

# A mudez da escuta e o encanto das palavras: *Virgin Suicides* (2017), de Susanne Kennedy

---

**Maurício Augusto Perussi de Souza**

Universidade de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil  
mau.perussi@gmail.com  
orcid.org/0000-0002-2325-5204

---

**Resumo** | O artigo examina o espetáculo *Virgin Suicides* (2017), concebido pela encenadora alemã Susanne Kennedy para o Münchner Kammerspiele. Partindo do livro homônimo de Jeffrey Eugenides, do *Livro tibetano dos mortos* e do áudio *Psychedelic Experience* (1964), de Timothy Leary, a encenadora explora ao limite três de seus estilemas mais recorrentes: o *playback*, as vozes acusmáticas e as máscaras. É também nesse trabalho que Kennedy evidencia o anseio de aproximar a prática do encenador de algo semelhante a um xamanismo e, assim, de pôr em prática o seu "Teatro Cósmico". A proposta do artigo é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir a *Virgin Suicides* para, a partir da eleição de fragmentos significativos, examinar o xamanismo perseguido por Kennedy, dando especial atenção às funções desempenhadas pelas vozes gravadas que ressoam em toda a encenação. A investigação tem por base a hipótese de que Kennedy elabora um sistema encantatório de vozes acusmáticas, gerador de espaços-tempo intensivos, que seduzem/conduzem a atenção do espectador, fazendo-o, desse modo, reconhecer-se como portador do princípio ativo que ativa o poder encantatório das palavras que ouve.

**PALAVRAS-CHAVE:** Playback. Xamanismo. Encantamento.

---

**The silence of listening and the charm of words: *Virgin Suicides* (2017), by Susanne Kennedy**

**Abstract** | The article examines the play *Virgin Suicides* (2017), conceived by the German director Susanne Kennedy for the Münchner Kammerspiele. Starting from the book by Jeffrey Eugenides, the *Tibetan Book of the Dead* and the audio *Psychedelic Experience* (1964), by Timothy Leary, the director radicalizes three of her most recurrent elements: *playback*, acousmatic voices and masks. It is also in this work that Kennedy demonstrates the desire to bring the director's practice closer to something similar to shamanism and, thus, to put her "Cosmic Theater" into practice. The purpose of the article is to delve into the phenomenological experience of watching *Virgin Suicides* to, from the selection of significant fragments, examine the shamanism pursued by Kennedy, paying special attention to the roles played by the recorded voices that resonate throughout the play. The investigation is based on the hypothesis that Kennedy elaborates an incantatory system of acousmatic voices, generator of intensive space-time, which seduce/conduct the spectator's attention, making him, in this way, recognize himself as the bearer of the active principle that activates the incantation power of the heard words.

**KEYWORDS:** Playback. Shamanism. Enchantment.

---

**El mutismo de la escucha y el encanto de las palabras: *Virgin Suicides* (2017), de Susanne Kennedy**

**Resumen** | El artículo analiza el espectáculo teatral *Virgin Suicides* (2017), diseñado por la directora alemana Susanne Kennedy para el Münchner Kammerspiele. Partiendo del libro homónimo de Jeffrey Eugenides, el Libro Tibetano de los Muertos y el audio *Psychedelic Experience* (1964), de Timothy Leary, la directora explora hasta el límite tres de sus estilos más recurrentes: el *playback*, las voces acusmáticas y las máscaras. Es también en esta obra que Kennedy evidencia el deseo de acercar la actividad del director a algo parecido a un chamanismo y así poner en práctica su «Teatro Cósmico.» El objetivo del artículo es profundizar en la experiencia fenomenológica de la observación de *Virgin Suicides* para, desde la elección de fragmentos significativos, examinar el chamanismo de Kennedy, prestando especial atención a las funciones de las voces grabadas que resuenan a lo largo de la puesta en escena. La investigación parte de la hipótesis de que Kennedy elabora un sistema encantador de voces acusmáticas, generando espacio-tiempo intensivo, que seducen/conducen la atención del espectador, haciéndole, así, reconocerse como portador del principio activo que activa el poder encantador de las palabras que escucha.

