

# **HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: A MORTE E A MORTE DO TEATRO COMO LIBERTAÇÃO PARA ARTISTAS POR MEIO DAS VONTADES, DO DESEJO E DO INCONFESSÁVEL**

**Adriano Marcelo Cypriano<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Inicialmente este artigo apresenta uma visão idiossincrática sobre os desafios enfrentados por artistas e educadores de artes cênicas em meio à pandemia de COVID-19. Em seguida são exploradas as consequências existenciais e poéticas derivadas das privações trazidas pelo isolamento social em uma forma de arte intrinsecamente gregária como o teatro. Isolando os elementos espacial e temporal, o texto oferece uma visão transcendente para o trabalho de artistas da cena por meio da conversão criativa das restrições impostas pelo trabalho virtual.

**Palavras-chave:** Teatro; Ator; Atriz; Performer; Cena.

## **HIC ET NUNC VERSUS CRONOTOPO: THE DEATH AND THE DEATH OF THEATER AS RELEASE FOR ARTISTS THROUGH WILLS, DESIRE AND THE UNCONFESSABLE**

**ABSTRACT:** Initially, this article presents an idiosyncratic view of the challenges faced by performing artists and theater teachers during the COVID-19 pandemic. Then, the article explores the existential and poetic consequences derived from the deprivations brought by social isolation in an intrinsically gregarious art form such as theater. Splitting the spatial and temporal elements, the text offers a transcendent vision for the work of artists in the scene through the creative conversion of the restrictions imposed by the online work.

**Keywords:** Theater; Actor; Actress; Performer; Scene.

---

1 Adriano (Marcelo) Cypriano é bacharel, mestre e doutor pela ECA /USP. Encenador e dramaturgo, se especializa na formação do artista de teatro e em processos de criação e composição para a cena. Lecionando e produzindo ininterruptamente em quase três décadas, desenvolve procedimentos e atividades próprias. E-mail: [adriano.cypriano@unespar.edu.br](mailto:adriano.cypriano@unespar.edu.br)

## INTRODUÇÃO

“Deixai, o vós que entraís, toda a esperança!” (DANTE. p.31)

Não fosse o texto ora apresentado apenas um triste exemplo de ensaio malgrado, poderíamos facilmente confundi-lo com a elegante poética da escrita performativa a que ele almejou ser. No entanto, tal redação ainda arvora-se como crônica do cotidiano com pretensões proto filosóficas. Ou seja: mesmo que caótico em sua formulação, confuso em seu desenvolvimento e contraditório em seus resultados, o que segue pretende-se registro e escrutínio do atual.

Pior: é um texto cindido. Seriam, talvez, quase dois textos precariamente articulados por um fragilíssimo argumento. De modo que a primeira porção da escrita organiza-se de modo diverso da segunda, sendo que ambas aparentemente problematizam diferentes objetos; ainda que, como veremos, paradoxalmente a conclusão acabe por reconciliá-los.

A pandemia que assolou o mundo a partir de 2020 teve como consequência impor o isolamento social como forma de prevenção e, dessa forma, exilar em videoconferências elencos, ensaios e montagens. Assim, inicialmente o texto aborda a súbita interrupção das atividades presenciais e a remanescente sensação deixada pela incontinente migração ao ambiente virtual de um inumerável plantel de práticas até então incompatíveis, ou inusuais, a esse terreno.

O texto segue explorando o que o traslado para o mundo *online* possa ter significado em termos de mortes simbólicas para a arte teatral em relação ao binômio espaço e tempo respectivamente. Para daí ir para o maior segmento da primeira divisão do desenvolvimento cujo título refere-se às palavras de Cristo à multidão após ter ressuscitado Lázaro. É nessa parte em que se argumenta que as tais mortes aludidas funcionam como estímulo ao imediatamente contingenciar toda produção cultural e subordiná-las às demandas da internet. É ainda durante essa parte do texto que se formula a hipótese de que poeticamente a superação desse estímulo hipertrofiado se daria pela sublimação das formas de criação e produção da cena.

