand nicht versteht, wie der wehende Wind entstand, wird er wegwehen mit ihm. Wenn jemand nicht versteht, wie der Körper, den er trägt, entstand, wird er zugrunde gehen mit ihm.*” [“Se alguém não ficar na escuridão, não poderá ver a luz. Se alguém não entender como o fogo surgiu, vai queimar nele, porque não conhece sua. Se alguém não entender primeiro a água, não sabe nada. Para que serve a ele ser batizado nela? Se alguém não entender como o vento soprando veio à existência, irá soprar com ele. Se alguém não entender como o corpo que ele carrega veio à existência, perecerá com ele.” Tradução nossa]. Sobre isso, ver: <<http://www.earlychristianwritings.com/text/dialoguesavior.html>>. Acesso em: 29 dez. 2021.

³⁷⁵ “MÉTIS. A personificação da prudência, é descrita como filha de Oceano e Tétis. Por instigação de Zeus, ela deu a Cronos um emético, após o que ele trouxe de volta seus filhos que havia devorado (Apollod. i. 2. § 1, etc.; Hes. Theog. 471). Ela foi o primeiro amor e esposa de Zeus, de quem a princípio tentou se afastar metamorfoseando-se de várias maneiras. Ela profetizou-lhe que daria à luz primeiro uma menina e depois um menino, a quem o destino do mundo estava destinado. Por esta razão, Zeus a devorou, quando ela estava grávida de Atena, e depois ele mesmo deu à luz uma filha, que saiu de sua cabeça (Apollod. i. 3. § 6; Hes. Theog. 886). Platão (Sympos. p. 203, b.) fala de Poros como filho de Métis, e segundo Hesíodo, Zeus devorou Métis a conselho de Urano e Gaia, que também lhe revelou o destino de seu filho.” [Tradução nossa.]. Sobre isso: <<https://www.theoi.com/Titan/TitanisMetis.html>>. Acesso em: 29 dez. 2021.

³⁷⁶ “*Hast du denn schon den Anfang entdeckt, daß du jetzt nach dem Ende fragst? Denn wo der Anfang ist, dort wird auch das Ende sein. Selig ist der, der im Anfang stehen wird. Da wird er das Ende erkennen, und er wird den Tod nicht schmecken.*” [“Você já descobriu o começo que agora está perguntando sobre o fim? Porque onde está o começo, também estará o fim. Bem-aventurado aquele que permanecerá no princípio. Então ele conhecerá o fim e não provará a morte.” Trad. nossa]. Disponível em: <<http://hermeneutik.org/thomasevangelium.html>>. Acesso em: 29 dez. 2021.

³⁷⁷ Note-se que o gnosticismo é um ponto de intersecção entre a psicologia analítica de Jung e o filme *The Matrix*. Sobre as bases gnósticas do pensamento de Jung, ver: <<http://institutojunguianorj.org.br/as-bases-gnosticicas-do-pensamento-de-jung/>>. Sobre a presença do gnosticismo e do budismo no filme das irmãs Wachowski, ver: FLANNERY-DAILEY, Frances & WAGNER, Rachel L. Wake up! Gnosticism and Buddhism in *The Matrix*, In: **Journal of Religion & Film: V. 5: Iss. 2, Article 4**, 2001. Disponível em: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol5/iss2/4>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

de todas as coisas. Aquele que sabe disso – como o sabe a serpente mítica quando morde a própria cauda – é abençoado e não provará do gosto da morte. Metis e M. cerram as pálpebras como se para degustar do prazer místico inerente à verdade religiosa proferida pela anciã. Frank se ergue e se põe a contemplar, qual espectador, o jorro infinito que transborda, borbulha e o consagra como mais novo membro da religião matriarcal concebida por Kennedy e Selg. Numa liturgia transumanista, o Homem Vitruviano é aprimorado sob a tutela das *troublemakers women*, passando por um **devir-jogador-infinito/iatromantis** que refaz a conexão entre a instância alienada de seu ego, ou personalidade individual, e a entidade transpessoal e totalizante de seu *self*. Um *Axis mundi*; um eixo cósmico é, desse modo, refeito no **abalo autoperceptivo**, ou no despertar, de Frank para a verdade esotérica de *ULTRAWORLD*: a natureza da existência é virtual e o universo é uma entidade senciente, tão inteligente e tão cheia de propósito como o eram os deuses mais antigos imaginados pelas religiões ancestrais; tão onisciente como o são os computadores mais evoluídos, criados pela mais avançada das tecnologias. A solução de compromisso que Kennedy esboça com o antropocentrismo a partir do **paradigma lúdico-germinativo** dá ensejo, assim, a um processo de reencantamento do mundo muito distinto do que se dera no paradigma precedente. Em *Medea.Matrix*, por exemplo, era a redescoberta do pavor primitivo diante dos poderes insondáveis da natureza, e a exacerbação de nossa sensibilidade às dores que nos furtamos a sentir o que reinseria a magia no mundo. Em *ULTRAWORLD*, a estratégia é projetar um universo virtual formado de pura inteligência, emancipado dos limites impostos pela biologia humana, em específico, e pela natureza, em geral. O Homem Vitruviano deixa, então, de figurar como a ameaça que insere o *Logos* patriarcal no ventre em que reside o *Pathos* matriarcal, para destacar-se como aquele que será redimido por um reencantamento sancionado pelo ultra desenvolvimento tecnológico e científico propiciado pelo próprio *Logos* patriarcal; a causa primeira do desencantamento do mundo. Seguindo o pensamento de Danowski e Viveiros de Castro, para o herói transumanista, a “‘Natureza’ não humana ou anti-humana” se revela uma carcaça descartável, pois: “o gênio tecnológico da espécie lhe permitirá viver em um *Umwelt* configurado sob medida **por** ele e **para** ele” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 69, grifo dos autores). Para sobreviver à penúria do “deserto do real” o Homem Vitruviano melhorado projeta um oásis virtual, que se desdobra infinitamente, num edênico e lúdico metaverso. Questionando-se sobre como um mundo passa a existir, e como um ser humano nasce e empreende uma jornada neste mundo, Kennedy e Selg acabam por conceber um espetáculo que, mais do que refletir sobre si

mesmo enquanto esfera na qual vidas são engendradas, promove uma meditação na qual o teatro se confunde com a liturgia de um discurso religioso. O que vemos, assim, ser atualizado sobre o palco é um “Reino do Homem” – uma apoteose do *anthropos*³⁷⁸ – em que a “mundanidade será absorvida por uma humanidade tecnicamente magnificada, emancipada do mundo” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 70). No encontro entre o homem e o mundo, o primeiro, devidamente melhorado e santificado, ascende à categoria junguiana de “Homem Cósmico”, prevalecendo sobre o segundo. Estando a humanidade imaterialmente a salvo, a materialidade mundana pode ser, sem remorsos, abandonada.