**PALABRAS CLAVE:** Playback. Chamanismo. Encantamiento.

---

Enviado em: 27/09/2022  
Aceito em: 29/11/2022  
Publicado em: 08/12/2022

Susanne Kennedy é uma das principais referências do teatro alemão contemporâneo. No Brasil, sua obra tornou-se conhecida por meio do espetáculo *Warum läuft Herr R. Amok* (2014) [*Por que o Senhor R. enlouqueceu?*], exibido na 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp (2017). A versão teatral de Kennedy para o filme homônimo de Rainer Werner Fassbinder é, também, o trabalho em que a encenadora situa o início de seu “Teatro Cósmico”; um teatro cujas cenas procuram trazer vislumbres de outras realidades, e no qual o(a) diretor(a) compreende-se como uma espécie de xamã. *Virgin Suicides* (2017), espetáculo criado originalmente para o Münchner Kammerspiele<sup>1</sup>, com temporada também no Volksbühne (2018), em Berlim, evidencia<sup>2</sup> o anseio da artista de aproximar a prática do encenador de algo semelhante a um xamanismo. Nesse 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: eine Sterbeübung*, espetáculo/instalação produzido por Kennedy para a Ruhrtriennale 2015<sup>3</sup>, assim como o fizeram as ideias que Timothy Leary expôs no áudio *The Psychedelic Experience* (1964)<sup>4</sup>, gravação inspirada, por sua vez, nos princípios do texto tibetano. Em *Virgin Suicides*, essas duas referências, que, em *Orfeo*, surgiam discretas e “silenciosas” (escritas em bilhetinhos espalhados pela instalação), tornam-se explícitas por meio de vozes gravadas. É, também, na obra estreada no Kammerspiele que Kennedy explora ao limite três de seus estilemas mais recorrentes: o *playback*, as vozes acusmáticas<sup>5</sup> e as máscaras<sup>6</sup>. Sobre o palco não se veem mais atores com os rostos encobertos por películas de látex “realistas”, como se viam em *Warum läuft Herr R. Amok?*; o que se tem diante dos olhos são corpos encobertos literalmente da cabeças aos pés, tendo as faces, os cabelos e os pescoços ocultados por invólucros que tornam quase impossível reconhecer quem se põe embaixo deles. Os semblantes assim produzidos não são nada cotidianos; 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. Ao passo que Kennedy radicaliza os recursos expressivos de seu “Teatro

<sup>1</sup> Tradicional teatro estatal da cidade de Munique fundado em 1901, e localizado na rua Maximilianstraße, centro histórico da capital bávara. Sobre isso, ver: <<https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/>>. Acesso em 30/11/2022.

<sup>2</sup> KENNEDY, Susanne. **Theatre must be cosmic**. (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlim: Volksbühne, 2018.

<sup>3</sup> Festival de artes que ocorre nas cidades da região do Ruhr (Ruhrgebiet), no oeste da Alemanha. O curador da edição 2015 foi o diretor de teatro holandês Johan Simons.

Sobre isso, ver: <<https://www.creative.nrw.de/news/artikel/das-festival-der-kuenste-ruhrtriennale-2015.html>>. Acesso em 30/11/2022.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> O termo “acusmático”, elaborado enquanto conceito por Pierre Schaeffer, remete a uma prática empregada por Pitágoras com seus alunos: a de ministrar suas aulas estando oculto por uma cortina. Schaeffer se utiliza do termo para se referir a experiências auditivas em que o ouvinte tem contato com sons cuja causa é oculta. Sobre isso ver: SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines**. California: Univ. of California Press, 2017, p. 64 - 69.

<sup>6</sup> Em produções mais recentes como *Coming Society* (2019), *ULTRAWORLD* (2020); *JESSICA* (2022) *Einstein on the Beach* (2022); Kennedy tem optado por não utilizar as máscaras, mantendo, no entanto, o uso do *playback* e o das vozes acusmáticas.