A segunda porção deste material, também fartamente seccionada em segmentos menores, limita-se em categorizar a hipótese inferida no parágrafo anterior por intermédio das principais funções tradicionais do teatro. Ressalve-se ainda que tal categorização obedece a uma relação de nexos inferida pelo próprio trabalho, não se valendo, por ignorância e não por desdém, de nenhuma outra dissertação anterior sobre o tema.

De modo que a segunda parte do desenvolvimento é este plantel de analogias entre alguns dos ofícios de teatro. Esses tais ofícios, as tais funções tradicionais citadas antes, talvez hoje até já caducos ou em franco processo de necrose, fosse esse o caso perceberíamos a corrosão do tempo a se imiscuir na paródia inferida. Porém, não creio ser esse o caso; pois ainda que em colaborativas ou em fluxo, as tais desgastadas funções seguem descrevendo em termos mais ou menos precisos

as práticas profissionais de divisão de trabalho em produções, mesmo, e sobretudo, em escala de grupo teatral.

E finalmente chegamos às conclusões, cujo título é tomado emprestado à obra “The Creative Mythology”, quarto e último volume de “The Masks of God” do mitologista norte-americano Joseph Campbell. Será nesse derradeiro ponto do texto em que se reconciliarão em definitivo as superficialmente desconexas partes do desenvolvimento.

## PRIMEIRA PARTE

### O DESTEMIDO MUNDO NOVO

Os últimos dias de março de 2020 marcaram o início da longa quarentena frouxamente imposta ao Brasil pelo surto pandêmico do SARS COV 2, o vírus causador da COVID-19. Imediatamente ergue-se uma mordaz contradição para todos os artistas. Porém, especialmente excruciante para aqueles tais renitentes devotos praticantes do que se costumava chamar Teatro, expressão ungida e amaldiçoada pelas presencialidade e efemeridade ontológicas; ao menos era ou deveria ser assim, mas o arrepiar dos tempos gera suas contingências e entretantos.

Assim: dispensado o óbvio, como pensar o trabalho remoto sujeito às vicissitudes dos fenômenos eletromagnéticos, suas oscilações e volatilidade? A concretização da profecia pós-moderna do humano brutalmente se liquefazendo no cristal do écran. Em um tempo de avatares, ávidos queremos crer na outra criatura que se nos apresenta. Sem compreensão mais profunda de suas circunstâncias, que antes de propostas são dinâmicas, uns tais seres atados às suas amargas solidões professam incrédulos sua alegria de meia dúzia de palavras sorridentes.

Olha-se por uma tela: *ce n'est pas une entité*. E sonha-se com uma pretensa empatia que só poderia acontecer entre pessoas e assim, no esforço de se fazer entender, torna-se incompreensível. Paulatinamente uma legião com milhares, milhões de vozes, mas nenhum diálogo, se levanta, e as opiniões prevalecem sobre todas as narrativas. O fundamentalismo niilista contagia o tecido das associações e um permissivo e radical ceticismo se apodera de todos os canais de agremiação, agora sociais.

### UMA MORTE

**D'onde a morte do Teatro aconteceu no espaço.** Olhamos ao redor e estamos sós, irremediável, rigorosa e “euclidianamente” sós.

Além da evidente ausência da presença *in loco* dos envolvidos todos, uma nova crise eclodiu. Afinal, chegáramos às fronteiras últimas? Estaremos, então, nesse novo inexplorado território em que o único e mais sincero olhar lançado de volta será não orgânico? Ou, por outro lado, o sentido próprio de localidade ter-se-á também perdido e o máximo que pode ser feito é ansiar para que a distopia se cumpra e nos livre do incômodo da felicidade.

O que em um primeiro momento afigurou-se como soluções emergenciais e temporárias, com o passar do tempo adquiriu o angustiante caráter precário das suspensões, dos hiatos. Nascia assim uma brutal letargia, fruto do medo e da ignorância. E em uma sociedade já deflagrada pela banalização da violência e pela cotidiana legitimação das desigualdades, essa tetânica evolução dos fatos evidenciou-se somente como mais uma nota de cômico pesar por nossas diversas inações.

