



**Morrer É uma Ação Nua:
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),
de Susanne Kennedy**

*Dying Is a Naked Action:
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),
by Susanne Kennedy*

*Morir Es una Acción Desnuda:
Orfeo: eine Sterbeübung (2015),
de Susanne Kennedy*

Maurício Perussi

Maurício Perussi

PPGAC/ECA-USP, doutor; Projeto concluído em 2022; Teoria e prática do Teatro, orientador: Luiz Fernando Ramos; Bolsa Print/CAPES; Diretor de teatro, professor e pesquisador.



Resumo

O artigo examina o espetáculo/installação *Orfeo: eine Sterbeübung*, concebido pela encenadora alemã Susanne Kennedy para a Ruhrtriennale 2015. Partindo de *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, a obra consiste em uma experiência imersiva na qual o espectador, percorrendo uma série de salas nas quais confronta atores silenciosos e mascarados, é convidado a pôr em prática um “exercício de morrer”. Procura-se esmiuçar o sentido desse exercício, tendo por base a hipótese de que a experiência de morte almejada por Kennedy tem início no desnudamento das ações, perpassando a sensibilização às “emoções automoventes”, o contato com a materialidade do tempo, desembocando, por fim, em um devir-mulher, ou no devir-Eurídice de Orfeu. No encadeamento desses conceitos, delinea-se uma correlação entre a apresentação de ações desenredadas da *mímesis* dramática e a possibilidade de se gerar variações em relação aos padrões majoritários de percepção.

Palavras-chave: Tempo, morrer, devir-mulher, espetáculo, instalação.

Abstract

This article examines the performance/installation *Orfeo: eine Sterbeübung*, conceived by German director Susanne Kennedy for the Ruhrtriennale 2015. Drawing from *L'Orfeo* (1607), by Claudio Monteverdi, the work consists of an immersive experience in which spectators are invited to take part on an “exercise of dying” by walking through a series of rooms where they confront silent and masked actors. This article seeks to unveil the meaning of such exercise, understanding that the experience of death desired by Kennedy begins by stripping actions, which involves opening oneself to “self-moving emotions”; making contact with the materiality of time and finally leading to a becoming-woman, or the becoming-Eurydice of Orpheus. Such chain of concepts outlines a correlation between the presentation of actions disentangled from the dramatic mimesis and the possibility of generating variations in relation to the predominant patterns of perception.

Keywords: Time, dying, becoming-woman, performance, installation.

Resumen

Este artículo analiza el espectáculo/instalación *Orfeo: eine Sterbeübung*, concebido por la directora alemana Susanne Kennedy para la Ruhrtriennale 2015. Se parte de *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, para producir una experiencia inmersiva en la que el espectador, caminando a través de una serie de salas en las que se enfrenta a actores mudos y enmascarados, es invitado a realizar un “ejercicio de morir”. Se busca escudriñar el sentido de este ejercicio a partir de la hipótesis de que la experiencia de muerte deseada por Kennedy comienza con la denudación de las acciones, pasando por la sensibilización a las “emociones automotrices”; el contacto con la materialidad del tiempo, conduciendo, por final, a un devenir-mujer, o al devenir-Eurídice de Orfeo. En la cadena de estos conceptos, se delinea una correlación entre la presentación de acciones desenredadas de la mimesis dramática y la posibilidad de generar variaciones con relación a los patrones mayoritarios de percepción.

Palabras clave: Tiempo, morir, devenir-mujer, espectáculo, instalación.

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), em 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 (KENNEDY, 2018). *Orfeo: eine Sterbeübung* (2015), espetáculo/instalação criado para a Ruhrtriennale 2015, em parceria com as atrizes Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt, subsequentemente à adaptação de Fassbinder, é o primeiro trabalho em que desponta, de forma explícita, um traço determinante do xamanismo perseguido por Kennedy: o trauma da finitude, e a necessidade de se aprender a morrer, como forma de elaboração desse mesmo trauma. Para dar conta disso, a encenadora se vale da ópera *L'Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi, como um pretexto para que

esse aprendizado seja posto em prática. A proposta do artigo é mergulhar na experiência fenomenológica de assistir ao espetáculo/instalação exibido na Ruhrtriennale 2015 para, a partir da eleição de fragmentos significativos, esmiuçar o sentido do “exercício de morrer” por ele proposto. Da observação atenta das escolhas de encenação efetuadas por Kennedy, e da descrição minuciosa do conteúdo observado, procura-se extrair os conceitos que embasam a experiência de morte almejada pela encenadora.