Cósmico” – tornando-o abertamente mais ritualístico – os vislumbres de outras realidades, alheias aos padrões majoritários de percepção, se intensificam.

A proposta do artigo é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir a *Virgin Suicides* para, a partir da eleição de fragmentos significativos, examinar o xamanismo perseguido por Kennedy, dando especial atenção às funções desempenhadas pelas vozes gravadas que ressoam em toda a encenação. Da observação atenta das escolhas estéticas efetuadas pela encenadora, e da descrição do conteúdo observado, depreende-se a hipótese de que Kennedy elabora um sistema encantatório de vozes acusmáticas, gerador de **espaços-tempo intensivos**, que **seduzem/conduzem** a atenção do espectador, fazendo-o, desse modo, reconhecer-se como portador do princípio ativo que ativa o poder encantatório das palavras que ouve.

### **Diante do encanto das palavras**

A piscante e pulsante cenografia de *Virgin Suicides* 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, são observadas com a constância 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 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* 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 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 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, 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 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 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 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 a audição, sendo acompanhados por delicadas batidas percussivas, também sintetizadas. Do seio da expectativa gerada por esses novos timbres, eclode, na tela de tevê disposta verticalmente à nossa direita, uma nova presença: somos olhados por um avatar/agente<sup>7</sup> digital, apresentando a mesma conformação “física” do jovem, glabro e feminino cadáver que repousa sobre o altar (figura 5).



Figura 1. 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 espaçadas. Quando o foco de sua mirada parece satisfatoriamente ajustado, ele(a) 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, e nem perturbar a mansidão da fala, o que emerge do encontro entre o avatar/agente digital feminino e “sua” voz masculina nos informa: “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, como ondas que quebram na praia da percepção, encorajando-nos a entrar no mar, ao passo que ele(a) retoma a enunciação: “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

<sup>7</sup> 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 (FOX et al., 2014, p. 402, grifo dos autores). Procurei trabalhar com a ambiguidade entre esses dois conceitos, ao utilizar a expressão “avatar/agente digital”, sugerindo uma zona de indeterminação entre espectador (componente humano) e espetáculo (componente algorítmico).

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 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: “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 da maré: as oscilações sonoras nos conduzem para um lado, fazendo vibrar uma nota tão aguda quanto a luz de um farol distante; o olhar impassível do avatar/agente nos encaminha para outra direção. Mais do que conduzidos por eles, somos, com efeito, mareados e, assim, seduzidos: “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 do avatar/agente perturba-se; o fluxo sanguíneo do espetáculo se faz mais intenso: “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: “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, percebemo-nos sendo levados por uma onda sorradeira 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).



Figura 2. 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. 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: “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). Mas a breve calmaria 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 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 manifestação desencadeia, essa voz ocupa-se de assegurar o nosso estado de apreensão, proferindo, em alemão, o enunciado correspondente a: “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. 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 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.

### **Nós, os mortos**

Um gentil piscar de olhos do avatar/agente se apresenta, e as bonecas enunciam, com a minúcia das crianças quando descrevem algo com que fantasiam: “Cecília ficou com os olhos bem abertos enquanto ela franzia os lábios como um peixe, mas eram apenas reflexos.” (Tradução nossa). Pela primeira vez, ouve-se um nome próprio. A colisão que soou 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. Os olhares das bonecas e do avatar/agente se detêm, então, indagando algo que não conseguimos decifrar. Impiedosamente, o 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 autodestruições<sup>8</sup> (EUGENIDES, 1993, p. 19). A

<sup>8</sup> EUGENIDES, Jeffrey. **The virgin suicides**. Toronto: HarperCollins Canada, 1993, p. 19

indagação silenciosa 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... 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!].