O alarme de primeira hora brotou do instinto e este, como sempre, era o medo. Uma irracional necessidade de sobrevivência irrompeu célere. Tentando encontrar signos que alegorizassem, ou iludissem, a ausência de nexos de nossos dias sobre a terra, entregamo-nos à apatia de tarefas insanas e irrealizáveis. Sob a mesma máscara de felicidade dos suicidas demo-nos de vésperas às festas, aos caminhos, às soluções. E o pior, o imperdoável: de maneira obscena previmos alguma vã esperança.

Espectáculos online, videoconferências de cinema ao vivo e/ou teatro virtual. Modalidades seminovas proliferaram descontroladamente e a febre das *lives* rapidamente virou uma ardida ressacada. Horas e horas de exposição à internet escandem-se extenuantes, mas seguimos e seguimos na vã busca por algum sopro de novidade e vida no deserto dos processadores. O sabor da época como gotas de sangue na boca após o bofetão, a dor, a vergonha e a categórica vontade de continuar. Sim, continuar para fazer sentido, continuar para existir, continuar para continuar existindo. Assim nos envolvemos, nos enredamos.

Então, escondida, pouco a pouco sobrevém a culpa. A culpa por não sermos criativos, quando todos parecem reinventar-se. A culpa por não produzirmos o tanto que se espera dos reclusos. A culpa por não nos fragilizarmos e por sermos demasiado frágeis. E ela se repete e se repete. Em que instâncias passaram a ser nossos encontros, fossem eles bons ou maus? Em que instâncias passarão a ser nossos encontros, sejam eles ou não?

Agora usamos plataformas, aplicativos. Somos partes de programas, a fricção entre a ficção e nossos fragmentos particulares de realidade desenhou um novo estatuto para a existência. Não mais íntegros, a plêiade de interfaces possíveis nos cindiu, deixamos de lado nossa individualidade para, agora múltiplas, nos tornarmos “dividues” – seres fragmentados de gênero indecifrável.

Uma vertiginosa aceleração/transformação nos lançou à nuvem, no singular; assim, não aquelas que estão no céu supostas por Bachelard (2007, p.189), mas essa única, invisível e onisciente. Essa que não nos permite inscrever formas, apenas contê-las para poder sugar-lhes a vida do ameaçador real e lançá-las domadas à cripta eternal dos servidores. A rede nos levou para lá. Iluminados por uma grande trama, caímos em uma teia mundial, não há mais como dela desfiar-se. Acreditávamos piamente nos sistemas, venerávamos métodos e sabíamos que a salvação viria dos algoritmos. Igual a loucos do tarô dançamos nosso ensandecido botão à beira do abismo, que nos mirando de volta piscou gentilmente os olhos.

Mas a incerteza, senhora dos tempos, quis sempre diferente.

Uma acre história sinestésica desenrola-se diante da humanidade abismada. Todas as tradições genuinamente inventadas caem por terra diante de renovados deuses natimortos.

Somada à peste, a cadela do fascismo pare suas crias em um mundo que transita do quase transumano ao famélico. O espetáculo tomou definitivamente o poder e a Pauperização das Massas<sup>2</sup> perdeu seu aspecto relativista para tornar-se absoluta. Ouve-se de pessoas pequenas em altas patentes o quanto custa e é difícil converter-se ao egoísmo. Tomou-se como costume escarrar ideologia como um insulto à face de antagonistas, ao inferno com os argumentos ou mesmo a lógica, são novos e destemidos tempos e o que vale é a força e a predação.

Uma das cabeças de Cérbero está podre – ou teria sido Fukuyama<sup>3</sup> um profeta?

## OUTRA MORTE.

**D’onde a morte do Teatro aconteceu no tempo.** A recusa em acreditar que o saber de toda experiência nos condena ao estorvo de estar sempre voltados ao pretérito impulsiona a fantasia de um presente e sugere uma perversão de futuro.