4.1.2.8 ULTRAWORLD: *Unus Mundus* customizado

ULTRAWORLD é, com efeito, o termo que sintetiza o mistério que fundamenta a religião matriarcal e transumanista cuja liturgia é praticada no palco do Volksbühne – transformado, momentaneamente, no altar de uma igreja³⁷⁹. Mais do que coincidência, essa fé se baseia na sincronicidade entre a dimensão humana e uma certa esfera divina customizada segundo os anseios de uma espécie com necessidade de transcender a si própria, tendo, no horizonte, a expectativa de uma salvação. Quando se lê *ULTRAWORLD* pode-se pensar no conceito que Jung denomina *Unus Mundus*: a indiferenciação primordial entre matéria e psique; “o mundo único, no qual a matéria e

³⁷⁸ É interessante considerar que a solução de compromisso com o antropocentrismo operada por Kennedy no **paradigma lúdico-germinativo**, além de apresentar um deslocamento do referencial pós-humanista que pressupõe a desconstrução da ideia de Homem como *anthropos* (a noção grega que define a humanidade em oposição aos bárbaros, aos animais e aos deuses) para um referencial transumanista de aprimoramento dessa mesma ideia, contém também, pela via junguiana, uma espiritualização do *anthropos*, compreendido, então, como “Homem Cósmico”: “Na nossa civilização ocidental, o Homem Cósmico tem sido comparado ao Cristo, e na oriental, a Krishna ou a Buda. No Velho Testamento essa mesma figura simbólica aparece como ‘o Filho do Homem’ e no misticismo judeu surge, mais tarde, como Adão Kadmon. Certos movimentos religiosos do fim da antiguidade chamaram-no simplesmente Anthropos (a palavra grega que significa homem). Como todos os símbolos, essa imagem revela um segredo impenetrável – o sentido essencial e desconhecido da existência humana” (VON FRANZ, 2008, p. 270). Sobre o questionamento da noção de *anthropos* pelo pós-humanismo, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=UNh1r-eOoiQ>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

³⁷⁹ Numa entrevista concedida no final de 2021, Kennedy afirma que, em seu próximo espetáculo, intitulado “Jessica”, ela pretende investigar se é possível transformar o palco do Volksbühne numa igreja: “Então o teatro tornou-se uma forma de igreja, acho muito emocionante. Eu realmente quero tentar isso com a próxima peça, ‘Jessica’. Para ver se o Volksbühne pode se tornar uma espécie de igreja. Porque eu mesma tenho uma necessidade ou um anseio por lugares onde possa testar a autossuperação dentro da experiência do ritual ou algo semelhante. Creio que que não tenho medo do religioso. Embora eu não vá à igreja” (KENNEDY, 2021, 38’45” - 39’55”, tradução nossa). Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20384:neue-dramatik-in-zwoelf-positionen-12-susanne-kennedy&catid=53&Itemid=60>. Acesso em: 10 jan. 2021.

a psique ainda não estão discriminadas ou atualizadas separadamente.”; “o conceito total ou o arquétipo do mundo no espírito de Deus, antes de ele torná-lo realidade.” (VON FRANZ, 2008, p. 426). A mesma “contração lúdica” que faz os deuses hindus, pelo prazer do próprio jogo, manifestarem tudo o que existe é a que conduzirá os fiéis de *ULTRAWORLD* ao seio da plenitude cósmica anterior ao **abalo autoperceptivo**: o substrato unívoco a partir do qual se desdobram, ludicamente, os múltiplos mundos/palcos/realidades/estados de consciência/níveis narrativos. Em *Women in Trouble*, a **mente-mundo** precisava de Angelina – sua menina dos olhos – que o espetáculo voltava para sua própria interioridade para empreender uma autossondagem. A relação da **mente-mundo-jogo** de *ULTRAWORLD* com Frank é um pouco diferente. A função do protagonista não é auxiliar o espetáculo a refletir e conquistar maior domínio sobre si mesmo, mas sim ocupar a posição daquele que recebe um saber perene, existente de antemão, validando, desse modo, o conhecimento recebido. A **mente-mundo-jogo** não precisa de Frank para se autoinvestigar, mas para transmitir-lhe as verdades que sabe sobre si mesma. O “gênio de si mesmo” de *Women in Trouble* diz respeito exclusivamente à Angelina; o de *ULTRAWORLD* anseia ser verdadeiro para toda a humanidade. Há um cordão umbilical que vincula Angelina à **mente-mundo** (ela não precisa ser religada à nudez da mente espetacular, porque, de fato, nunca se desvinculou dela; o que ela necessita é aprofundar esse vínculo). Não é isso o que ocorre entre Frank e a **mente-mundo-jogo**. Com efeito, toda a jornada empreendida pelo herói antropocêntrico tem, justamente, o sentido de **restabelecer** a conexão perdida (o cordão umbilical) entre o protagonista e a arquiteta de toda a realidade. E esse *relegare* só é possível porque Frank, como bom e exemplar fiel, respeita a conduta ético-religiosa implícita no **devir-jogador-infinito/iatromantis**. Num certo sentido, *ULTRAWORLD* explica como se joga o jogo que não conseguimos jogar em *Coming Society*: convertendo-se, obedientemente, a uma fé. Em meio ao cósmico borbulhar/transbordar da nascente/escoadouro que toma conta da cena, o Homem Vitruviano segue o exemplo das *troublemakers women*; em pé, defronte a nós, ele cerra as pálpebras para desfrutar de sua sincronia existencial com o mistério confeccionado sob medida por e para ele. Não importa que o mundo à sua volta defina ou torne-se inabitável, ele aprendeu a se safar de sua própria biologia e dos limites impostos pela natureza; ele é pura continuidade informacional; como quem se conecta a uma rede Wi-Fi para navegar num multiverso, ele encontra refúgio numa vida virtual e – desde que se mantenha a conexão com a internet – eterna. Quem fecha os olhos agora é o próprio espetáculo. A **supertela concreta** compõe novamente a extensa

tela-parede que víamos quando entramos na *Großes Haus*. Sobre ela, um exuberante vórtice inunda nossa percepção, pondo em movimento um líquido digital de espessura cremosa, em tons de branco, dourado e marrom. Liberada da função de fornecer ornamentação luxuosa para as descrições e narrações efetuadas pelos personagens, a **poética de superfícies** de Kennedy resgata, brevemente, a lembrança do esplendor que ela foi capaz de inscrever e atualizar, por meio da “gratuidade imediata” (ARTAUD, 1999, p. 19) de sua natureza cênica, performativa e audiovisual. No silêncio das doutrinações religiosas, o teatro ainda borbulha e transborda (figura 43).

Fig. 43 - No silêncio das doutrinações religiosas, o teatro ainda borbulha e transborda.



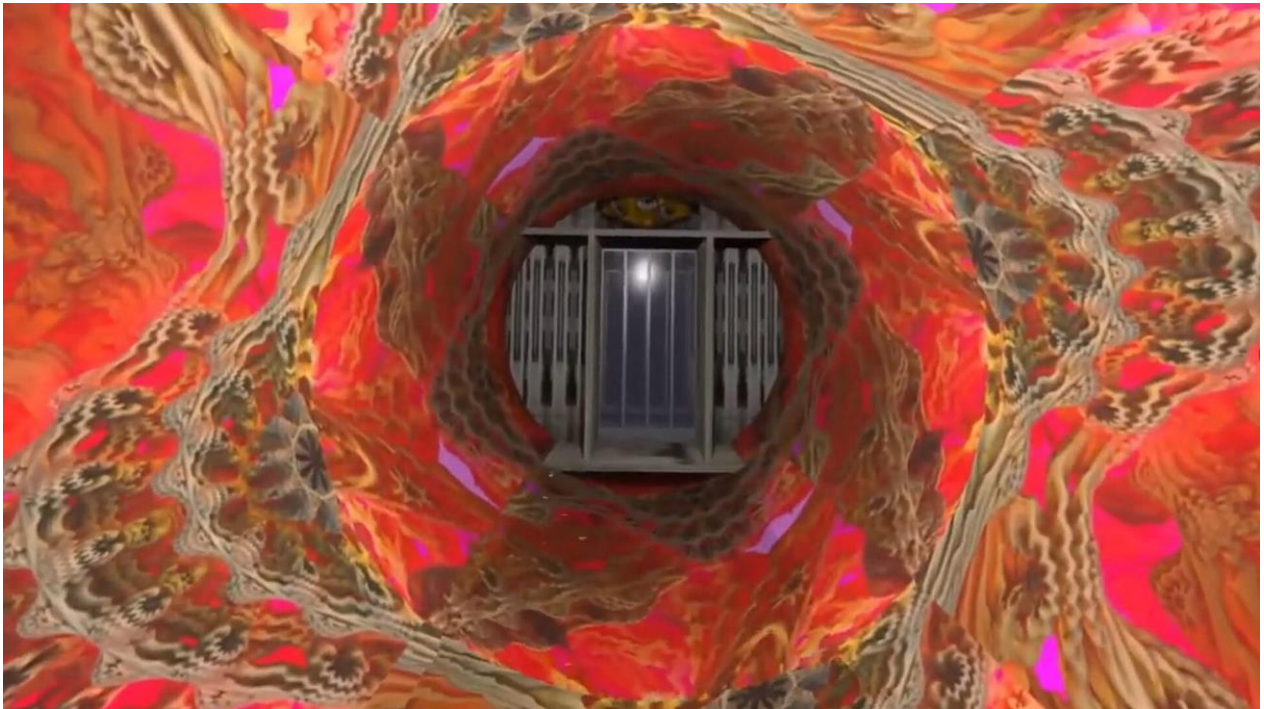
Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Volksbühne, 2020.