### **Uma combinação de feitiços vocais**

Com o apuro e a eficácia característicos, Susanne Kennedy, em menos de dez minutos, 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 sobrepoem – , deixamos os dez minutos iniciais de *Virgin Suicides* num estado vibratório em que o que 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 da condição de desfalecimento, o caráter suicida das meninas nos encaminha de volta para ela. Algo muito singular nessa encenação de Kennedy são os feitiços lançados pelas emanações vocais. Uma combinação de feitiços, diga-se. Por meio deles, a encenadora parece dar forma a uma meditação cênica relativa ao sentido literal do *Bardo Thödol*, ou *Livro tibetano do mortos*: “A Grande Libertação por meio da audição no Bardo” (RINPOCHE, 2018, p. 151)<sup>9</sup>; 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 de paisagens suspensas entre o viver e o morrer: “o bardo ‘luminoso’ do *Dharmata*”, e “o bardo ‘cármico’ do vir a ser”. A “Grande

---

<sup>9</sup> RINPOCHE, Sogyal. **O livro tibetano do viver e do morrer**. São Paulo: Palas Athena, 2018, p. 151.

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 do corpo dos lamas intenciona fazer o “corpo mental” que se desprende da constituição física do falecido reconhecer-se como a origem 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. Na tradição tibetana, portanto, primeiro 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 ele, 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.

### **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, supõe-se, trazemos conosco: aquele que gravita em torno do eixo de nossa “personalidade” – ou de nosso “eu de superfície”, como diria David Lapoujade (LAPOUJADE, 2017, p. 19)<sup>10</sup>. 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 desse organismo desfuncionalizado pela droga<sup>11</sup>. Kennedy, de sua parte, não conta

<sup>10</sup> LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 19.

<sup>11</sup> 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 exotérica que os budistas tibetanos usavam para encobrir seus ensinamentos

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*”<sup>12</sup> (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 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, 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*

---

místicos (...) O significado esotérico (...) é que a morte e o renascimento do ego são descritos, não do corpo.” (LEARY, 2007, p. 12, tradução nossa).

<sup>12</sup> “O termo “psicodélico” (...) 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).

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 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)<sup>13</sup>. Padecemos do afeto de estarmos mortos para, só então, morreremos. Trata-se, portanto, de uma palavra encantada que carrega um princípio ativo latente, aguardando por uma atualização na interioridade de cada enunciação/audição. 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 acusmáticas 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 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

<sup>13</sup> ““Meu dedo está sangrando! (...) '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. (...) '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).

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” (LAPOUJADE, 2017, p.29), 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 efetuados por elas, dão vazão a oscilações que convidam a audiência a devir-mulher (a devir-irmãs-Lisbon).

### **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. 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, que detém um conhecimento prévio das imagens que visualizamos internamente; que é consciente do nosso estado, e que prenuncia tanto o modo como nossa imaginação opera quanto o conteúdo imaginado. Enquanto 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 corpo se faz figuração visual exibida na mente. Assistimos ao que, em cena, se dá com o espetáculo; e ao que, em nossa mente, se passa é o espetáculo quem assiste.

### **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 Erika Fischer-Lichte, define-se por “*autopoietic feedback loop*”: “a interação mútua entre atores e espectadores (que) traz a performance.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 163, tradução nossa)<sup>14</sup>. 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 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

<sup>14</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. New York: Routledge, 2008, p. 163.

desse espetáculo é o fato de ser nosso o trabalho 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, 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. O encanto das palavras entoadas em *Virgin Suicides* nos expõem, portanto, à mudez de nossa escuta. Com efeito, o fato de tais emissões vocais encerrarem **espaços-tempo intensivos** prenhes 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)<sup>15</sup>. 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. Desse modo, as emissões vocais de *Virgin Suicides* são performativas na acepção clássica de John Austin (1971), por serem auto referentes e por “estabelecerem ações concretas e assim propiciarem consequências sérias”<sup>16</sup> que repercutem, sobretudo, na subjetividade do espectador. Uma vez proferido o enunciado “Eles estão mortos!”, a mais determinante implicação que se estabelece é nos sentirmos como se houvéssemos morrido; a mais grave das transformações que se desencadeia é nossa entrada em estado de fantasma. Por sua vez, a realidade que essas elocuições auto referentes trazem à tona é a dos *bardos* suspensos entre a vida e a morte. O que se perfaz, então, – o que se atualiza performativamente – 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.