Diante da nudez das ações

Enquanto, em uma 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 fones 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 em uma fervilhante população de chuveiros 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, a pequena audiência já traz consigo uma massa vibracional que amalgama o constrangimento da espera, a calmaria da música ouvida nos fones de ouvido e a penosa densidade do corte súbito que a todos se impôs. Um primeiro exercício, assim, já foi colocado em prática.

Um (in)oportuno espelhamento

Ao abandonarem os fones de ouvido 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 em uma nova dimensão. Sob seus pés há um tapete 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 em um 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, encontra-se 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 em uma 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 em uma 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 se veem 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 1).

Figura 1 — 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 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.

O quase intransponível abismo do constrangimento

De alguma forma, o magnetismo que emana das ações nuas – ações desenredadas da *mímesis* dramática – 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*, nos entrevemos dispostos sobre um *plaqueau*. Eliminada a distância entre o palco e a audiência, 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. A nudez das ações perseguida pelo teatro de 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 em uma cotemporalidade. 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.

O questionamento da percepção

Em uma entrevista concedida em 2019, 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 que se você observasse uma cena na rua e a colocasse exatamente assim no palco, seria realmente muito estranho” (KENNEDY, 2019). 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). O teatro, assim, 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). 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). 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/estar* 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 *ser/estar* no palco” (KENNEDY, 2019, 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) de sua cena.

Um afeto que não é mais apego

Somos persuadidos por seu teatro no instante em que uma afecção muito rara nos acomete: uma espécie de “frio” que se expande por nosso plexo solar. É essa delicada intensidade glacial que, introduzindo-se lentamente em nossa sensibilidade, dissolve pacientemente os 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). 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” (LAPOUJADE, 2017, p. 54). Da mesma forma como os sons duram por meio das vibrações, nós duraríamos 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 fremito 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 de nossa sensibilidade que não precisa se identificar com nada para enternecer-se, bastando-lhe a “simples” percepção do tempo que por ela escoia. 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 vêm 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:

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 de 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) em uma 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. Em uma 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 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, em um 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).

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, a 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!”]. A constância e a impassibilidade da boneca/avatar em se manter no sofá confrontando-nos, desapaixonadamente, com seu olhar, sugerem-nos que voltemos 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. Vemo-nos, pois, em uma encruzilhada: se 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 de que Kennedy nos convida a simplesmente “estar” nessa sala. Aprendamos a habitar a encruzilhada, *hunny bunny*. Como se se revelando aos poucos devido à dissipação da névoa musical, passamos a ouvir o casal associar o que encontra pela casa com palavras em alemão. Nas entrelinhas da ausência de palavras (e de linhas) da boneca, fica esboçado um convite para que alguém se sente a seu lado, e quem sabe assuma 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 câmara¹, cujos músicos trajam superfícies vestíveis similares a 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 presença de seus duplos do outro lado da janela; pela voz incorpórea da garota. Talvez, nossa anfitriã esteja

1 Trata-se do grupo *Solistenensemble Kaleidoskop*.

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. A boneca/avatar retorna, então, 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 da anfitriã – a quem pertence a perspectiva daquele(a) 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.

Devir-Eurídice, uma prática do desapego

Em uma entrevista (KENNEDY, 2015) dada ao *site* da Ruhrtriennale 2015, Kennedy insinua que seu “exercício de morrer” tem o sentido de uma prática de desapego. Em sua visão, o fato de Orfeu não aceitar a morte de Eurídice faz com que sua amada se torne uma “morta-viva” presa em uma 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, somente 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 morrer. 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 emergja 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 encobrir, 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, sabendo multiplicar-se em tantas outras dimensões desse mesmo instante. É entrar em uma “variação contínua” em relação ao “padrão majoritário” (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), – 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 esvair 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” (DELEUZE, 2010, p. 63). 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” (A CONCHA E O CLÉRIGO, 1928). Assim, aquilo que para a *mímesis* dramática é crise, para a cena é bonança; o que para o “eu de superfície” é dissolução, para o “eu da profundidade” é germinação; o que para o padrão perceptivo majoritário é morte, para todas as outras formas de percepção é fonte de vida; o que para Orfeu é tragédia, para Eurídice, enfim, é liberação.

Referências bibliográficas

- A CONCHA E O CLÉRIGO (La coquille et le clergyman). Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Produção: Délia Film. Distribuição: Image Entertainment, Absolut MEDIEN. França, 1928. Filme experimental. Mudo, p&b. (41 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto a menos / O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: A new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.
- KENNEDY, Susanne. [Entrevista concedida a:] **CameraStyloOnline**, Atenas, 2019. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WJt353rvmgw>. Acesso em: 16 out. 2020.

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

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

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, n. 14/15, São Paulo, 2006.

Recebido em 27/08/2022

Aprovado em 03/02/2023

Publicado em 12/04/2023