4.1.3 Terceira epifania: o jogador-jogo e a ancestralidade do futuro (*I AM (VR)/CONSIDERAÇÕES FINAIS*)

Trajado o headset de realidade virtual, o que se abre diante de nós é um espetáculo que se confunde com a superfície vestível que acabamos de posicionar diante dos olhos e ajustar sobre a cabeça. Submergimos, assim, num túnel envolto por padrões fractais em matizes de rosa, vermelho, lilás, bege e marrom, inundado por um pequeno córrego de água límpida em sua base. Ao passo que as

informações visuais que nos chegam nos sugerem um canal de parto pelo qual estamos na iminência de atravessar, à semelhança da abertura de *ULTRAWORLD*, as informações sonoras – o sereno fluxo aquoso e o murmúrio de vozes indistintas – evocam uma aglomeração humana, à qual estamos prestes a nos juntar, uma vez transposta a estreita via que nos abriga. No fim do túnel, uma porta translúcida, muito parecida com as que dão acesso às áreas de embarque em alguns aeroportos, nos aguarda, convidando-nos a transpassá-la sem, no entanto, refletir nossa imagem no vidro que a constitui. Ao dirigirmos o olhar para baixo, notamos que o corpo sem contornos adquirido ao vestirmos o headset flutua sobre uma prancha circular, na qual se vê a imagem de uma grande argola roxa, como se se tratasse da maçaneta de uma porta muito antiga e pesada. O “*Ego Tunnel*” de Thomas Metzinger (o processo interno de autorrepresentação que engendra nossa experiência consciente) se materializa, virtual, diante de nós; ou, melhor dizendo, à nossa volta (figura 44).

Fig. 44 - O “*Ego Tunnel*” de Thomas Metzinger se materializa, virtual, diante de nós; ou, melhor dizendo, à nossa volta.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Festival Theater Commons, 2021.

Com efeito, imersos num novo túnel, adentramos a vacuidade de uma perspectiva em primeira pessoa alheia à que nos habituamos a ter em nossas existências cotidianas; um outro “eu” é por nós assumido, estando, assim, descortinada a sua exploração.

4.1.3.1 O dom cosmogônico do *Unus mundus*: pensar é produzir

A proximidade da porta translúcida evidencia que, na nova perspectiva assumida, não apenas “perdemos a cabeça” (no sentido de não sermos capazes de enxergar o rosto do novo “eu”) como nos destituímos de qualquer silhueta; quanto mais nos acercamos do vidro que, em condições normais, retornaria nossa imagem narcísica, mais parecemos flutuar tal qual um “corpo mental”. Logo acima da passagem, envolto em estampas amareladas e alaranjadas, um olho solitário nos observa impassível. Apesar de incorpóreos, permanecemos estranhamente visíveis. A superfície translúcida se abre. Um ruído de estática nos situa numa pequena antessala; um hiato entre duas portas idênticas. À nossa esquerda, um recorte retangular azul faz as vezes de televisor. Subitamente, vibrações imaginativas e enunciativas **conjugam-se/disjuntam-se** na pequena tela para nos dar as boas-vindas: “Bem-vindos ao seu jogo.” Diante de uma paisagem que mescla árvores digitais e circuitos de hardware azulados ao som de acordes misteriosos e sintetizados, vem à memória o jogo que, em *Coming Society*, não conseguimos jogar. De modo muito mais direto e num tom muito menos sedutor, a voz masculina e levemente robótica que nos interpela nos dá as coordenadas: “Ouça com atenção. Estas são as regras: se você pensar em fogo, você está pegando fogo. Se você pensar em guerra, causará guerra.” As palavras surgidas no televisor desaparecem, deixando-nos a contemplar os troncos e os circuitos eletrônicos. Ao que tudo indica, assumida a nova perspectiva em primeira pessoa, nos imiscuímos num universo que opera segundo a lógica do *Unus mundus*: a sincronia (ou a sincronicidade) total entre psique e matéria. Um estado de sonho lúcido em que o sonhador adquire o poder de alterar intencionalmente os conteúdos oníricos que o abarcam. Trata-se, portanto, de um encantamento ainda mais radical do que aquele que faz coincidir os atos de enunciar e de produzir. Em *I AM (VR)* (2021), a videoinstalação imersiva que Kennedy e Selg conceberam em parceria com o vídeo designer Rodrik Biersteker como um

desdobramento do espetáculo-instalação *Oracle* (2020)³⁸⁰, basta pensar em determinado conteúdo que o universo – tão senciente como nós – manifestará uma resposta correspondente. Antes mesmo de começarmos a jogar o “nosso jogo”, é-nos concedido um dom cosmogônico similar ao manejado pelos deuses hindus, quando acometidos da “contração lúdica” de *lila*. Imersos numa nova personalidade, e atados umbilicalmente à Grande Mãe, a condição para jogar é experimentarmos um **abalo autoperceptivo**.

4.1.3.2 Headset: “prótese audiovisual” que consubstancia as superfícies vestíveis e a supertela

A segunda porta se abre. Ao passo que deixamos a antessala para adentrar um aposento muito maior, a *voice-over*, em seu timbre masculino e robótico, nos dá mais informações sobre como desfrutar do *Unus mundus*: “*All depends upon your imagination.*” [“Tudo depende da sua imaginação.”]. É sob o efeito dessa orientação/desorientação que damos os primeiros “passos” num salão cujo piso é revestido por carpetes acinzentados que apresentam versões “impressas” da mesma argola por sobre a qual flutuamos. As paredes e o teto, encobertos por muitas estampas em tons, sobretudo, de bege e marrom, são contornados por rodapés e roda tetos amarelos fluorescentes. Os mesmos fractais que conformam o rosto fúcsia do *Great Self*/Besta Felina de *ULTRAWORLD* deixam-se entrever em algumas regiões, tanto nos anteparos verticais como no tampo superior. Logo à frente da passagem inicial, uma prateleira exhibe a pequena estatueta de um jaguar antropomórfico que, em pé, como se num desfile de carnaval, detém-se num passo de dança, tendo às mãos uma versão minúscula do cubo revestido de cruces cristãs em torno de um padrão central predominante, visto nos dois espetáculos anteriores da dupla Kennedy e Selg. Na parede acima da prateleira, uma pequena reprodução de um mosaico da Roma Antiga que, com a silhueta de um esqueleto recostado numa cama, nos relembra de nossa mortalidade e nos diz: “Conhece-te