### **A técnica do *playback*: as vozes enquanto superfícies vestíveis**

Em 2019<sup>17</sup>, Kennedy revela que, ao começar a utilizar o *playback*, notou ser possível criar uma **distância** entre os atores e o que eles diziam, conquistando,

<sup>15</sup> RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>17</sup> KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyleOnline**, Atenas, 2019. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

desse modo, um **espaço** no qual, ela, como observadora/ouvinte, 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 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:

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 (...) 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: “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 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 (...) 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 o que eles praticam provém mais de nossos “pulmões” do que do deles. Ao nos confrontarem, posicionando seus corpos numa encruzilhada 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. 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.

### O avesso cósmico da cosmética

É numa entrevista que integra o programa de *Virgin Suicides*, em temporada realizada no Volksbühne<sup>18</sup> (2018), que Kennedy enuncia publicamente seu desejo de fazer um “Teatro Cósmico”. Aspiração 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*” – o que leva a pensar no palco como equivalente à “Zone”<sup>19</sup> 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. A estratégia de *Virgin Suicides* seria levar os espectadores a assumirem a posição desviante das figuras

<sup>18</sup> KENNEDY, Susanne. **Theatre must be cosmic**. (Programa do espetáculo *Virgin Suicides*). Berlim: Volksbühne, 2018.

<sup>19</sup> Um local isolado, visitado por extraterrestres, em que se encontram objetos capazes de realizar os desejos humanos. Ver: <<https://strelkamag.com/en/article/post-stalker-notes-on-post-industrial-environments-and-aesthetics>>. Acesso em: 21 out. 2020.

femininas em relação ao metro-padrão majoritário, masculino e antropocêntrico, uma vez que, para Kennedy, a literatura ocidental, de onde provém o romance de Eugenides, 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 interesso 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 platônicos pares amorosos formados pelos narradores masculinos e as irmãs Lisbon repetiriam a mesma estrutura de sofrimento: mulheres mortas e seus amantes doentamente 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? (...) ficamos agarrados a algo que deveria ter acontecido ou vai acontecer no futuro. É assim que todos nós acabamos sendo garotinhas para sempre” (KENNEDY, 2018).

### **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, imiscuisse-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<sup>20</sup> que ministram o ritual. Desse modo, o avatar/agente de Cecília faz de si mesmo uma figuração, ou um duplo, do(a) xamã/diretor(a) 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 Eugénides, 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 – achasse 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.

### **Diante dos espíritos, jogamos espiritualmente**

Ao sermos abalados por um(a) andrógino(a) xamã emissor(a) de palavras encantadas, nosso “eu da profundidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 18) 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; 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:

<sup>20</sup> 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.

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)<sup>21</sup>.

Em contraste, o "xamanismo vertical" seria aquele que opera por procuração, encerrando uma prática que caberia aos "sacerdotes", e não aos xamãs<sup>22</sup>. 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 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"<sup>23</sup>. Com o organismo investido pela droga, quem a ingere 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 posto<sup>24</sup>. 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)<sup>25</sup>. 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. 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

<sup>21</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 319.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 322.

<sup>25</sup> 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.

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” (a “qualidade cinematográfica”), 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 embriagar com as emoções auto moventes que ali trepidam, essa poética nos rememora da 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**.

## Referências

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

CARROLL, Lewis. **Alice’s adventures in Wonderland & Through the looking glass**. London: Collector’s Library, 2004.

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

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

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. Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07370024.2014.921494>>. Acesso em: 19 out. 2020.

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.

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

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 18.

LEARY, Timothy. **The psychedelic experience**. New York: Folkways Records, 1964.

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

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.

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.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines**. California: Univ. of California Press, 2017.

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.

SCHAEFFER, Pierre **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.