Como ao redor de Sagittarius A\*<sup>4</sup>, brilho e caos solvem-se no nada, ou visto dessa forma: se o pós-moderno falhou miseravelmente foi em demonstrar que a única maneira de ludibriar a inescapável espera é aceitar a ausência de sentidos do que há para além das pontas da vida. Godot<sup>5</sup> não viria ainda que existisse fora de palavras e conceitos.

Escravizados à absoluta crença em nossas terminações nervosas, vemo-nos caminhar incautos guiados pela poética exatidão do neoplatonismo de Sir Penrose<sup>6</sup>. Os mil anos de saber de Oxford emergem em uma nova constelação em direção aos argumentos de Bostrom<sup>7</sup>. E vamos do pouco ao nada sabemos *Faster Than Light*.

Assim entendidas tais mortes como o Arcano Maior: não o terminal Mundo, mas como porta/ponte/passagem mística às revelações fáusticas. Uma vez liberto das amarras da narrativa e da fábula o teatro deriva há um século se dizendo polissêmico, mas novamente demandando voraz o paradoxo de algum sentido.

O duplo falecimento, que inicialmente engendrou uma darwiniana disputa pela sobrevivência básica, impregnou a criação com tal necessidade categórica que poucas vezes na existência tivemos a oportunidade de ver o assombro em sua forma mais simples.

---

2 Aspecto importante da Teoria da Crise de K. Marx, ligado à Lei da Queda Tendencial de Lucros e da Mais-Valia (MACHADO).

3 Yoshihiro Francis Fukuyama, professor da Universidade Stanford, filósofo e economista ganhou grande notoriedade no final dos anos 80 do século passado com o artigo *O Fim da História*.

4 Uma forma astronômica muito compacta e brilhante no centro da Via-Láctea que muito provavelmente abriga um buraco negro supermassivo (fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sagittarius\\_A\\*](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sagittarius_A*) em 12/03/2021 às 10h42’).

5 Referência ao texto “Esperando Godot” de Samuel Beckett.

6 Sir Roger Penrose, físico e matemático, prêmio Nobel em 2020.

7 Nick Bostrom (Niklas Boström) filósofo sueco da Universidade de Oxford, autor do “Argumento da Simulação”.

## “DESATAI-O E DEIXAI-O IR”

Mas para artistas a cornucópia da criação não se apresenta logo que é requerida, assim como a libertação não acontece sem o padecimento. Ao estímulo do mundo responderiam artistas com formas, não fosse por assim não ser e ponto.

Portanto, artistas se veem renovadamente libertos. E essa inesperada liberdade intromete-se no grande jogo de experiências, não a partir de epifanias surgidas por seu engenho ou arte, mas da irônica tranquilidade de poder comerciá-la sem o remorso das hipocrisias. Como em uma subvertida máquina de prazeres pede-se apenas por amenidades para inocular-se contra a bestialidade dos dias e das pessoas do lado de lá das paredes.

**E depara-se com a impossibilidade de se confrontar o desejo com a vontade.** Uma vocação moral, talvez, revela-se no quase espontâneo aparecimento da obrigação que se fale sobre o amor. A mesma discreta diligência com que se aborda o caso daquele parente próximo que já não mais pode cuidar de si usa-se para categorizar o amor: nunca diretamente, sempre por subterfúgios.

Quem sabe a negação da morte aprimore-se no contínuo ato de resistência que é o amor. Entretanto, se a própria substância disso que se nomeia “amor” nos é tão desconhecida, como de resto toda estrutura do que nos circunda, a própria palavra seria oca, vazia; uma palavra apenas, como um nome para Julieta<sup>8</sup>, que em si nada vale além de seu próprio som. Senão, o que explicaria tanta dor e indiferença no mundo? Ou por outra: as mesmas pessoas que são capazes das maiores atrocidades sem pestanejar, se apaixonam, sonham e cometem todos os pequenos e singelos gestos de bondade. A mais brilhante aluna de Heidegger<sup>9</sup> despendeu muito de seus anos finais tentando entender os tais mecanismos que regulam essa aberração tão naturalmente camuflada na normalidade.