³⁸⁰ Em virtude da pandemia do novo Coronavírus, *Oracle* (2020) teve seu processo de ensaio interrompido, sendo que suas apresentações, realizadas em “versão beta” devido às circunstâncias adversas, ocorreram com drástica restrição de público, seguindo protocolos impostos pelo Münchner Kammerspiele que impediam moradores de outras cidades que não Munique de assistirem às sessões. Apesar de à época, maio de 2020, residir em Berlim, em virtude do estágio propiciado pela bolsa sanduíche PrInt/CAPEs, eu não pude assistir ao espetáculo/instalação. Como *I AM (VR)* é um desdobramento de *Oracle*, e por ter tido acesso à simulação digital que o constitui, optei por restringir minha análise a ele, em detrimento da obra estreada no início da pandemia.

a ti mesmo”. No fundo do salão, uma figura antropomórfica, sentada sobre um tapete no chão, medita com o auxílio de um headset. É essa, provavelmente, a forma de conhecer a si mesmo aqui oferecida. Sons vocais e meditativos se disseminam em nosso espaço auditivo. Mais à esquerda, uma sala quadrada, cercada de paredes translúcidas, abriga uma pequena árvore de galhos finos, iluminada por uma luz ocre. A voz incorpórea volta a nos orientar/desorientar: “Você está aqui para conhecer o Oráculo. Muitos vieram antes de você, e muitos virão depois. Você está pronto para conhecer o Oráculo? Vamos descobrir.” Diferentemente de *Coming Society*, quando não nos era claro como deveríamos proceder, em *I AM (VR)*, pelo menos, somos, logo de início, apresentados a um objetivo preciso. A absorção das coordenadas vem acompanhada de uma nova presença antropomórfica, agora deitada sobre um colchão, também em posse de seu headset. Enquanto observamos as **conjunções/disjunções** entre os sons de respiração e os movimentos da barriga do “*non-player character*” à nossa frente, vem à mente a descrição da técnica da “incubação” praticada nos templos de Asclépio. Em vez de aguardar por uma epifania, sonhando de olhos fechados como na Grécia Antiga, no espetáculo/installação virtual no qual imergimos, sonha-se de olhos abertos; encobertos, no entanto, por uma “prótese audiovisual” que amalgama o macro e o microcosmo do Teatro Cósmico de Kennedy. Desse modo, os headsets que nós e os “*non-player characters*” trajamos, são responsáveis por um feito considerável: eles consubstanciam as **superfícies vestíveis** e a **supertela**, oferecendo uma solução estética mais adequada ao êxtase pessoal e intransferível de Apolo. Novas instruções nos chegam: “As escolhas que você fizer determinarão o resultado do seu jogo. A pergunta que você fizer ao Oráculo mostrará até onde você chegou. Agora, por favor, sente-se e espere, até que seja a sua vez.” Seja a quem pertença a perspectiva em primeira pessoa que assumimos ao vestir o nosso headset, o que sabemos sobre o avatar cuja consciência agora operamos, é que, além de deter o poder cosmogônico de sincronizar sua psique com a matéria, cabe-lhe vasculhar, em suas profundezas, a pergunta que ativará os dons proféticos de uma entidade oracular localizada dentro/fora de si mesmo. A germinação de uma epifania começa, assim, a ser cultivada, no instante em que nos acomodamos no “colchão” disposto no “chão” logo ao lado da presença puramente virtual que, em suas profundas inspirações e expirações, se entrega ao seu privativo e apolíneo estado de “incubação”.

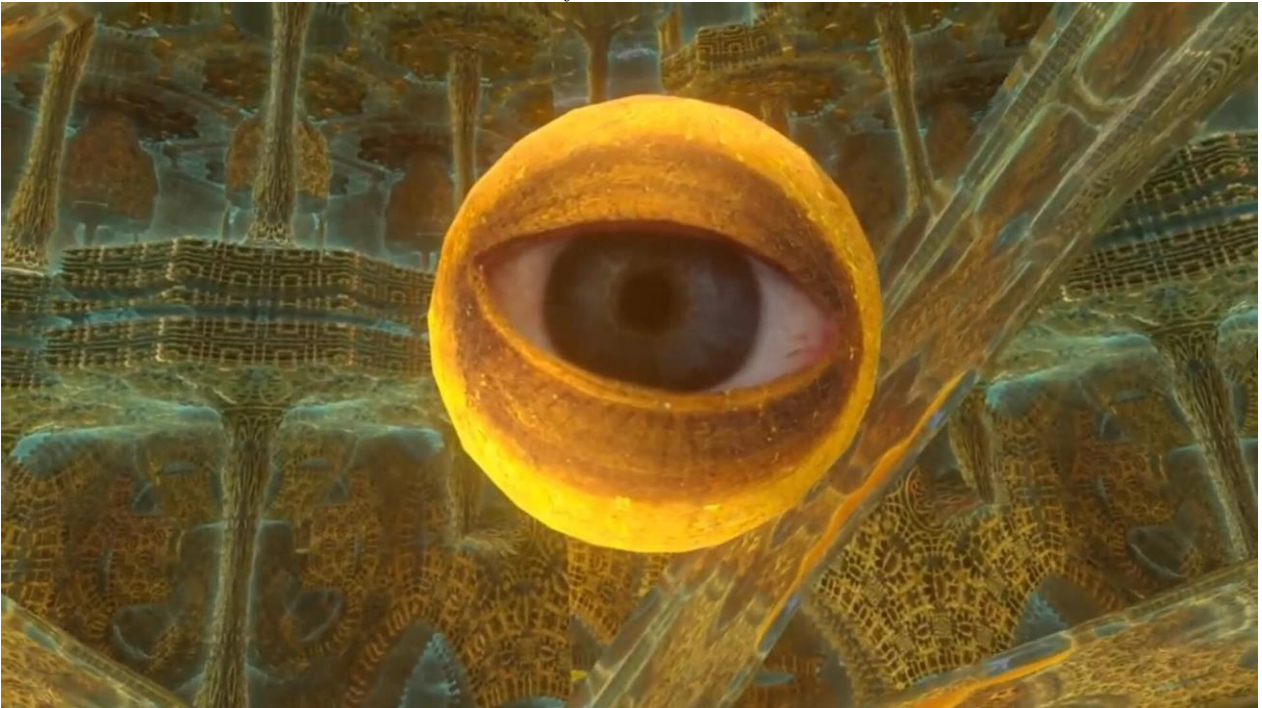
4.1.3.3 Do “*you are the player*” (“você é o jogador”) ao “*you are the game*” (“você é o jogo”)