Sobre tal tema e suas contradições, com excessiva petulância arriscamos afirmar que não se pode confundir vontade com desejo; ainda que semelhantes em impulso, a **vontade é fruto de ponderação e estratégia**. Ao sentirmos alguma vontade, ela já se nos apresenta como um discurso articulado. A vontade nunca carece de uma justificativa plausível e dos meios para a obtenção de seus objetivos. No estrito campo da dramaturgia, ao analisarmos as vontades impostas a personagens dramáticas é imperativo que todas as tarefas designadas para a perseguição de um determinado objetivo sejam desveladas o máximo possível. Ao construir uma imagem cênica, seus segredos e contradições não serão ignorados a quem os cria, ainda que a isso a audiência talvez nunca tenha completo acesso.

---

8 Personagem de Willian Shakespeare do texto “Romeu & Julieta”.

9 Hanna Arendt, filósofa judia de origem alemã radicada nos Estados Unidos.

O império da vontade é sempre muito bem iluminado àqueles que – mesmo não o sabendo – estabelecem seus territórios e fronteiras. A vontade é objetiva e inequívoca em sua nascente; não há vontade órfã, como não há quem sinta volição sem o saber. Assim, revelar ou esconder as vontades é antes instrumento tático que acidente.

Pode-se argumentar que sentimos vontades amorfas, que não explicitam suas origens ou destinos, porém justificam-se como insatisfações, desassossegos. Muitas vezes parecemos saber com maior precisão o que não queremos do que o absoluto objeto do querer. E é essa sinalização, ter mais acuidade na filtragem daquilo que recusamos do que daquilo que nos atrai, que também nos orienta em situações de indecisão ou impasse profundo.

Entretanto, aquela tal insatisfação amorfa indicaria um imperativo, uma necessidade que perpetuamente nos arrastaria à vã busca de sua satisfação. O véu que nubla os contornos daquilo querido confere-lhe uma natureza diversa da preclara vontade, pois trata-se de coisa bem diferente, da qual não trataremos diretamente.

Sobre a vontade, basta ainda que se afirme que é imprescindível para a toda a criação em arte. Sem um plano sobre o qual balizar sua empreitada, o artista fica à mercê do acaso para vestir seus arranjos formais – assim não há arte, mas sorte – e se o acaso é invocado como material não só processual mas formal, tal linguagem já é assim prevista por essa premissa. O dínamo que nos sustenta dos revezes processuais e nos impulsiona no fazer artístico não é senão a férrea obstinação. Ao moldá-la, dar-lhe um contorno e amputá-la de sua nascente selvagem, tornamo-la eficaz aos nossos projetos, mas não sem o prejuízo de um fugidio *je ne sais quoi*. O puro impulso, *trieb* (HARK, 2000, p. 48), ao encontrar dutos pelos quais fluir torna-se vontade que segue na direção que lhe é indicada ou imposta, conforme o caso. A exatidão do termo, portanto, também determina que não confundamos paixões com vontades. O querer da vontade não é absoluto, mas relativo, da mesma maneira que sua satisfação encontra um termo, o que não acontece com o perpetuamente insatisfeito desejo.

**Aquilo de que tratamos, é o curto-circuito imaginário entre o desejo e o que está defronte, ou seja, o fantasma.**<sup>10</sup> A estrutura geral do fantasma, expresso por  $\$-a$ <sup>11</sup>, onde  $\$$  é uma certa relação do sujeito ao significante, e o sujeito enquanto irredutivelmente afetado pelo significante, onde  $-$  indica a razão com que ele mantém com uma conjuntura imaginária em sua essência,  $a$ , que não é o objeto do desejo, mas o objeto no desejo. (LACAN, 1986, p.67)