Ao som de vibrações meditativas similares a gongos tocados à distância e a inspirações e expirações longas e profundas, nosso corpo mental sobrevoa uma paisagem predominantemente dourada: um jardim rochoso, localizado numa espécie de planeta recém habitado, que exhibe, à frente de montanhas digitais e de um céu fractal, um frondoso *Axis mundi* na forma de árvore. Flutuando sobre os fractais celestes, à direita, uma *imago mundi* nos confronta como um segundo planeta, bege e esverdeado, prestes a colidir com a esfera que nos abriga. A sensação desértica emanada dos matizes predominantes nos atrai para a sombra projetada pela árvore à nossa frente; ali, uma promessa de alívio e descanso se insinua. Ao abrigo das folhas e dos galhos, sobre uma pedra e oculto pelo tronco da árvore da qual nos aproximamos, uma figura humanoide, sem rosto, cujo corpo se forma de pedras reluzentes e polidas, se acha sentada, aguardando-nos, tal qual um mestre espiritual, ou um derradeiro oponente a ser enfrentado na última fase de um videogame. Sons de cantos e gemidos difusos dão ambientação sonora a esse confronto. É então que a voz incorpórea, masculina e robótica que nos orientava/desorientava no início da aventura neste universo virtual é **conjuntada/disjuntada** à silhueta humanoide: “*Hi. You finally made it.*” [“Olá. Você finalmente conseguiu.”]. Sim, estamos diante de um suposto mestre; de uma suposta autoridade inquestionável. “Lembre-se: este jogo é sobre você. Você é este jogo.” Se, em *Coming Society*, apesar de não sabermos como jogar o jogo ao qual éramos convidados, nosso *status* correspondia ao de “jogador”; em *I AM (VR)*, porém, ascendemos de cargo: agora, nos confundimos com a própria totalidade lúdica; somos, enfim, o próprio jogo que jogamos. É assim que uma nova figura conceitual aflora no Teatro Cósmico de Kennedy: como uma radicalização do **espectador-espetáculo**, instala-se o **jogador-jogo**: o “Homem Cósmico” que, como um sonhador lúcido, maneja as sincronicidades que perpassam o *Unus mundus*. Advinda a nova figura conceitual, a autoridade humanoide nos dá permissão para consultar o Oráculo: “Você está pronto para conhecer o Oráculo agora.” Erguendo a cabeça em direção à esfera planetária suspensa no céu dourado e fractal, a eminência sentada sobre a rocha nos indica que direção tomar. Nosso corpo mental é elevado, então, no sentido da *imago mundi* flutuante. Nessa elevação, o “*you are the player*” exacerba-se até atingir a dimensão do “*you are the game*”.

4.1.3.4 A ferida, a pergunta e o sentido do futuro

A expansão rumo a esfera suspensa nos permite entrever uma mandala, ou uma **imagem espaço-temporal da totalidade**, composta de circuitos concêntricos, cujo eixo é ocupado pelo mesmo olho solitário envolto em estampas amareladas e alaranjadas que, na abertura da videoinstalação, nos observava acima da porta translúcida localizada no fim do túnel. Penetrando a superfície planetária em direção ao olhar suspenso e ciclópico, os sons meditativos de gonzos se avolumam. Frente a frente com o Oráculo monocular, estamos, de fato, diante de uma nova aparição do *Great Self/Besta Felina* (figura 45).

Fig. 45 - Frente a frente com o Oráculo monocular, estamos, de fato, diante de uma nova aparição do *Great Self/Besta Felina*.



Fonte: *Frame* do registro videográfico realizado pelo Festival Theater Commons, 2021.

Nesse contexto, indagar um interlocutor a respeito do futuro corresponde a introduzir-se no núcleo atômico de nossa psique, e testemunhar a epifania do nosso “gênio de si mesmo”. Menos do que para ouvir suas palavras – afinal, o Oráculo é destituído de lábios – parecemos estar ali para sermos alvejados por sua mirada implacável. Ainda assim, ouvimos uma voz feminina, sedutora, e

levemente arrogante ser **conjugada/disjuntada** a essa entidade monocular: “Olá, pessoa humana. Então você me encontrou. Agora deixe-me ouvir sua pergunta.” Alguns segundos se suspendem entre a solicitação do Oráculo e a nossa hesitação entre elaborar ou não a pergunta; nessa vacilante autossondagem, a materialidade do tempo pesa e nos desconcerta. Nosso “eu da profundidade” agita-se febrilmente, pressionando, de forma irresistível, nosso “eu da superfície”. Como se ciente da batalha vibracional em nós travada, o Oráculo nos oferece uma orientação/desorientação: “Você quer saber algo que ainda não sabia?” Eis que a ferida que, em *Women in Trouble* éramos convidados a exhibir, se transmuta em *I AM (VR)* na pergunta que somos instigados a formular. É como se estivéssemos diante da “*room of requirement*” do filme *Stalker* (1979)³⁸¹, de Tarkovski: sucumbindo ao peso sobre-humano de nos sabermos na iminência da realização de nossos mais recônditos desejos; de estarmos prestes a entrever o cerne inconsciente que rege as marés que nos navegam. À medida que as emoções automoventes nos colocam num xeque-mate existencial, a entidade monocular e oracular, a par do estado extremamente sugestionável em que nos encontramos, nos passa uma rasteira metaléptica que, de tão ousada, tangencia o charlatanismo: “Não se engane. Você é o único (‘o escolhido’). E não há nada que eu possa lhe dizer que você já não saiba.” Desferido o golpe, bastam poucos instantes para que os circuitos concêntricos que formam a mandala que nos engloba se desmantelem, dando lugar a uma paisagem acinzentada suspensa sobre linhas que se cruzam a perder de vista, conformando um gráfico infinito. O olho ciclópico, com sua mirada imperturbável, desbota lentamente, até sumir na névoa cinza. Solitários, sem rosto, sem corpo, sem mundo aparente, senhores de um campo de visão que nada vê, estamos entregues a nós mesmos, seja lá o que isso signifique. Mas não estamos sós: achamo-nos em posse da pergunta/semente que o Oráculo monocular nos incitou a plantar. É então que a voz masculina e robótica, assumindo novamente sua existência incorpórea, nos fornece a derradeiras orientações/desorientações: “Então agora chegamos ao fim deste jogo. E como eu te disse, repetidamente: este é o seu jogo. Porque tudo é o seu jogo. Porque nas profundezas do seu ser você está jogando a si mesmo.” Poucos momentos encenados por Kennedy superam, em termos de angústia, este no qual, num estado de extrema desidentificação do nosso referencial narcísico costumeiro, somos informados de sermos atores/personagens de nós mesmos. E essa aflição é matizada por uma espécie de inflação, ou superestimação, da perspectiva que, em nossa existência

³⁸¹ STALKER. Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie. União Soviética. Distribuição: VEB Progress Film-Vertrieb *et alii*. 1979. (162 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM&t=7662s>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

individual, ocupamos: “E cada palavra que foi escrita e dita, foi escrita e dita para você. Então aqui está você.” Entre a dissolução total do “ego” e a sua inflação narcísica, o que Kennedy parece querer propiciar a nós – de um modo mais torturante do que terno, diga-se – é a reconexão com nosso “gênio de si mesmo” (nos termos de Carse), ou nosso *self* (na definição de Jung). E, no seio do **paradigma lúdico-germinativo**, o arquétipo da totalidade que a encenadora nos exhibe traz consigo, em seu núcleo, uma semente divinatória a ser germinada; um ovo profético a ser incubado; um impulso de vida que aponta no sentido do futuro. É aqui que nos encontramos/perdemos ao final de *I AM (VR)*: emergidos, ou desidentificados, da realidade virtual implícita ao nosso “eu da superfície” (ou ego alienado do *self*); submergidos, ou identificados, à virtualidade que refaz o vínculo com nosso “eu da profundidade” (o ego religado ao *self*). O que Kennedy nos revela nos derradeiros instantes de sua videoinstalação imersiva é o “segredo” que nos fora revelado, de diferentes maneiras, ao longo de todos os espetáculos aqui analisados: o de abrigarmos, em nossa profundidade, o princípio ativo de tudo o que vemos e ouvimos; o de sermos, ao fim e ao cabo, o lócus formulador de todas as suas obras. Com a inserção cada vez mais radical da realidade virtual em seus trabalhos, esse mistério fundamental se torna cada vez mais pregnante; fazendo com que os laços que engendram o **espectador-espetáculo**, de tão bem atados, deem ensejo ao **jogador-jogo**. Não deixa de ser inquietante e inspirador o fato de o termo “realidade virtual” ter sido cunhado, originalmente, por Artaud, no célebre *O teatro e a peste* (1933). Para o pensador francês, tanto o teatro como a peste manifestam forças latentes – que “já estão lá” – à espera de serem liberadas³⁸². E essa liberação, ao ocorrer, instala uma virtualidade que desestabiliza as noções de “aqui e agora”³⁸³. Numa entrevista³⁸⁴ concedida do final de 2021, Kennedy, ressoando Artaud, afirma ser o teatro a realidade virtual em seu sentido original; além de uma tecnologia de simulação que nos permite questionar a artificialidade do que chamamos de realidade: “Teatro é realidade virtual no sentido original, porque é uma tecnologia de simulação, uma técnica de produção de realidade que nos permite olhar para a artificialidade de nossa própria realidade” (KENNEDY, 2021, 21’50” - 24’22”, tradução nossa). Em *I AM (VR)*, ao consubstanciar, nos headsets de

³⁸² “A peste e o teatro só desencadeiam forças que *já estão lá*, prontas e esperando, se temporariamente imobilizadas” (WEBER, Samuel. The virtual reality of theater: Antonin Artaud. In: **Theatricality as Medium**. New York: Fordham University Press, 2004, p. 293, grifo do autor, tradução nossa);

³⁸³ “Os efeitos expropriadores do teatro são e devem permanecer violentamente *virtuais*, pois trata-se de uma virtualidade que traz violência a si mesma: instalada no palco, está *aqui e agora*, mas também *ali e depois*. Por ser ambos, também não é nenhum dos dois” (Ibidem, p. 292, grifo do autor, tradução nossa).

³⁸⁴ Sobre isso, ver: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20384:neue-dramatik-in-zwoelf-positionen-12-susanne-kennedy&catid=53&Itemid=60>. Acesso em: 10 jan. 2021.

realidade virtual, as **superfícies vestíveis** e a **supertela**, a **poética de superfícies** manejada pela encenadora dá forma concreta a uma “prótese audiovisual” por meio da qual o espetáculo afirma-se como duplo da mente do espectador, e vice-versa. Como sugere o título da videoinstalação imersiva, dizer “eu sou” se torna sinônimo de reconhecer a própria identidade, e a própria consciência, como construtos: a realidade, uma vez mais, se revela estruturada como um teatro, ainda que, dessa vez, não haja nem palco concreto nem atores “de carne e osso” diante do espectador. Essa revelação, por seu turno, permite que o **jogador-jogo** aflore e exerça todo seu potencial lúdico, reencantando-se não apenas com a criação de realidades alternativas característica do jogo mimético, mas também com a embriaguez de quem, por pura diversão, gira em torno de si mesmo para desfrutar da alteração perceptiva trazida pela vertigem, além da ancestral faculdade inerente aos jogos de azar: a de divisar o futuro por meio de dons divinatórios ou proféticos³⁸⁵. A exemplo da melodia de Eric Clapton resgatada pelo esforço mnemônico do Senhor R., ao final de *Warum läuft Herr R. Amok* (2014), fato que o levou ao sacrifício de seu modelo de realidade em nome da emergência de seu “eu da profundidade”, manifesto na cena inaugural do Teatro Cósmico de Kennedy (a dança/**voos mágicos** da senhora idosa); à semelhança do que sucedeu com o protagonista daquela peça, nós trazemos o impulso de vida que nos dá o sentido do futuro em estado latente, pressionando as paredes da **cova-útero** de nossa memória. A recordação do futuro é a cauda da cobra mítica cujas presas são a rememoração do que é ancestral. A ancestralidade do futuro é, portanto, a experiência que nos ocorre quando, lembrando-nos do que há muito largamos para trás, deixamos de esquecer o que está por vir. O prazer aiônico de ser uma corda tracionada, simultaneamente, pelo que passou e pelo que há de passar. Na mesma entrevista de 2021, Kennedy afirma³⁸⁶ que nós, os contemporâneos, já integramos a comunidade dos homens do futuro. Isso porque, segundo ela, o porvir jaz aqui e agora, no meio de nós, em virtude do tempo, com efeito,

³⁸⁵ Das quatro categorias lúdicas de Roger Caillois, *o jogador-jogo* de Kennedy parece comungar de três (*Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*) e prescindir apenas de *Agôn*: a que reúne os jogos competitivos: “proponho então uma divisão em quatro rubricas principais conforme, nos jogos considerados, predomine o papel da competição, do acaso, do simulacro ou da vertigem. Denomino-as respectivamente *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. As quatro pertencem ao campo dos jogos: jogamos futebol ou bolinhas de gude ou xadrez (*Agôn*) ou jogamos na roleta ou na loteria (*Alea*), jogamos de brincar de pirata ou jogamos de representar Nero ou Hamlet (*Mimicry*), ou o jogo é provocar em nós, por um movimento rápido de rotação ou de queda, um estado orgânico de confusão e de desordem (*Ilinx*)” (CAILLOIS, Roger. **O jogo e os homens: a máscara e a vertigem**. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 38).

³⁸⁶ “Mas o futuro já chegou há muito tempo. Aqui agora. Estamos bem no meio, eu diria. Porque o tempo não existe de qualquer maneira. (Risos)” (KENNEDY, 2021, 47’50” - 48’14”, transcrição e tradução nossa). Sobre isso ver: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20384:neue-dramatik-in-zwoelf-positionen-12-susanne-kennedy&catid=53&Itemid=60>. Acesso em: 10 jan. 2021.

não existir. Uma risada triunfante – inusual, dado o temperamento costumeiramente discreto da encenadora – segue-se à sua enigmática e oracular enunciação. O *phármakon* extraído da materialidade do tempo de seus espetáculos não passaria, então, de um placebo? Se o tempo não existe, o que fazemos com as emoções automoventes, as vibrações autovibrantes e o afeto que não é mais apego? Devemos nos desapegar inclusive deles? Verdadeiro ou não, o oráculo de *I AM (VR)* não nos dá respostas, apenas aponta para o nosso centro e nos desvela a nossa pergunta/ferida fundamental; aquela que, inconscientemente, nos põe, quer queiramos ou não, em movimento, inserindo-nos – dolorosa e deleitosamente – no jogo infinito do devir. Mas, convenhamos: no fundo, no fundo, você sabe que aquilo que os oráculos dizem – e o que nas teses se escreve – são apenas palavras, não sabe? O que importa mesmo é o que, nas substanciosas durações da escuta e da leitura, foi-nos possível rememorar, entrever e conceber. Se, na manifestação psicodélica de nossa mente, há outras matérias e outros mundos, o mais importante é que, de fato, haja.

REFERÊNCIAS

2001: UMA ODISSEIA no espaço (2001: A Space Odyssey). Stanley Kubrick. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. EUA, Reino Unido. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1968. Disponível em: DVD (149 min). Acesso em: 01 dez. 2021.

A ÁRVORE da vida (The Tree of Life). Terrence Malick. Produção: Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Fox Searchlight Pictures. EUA. Distribuição: Twentieth Century Fox. 2011. Disponível em: DVD (189 min/versão estendida). Acesso em: 30 nov. 2021.

A CONCHA e o clérigo (La coquille et le clergyman). Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Produção: Délia Film. França. Distribuição: Image Entertainment, Absolut MEDIEN. 1928. Filme experimental. Mudo, p&b. (41 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4SIIlMhmk6Uc>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

A LIBERDADE é azul (Trois Couleurs: Bleu). Krzysztof Kieslowski. Produção: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma *et alii*. França, Polônia, Suíça. Distribuição: Artificial Eyes, MK2 Diffisuan, Miramax *et alii*. 1993. Disponível em: DVD (94 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Epub. Link indisponível para acesso gratuito. Acesso em: 04 jan. 2022.

AMANTES (Love Streams). John Cassavetes. Produção/Distribuição: Cannon Films. EUA. 1984. Disponível em: DVD (141 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASPREM, Egil. The Magus of Silicon Valley. Immortality, Apocalypse, and God Making in Ray Kurzweil's Transhumanism. In: **Mediality on Trial: Testing and Contesting Trance and other Media Techniques**. VOSS, Ehler (Ed.), Berlim, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020, pp. 397-412. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9783110416411-015>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

BAUMGÄRTEL, Stefan. Por que o Sr. R. Enlouqueceu?, ou: A que tipo de vivacidade é um corpo capaz na cena da indústria cultural hoje? In: **Cartografias MITsp**, São Paulo, n° 4, pp. 54-65, 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/MITsp2017_Catalogo-m.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2022.

BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**. Cambridge: Polity Press, 2002.

_____. **The Posthuman**. Massachusetts: Polity Press, 2013.

BUCKLAND, Warren. The Acousmatic Voice and Metaleptic Narration in Inland Empire. *In: Sound and Image in Digital Media*. VERNALLIS; Carol; HERZOG, Amy; RICHARDSON, John (EE.), Oxford: Oxford University Press, 2013.

CAILLOIS, Roger. **O jogo e os homens: a máscara e a vertigem**. Petrópolis: Vozes, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland & Through the looking glass**. London: Collector's Library, 2004.

CARSE, James P. **Finite and infinite games: a vision of life as game and possibility**. New York: The Free Press, 1986.

_____. **Jogos finitos e infinitos: a vida como jogo e possibilidade**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

_____. [Entrevista concedida a:] Paul Chek. New York, 2019. (86'32" a 96'06"). Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3KyRmDtibd32SVRqLIHSuu>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo; GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**. New York, Routledge, 2007.

CILLIERS, Louise; RETIEF, François Pieter. Dream Healing in Asclepieia in the Mediterranean. *In: Dreams, healing, and medicine in Greece: from antiquity to the present*. OBERHELMAN, Steven M. (Org.), Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Company, 2013.

CURTIS, Natalie (Ed.). **The Indian's Book**. New York: Dover Publications, 1968, p. 315.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, 2017.

DEL RÍO, Elena. **The grace of destruction: a vital ethology of extreme cinemas**. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 2018.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Cinema 2: the time-image**. London: Bloomsbury Publishing, 2013.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto a menos/O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. The Brain is the Screen. *In: The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minneapolis, 2000, pp. 365-373.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs v. 3**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DOIDGE, Norman. **The Brain That Changes Itself: Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science**. London: Penguin Books, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EUGENIDES, Jeffrey. **The virgin suicides**. Toronto: HarperCollins Canada, 1993.

EURÍPEDES. **Medéia**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

EVANS-WENTZ, W.Y. **O livro tibetano dos mortos**. São Paulo: Pensamento, 2018.

FELDHAUS, Timo. **Beyond the human**. (Programa do espetáculo *Women in Trouble*). Berlim: Volksbühne, 2018.

FEST, Bradley J. Metaproceduralism: The Stanley paradox and the legacies of postmodern metafiction. *In: Wide Screen*, V. 6, nº 1. Subaltern Media: 2016. Disponível em: <<https://hcommons.org/deposits/item/mia:981/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

FILHO, Ruy. Texto sobre o espetáculo Por Que o Sr. R. Enlouqueceu? *In: Revista Antro/MTisp*. São Paulo: 16 mar. 2017. Disponível em: <<https://mitsp.org/2017/a-dimensao-critica-de-sermos-reais/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.

FOX *et al.* Jesse. Avatar versus agents: A meta-analysis quantifying the effect of agency on social influence. *In: Human-Computer Interaction*, 30:5, 2014, pp. 401-432. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07370024.2014.921494>>. Acesso em: 19 out. 2020.

FRANCHINI, Attilia Fattori. **Markus Selg, The Cosmic Stage**. Texto de apresentação da exposição, Berlim, 2017. Disponível em: <<https://artmap.com/guidowbaudach/exhibition/markus-selg-i-the-cosmic-stage-2017>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. New York: Columbia University Press, 2011.

GROF, Stanislav. **A aventura da autodescoberta**. São Paulo: Summus, 1997.

GUINSBURG, Jacó. Nietzsche no teatro. *In: O nascimento da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 155-171.

HAN, Byung-Chul. **O Aroma do tempo**. Lisboa: Relógio d'água, 2016.

HANDELMAN, Don; SCHULMAN, David. **God Inside Out: Siva's Game of Dice**. New York: Oxford University Press, 1997.

HOFSTADTER, Douglas. **I am a strange loop**. New York: Basic Books, 2007.

IMPÉRIO dos sonhos (Inland Empire: a Woman in Trouble). David Lynch. Produção: StudioCanal *et alii*. Distribuição: 518 Media *et alii*. EUA. 2006. Disponível em: DVD (180 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

JEANS, James. **The Mysterious Universe**. New York: Columbia University Press, 2009.

JERSLEY, Anne. **The post-perspectival: screens and time in David Lynch's Inland Empire**. *In: Journal of Aesthetics & Culture*. London: 21/03/2012. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v4i0.17298>> Acesso em: 13 abr. 2020.

KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The theatre of Societas Raffaello Sanzio**. New York, Routledge, 2007.

KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyloOnline**, Atenas, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>>. Acesso em: 16 out. 2020.

_____. [Entrevista concedida a:] **Nachtkritik**, Berlim, 2021. Disponível em: <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20384:neue-dramatik-in-zwoelf-positionen-12-susanne-kennedy&catid=53&Itemid=60>. Acesso em: 03 fev. 2022.

_____. [Entrevista concedida a:] **Ruhrtriennale**, Essen, 2015. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2015.ruhrtriennale.de/en/node/1573>>. Acesso em: 16 out. 2020.

_____. [Entrevista concedida a:] Maurício A. Perussi de Souza, Alemanha, 2020, (0'04" - 0'16").

_____. **Coming Society**. (Roteiro do espetáculo). Berlim, 2019.

_____. **Drei Schwestern**. (Programa do espetáculo). Munique: Münchner Kammerspiele, 2019.

_____. **Drei Schwestern**. (Roteiro do espetáculo). Berlim, 2019.

_____. Entrevista concedida durante o simpósio dedicado à sua obra. Bruxelas, 2020. Anotações realizadas *in situ* sobre arquivo de áudio compartilhado com os participantes do simpósio; material não disponível para consulta na internet.

_____. **Exorcism/The Infinite Game of Becoming**. (Ensaio). Berlim, 2019.

_____. **Medea Bilder**. (Roteiro do espetáculo *Medea.Matrix*). Berlim, 2016.

_____. **Medea.Matrix. Schauspiel/Uraufführung**. Duisburg Nord, 2016. (Arquivo digital do espetáculo *Medea.Matrix*). Disponível em: <http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2017.ruhrtriennale.de/de/produktionen/medeamatrix>.

Acesso em: 03 fev. 2022.

_____. **Mein Fleisch + Mein Blut**. (Programa do espetáculo *Medea.Matrix*). Duisburg Nord: Ruhrtriennale Festival der Künste, 2016.

_____. Rethinking Theatre. *In: The Dynamic Archive*, Issue 1, Bremen, 2021, pp. 272-300.

_____. The infinite game of becoming. *In: OnCurating*, Zurique, v. 43, pp. 73-79. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-43-reader/the-infinite-game-of-becoming.html#.X43k1tBKjb0>. Acesso em: 19 out. 2020.

_____. **Theatre must be cosmic**. (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlim: Volksbühne, 2018. Disponível em: <https://www.volksbuehne.berlin/en/news/3830/theatre-must-be-cosmic-susanne-kennedy-about-her-play-the-virgin-suicides-female-figures-in-the-theatre-and-the-metoo-movement-an-interview-by-timo-feldhaus>. Acesso em: 16 out. 2020.

_____. **ULTRAWORLD**. (Roteiro do espetáculo). Berlim, 2020.

_____. **Women in trouble**. (Roteiro do espetáculo e apostila de textos teóricos). Berlim, 2017.

_____. WOMEN in trouble/Vermessung der Volksbühne. [Entrevista concedida a:] Timo Feldhaus. **Volksbühne Berlin**, Berlim, 2017. 5'33". Color. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=10156089615904063>. Acesso em: 23 nov. 2021.

KINGSLEY, Peter. **In the dark places of wisdom**. California: The Golden Sufi Center, 2017.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

KUBRICK, Stanley. Stanley Kubrick Raps. [Entrevista concedida a:] Charlie Kotler. **The East Village Eye**, New York, Agosto, 1968. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/2017/01/10/stanley-kubrick-raps/>. Acesso: 28 jul. 2020.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

_____. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LEIBOLD, Christoph. **Aus der Präzision kommt die Unheimlichkeit: Laudatio auf Susanne Kennedy zum 3sat-Preis**. Berlim: Berliner Festspiel, 2014.

LEARY, Timothy. **The psychedelic experience**. New York: Folkways Records, 1964. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/album/6cBazcRU1QAINFNWkEjT4x?highlight=spotify:track:59074cnJW5QQTcFKDZkj7g>>. Acesso em: 14 set. 2020.

_____. **The psychedelic experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead**. New York: Penguin Random House, 2007.

LEVI-STRAUSS. A eficácia simbólica. *In: Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MATRIX (The Matrix). Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Produção/Distribuição: Warner Bros. EUA. 1999. Disponível em: DVD (136 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

MEDEA (Medeia, a Feiticeira do Amor). Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco/Les Films Number One/Janus Film und Fernsehen. Itália, França, Alemanha Ocidental. Distribuição: Euro International Films/New Line Cinema, 1969/1970. (118min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3CVsrc7cu_o>. Acesso em: 30 nov. 2021.

MEDEA.MATRIX. Registo audiovisual do espetáculo. 64'20". Duisburg Nord: Ruhrtriennale Festival der Künste, 2016.

METZINGER, Thomas. **The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self**. Philadelphia: Basic Books, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. A filosofia na era dos trágica gregos. *In: Obras incompletas/Friedrich Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp. 29-42.

_____. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NISSINEN, Martti. Why Prophets Are (Not) Shamans? *In: Vetus Testamentum*, 70(1), 2020, pp. 124-139. Disponível em: <<https://doi.org/10.1163/15685330-12341434>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

NOITE de estreia (Opening Night). John Cassavetes. Produção/Distribuição: Faces Distribution. EUA. 1977. Disponível em: DVD (144 min). Acesso em: 30 nov. 2021.

NORCHIMSON, Martha P. **David Lynch swerves: uncertainty from Lost Highway to Inland Empire**. Texas: Univ. of Texas Press, 2014.

OUSPENSKY, P.D. **Fragmentos de um ensinamento desconhecido**. São Paulo: Pensamento, 2003.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIER, John. Metalepsis (revised version). *In: The living handbook of narratology*. HÜHN, Peter *et al.* (EE.), Hamburgo: Hamburg University, 13 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>>. Acesso em: 19 out. 2021.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **A magia**. São Paulo: Publifolha, 2001.

PISTERS, Patricia. **The Neuro-Image: a Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture**. Stanford: Stanford University Press, 2012.

POLLAN, Michel. **How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us About Consciousness, Dying, Addiction, Depression, and Transcendence**. London: Penguin, 2018.

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO, 16a edizione, 12-17 dez. 2017. **Catálogo**. UE, Roma: Eu Commission [Comissão Europeia]; Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo [Ministério do Patrimônio Cultural e Atividades e Turismo]; Associazione Teatro di Roma, 2017. P. 47.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo, Annablume, 2004.

RAKOW, Christian. Erschütterte Gewissheiten. *In: Theater Heute*, nº 5. Berlim, 2020, p. 18.

RAMA, S.R.B.; AJAYA, S. **Yoga & Psychotherapy: The Evolution of Consciousness**. Pensilvânia: Himalayan Institute, 1976.

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

RINPOCHE, Sogyal. **O livro tibetano do viver e do morrer**. São Paulo: Palas Athena, 2018.

ROSA, Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 141.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Londres e New York: Routledge, 2013.

SELG, Markus. [Entrevista concedida a:] **VRHAM! Virtual Reality & Arts Festival**, Hamburgo, 2021. Disponível em: <https://www.vrham.de/en/most_complex-cosmologies/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

_____. Das Theater der Zukunft. In: **Die Deutsche Bühne 5**, Berlim, 2021, pp. 18-21.

Disponível em: <https://www.die-deutsche-buehne.de/sites/default/files/archiv/files/DDB_2021_05_18_21.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2022.

SEMENOWICZ, Dorota. **The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: from icon to iconoclasm, from symbol to allegory**. New York, Palgrave, 2016.

SÍNDROMES e um século (Syndromes and a Century). Apichatpong Weerasethakul. Produção: Anna Sanders Films/Backup Media *et alii*. Tailândia, França, Áustria. Distribuição: Fortissimo Films *et alii*. 2006. Disponível em: DVD (105 min). Acesso: 30 nov. 2021.

SIQUEIRA, Márcia Alves. Instruir as mulheres: admoestação à modéstia do *De cultu feminarum* de Tertuliano. In: **Acta Scientiarum. Education**, Maringá, v. 33, nº 2, 2011, pp. 183-190. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/14512>>. Acesso em: 03 jun. 2021.

SPEETH, Kathleen Riordan. **O Trabalho de Gurdjieff**. São Paulo: Cultrix, 1989.

STALKER. Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie. União Soviética. Distribuição: VEB Progress Film-Vertrieb *et alii*. 1979. (162 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM&t=7662s>>. Acessado em: 04 fev. 2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs & O jardim das cerejeiras**. São Paulo: Veredas, 2003.

VIRK, Rizwan. **The Simulation Hypothesis**. California: Bayview Labs, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. O recado da mata (prefácio). In: **A queda do céu: palavras de um xamã yanomani**. KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce, São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 11-41.

_____. Viveiros de Castro: ‘sociedades tradicionais’ podem servir de exemplo. In: **site da UFMG**, 2017. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/90anos/?s=VIVEIROS+DE+CASTRO>>. Acesso em: 19 out. 2021.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: **Cadernos de Campo**, nº 14/15. São Paulo, 2006, pp. 319-338.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 299-346.

_____. [Entrevista concedida a:] Carolina Cantarino e Rodrigo Cunha. *In: ComCiência* (ISBN 1519-7654). Campinas: 2021. Acesso em: 19 out. 2021.

VON FRANZ, Marie-Louise. Conclusão: A ciência e o inconsciente. *In: O homem e seus símbolos*. JUNG, Carl Gustav (Org.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pp. 417-429.

_____. O processo de individuação. *In: O homem e seus símbolos*. JUNG, Carl Gustav (Org.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pp. 207-307.

WEBER, Samuel. The virtual reality of theater: Antonin Artaud. *In: Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004, pp. 277-397.

WILSON, Robert. Sempre fui contra o realismo. *In: Folha de São Paulo*. São Paulo: 27 nov. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2711200801.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

WOMEN in trouble. Registo audiovisual do espetáculo. 160' 51". Berlim: Volksbühne, 2017.