---

10 Grifo nosso.

11 Símbolos da fórmula Lacaniana.

A vontade aproxima-se dos elementos que possam constituí-la como expressão, portanto a vontade segue a direção da potência, enquanto o desejo é pura latência. O destaque é para a simetria entre a vontade, que supõe uma forma narcísica de potência, e o desejo, composto pelo imperativo relacional e gregário. O binarismo acentuado pela pretensa oposição entre os termos descreve o aspecto duplo e ambivalente das querências de artistas de teatro em que o trabalho criativo escapa da esfera absolutamente pessoal e que, simultaneamente impede que se imponha sobre o qual qualquer forma de domínio. Desta maneira, o império da vontade é imprescindível, qualquer que seja o aspecto considerado no processo de criação cênica. Então, não se trata de desconsiderar a angular posição que a vontade e seus discursos impõem aos artistas, mas de perceber que por força de concatenar discursos coerentes que possam ser decantados em formas apreensíveis, pouca atenção é dispensada para **o obscuro território do desejo – campo em que o inominável engendra o explícito**, ainda que esqueçamos disso e assim atribuamos às nossas vontades tais resultados. Tudo o que possa ser designado como autoexpressivo é constituído a partir da potência decantada da vontade e a consciência que daí brota é sua dádiva incontestável.

Às vezes, a incoerência é a única verossimilhança possível.

A estreita relação entre a produção artística e os caminhos do desejo cabe ao preenchimento daqueles incontáveis volumes ainda não escritos da experiência humana sob o sol. Portanto, o pêndulo que vai da Libido à Destruto ocupa diferentes disciplinas e não raramente chega a modelos antagônicos, mas igualmente aceitáveis, em diferentes campos da expressão.

O texto passa a fazer um exercício de diletantismo escancarado ao satirizar em termos de algumas das práticas sexuais observadas com mais recorrência em nossa cultura a maneira como o desejo sublima-se nas atividades ligadas às artes cênicas. De tal forma que se perceberiam as deslizantes funções do teatro por meio de uma clivagem erotizante. Um olhar tingido por esse filtro pode reforçar um determinado aspecto metonímico no teatro em relação à vida; a existência e suas opções encontram alguma simetria, coincidências e incongruências na arte. O que se propõe, em última instância, é que os caminhos percorridos com mais insistência pelo desejo redefinam territórios para a criação cênica. Atrizes, atores e performers buscam seus “Hamlets” ideais sobre os quais possam, sem restrições ou travas morais, depositar seus desejos, ainda que os desconhecendo.

Se Hamlet é realmente o que lhes digo, ou seja, uma estrutura tal que o desejo possa encontrar seu lugar nela, uma composição articulada com o rigor necessário para que todos os desejos, ou mais exatamente, todos os problemas da relação entre o sujeito e o desejo possam se projetar, seria, de alguma forma, suficiente lê-lo (LACAN, 1986, p. 31).



Assim, a hipótese cá preconizada é que da mesma maneira que a cultura estabeleceria padrões que redirecionam os estímulos de natureza erótica para atividades socialmente aceitas, as funções e suas atribuições especialmente em teatro estariam à disposição de um expediente sexualmente orientado; por assim dizer: os papéis que as pessoas assumem diante das questões de composição e trabalho em coletivo estariam direta e intimamente relacionados a mecanismos de busca e obtenção de prazer erótico sublimado<sup>12</sup>.

Não se trata de tentar estabelecer algum padrão de conduta, ou ainda alguma psicodinâmica de terapia artística, mas de alegorizar as atividades processuais e criativas ligadas à realização artística no teatro do início do século XXI no Brasil.

Antes de entrarmos em considerações mais detalhadas, é conveniente que se apure o atual estado do problema das funções no teatro contemporâneo. Valeria, portanto, um breve retrospecto – que não acontecerá neste texto, advirto logo - a fim de contextualizar o problema e colocar a devida perspectiva às formulações apresentadas. Assim, para a compreensão das funções e papéis no teatro contemporâneo é conveniente alguma interpretação dos caminhos e descaminhos trilhados por uma parcela significativa da produção teatral.

A cultura que em perpétuo movimento e mutação ordena a constelação dos conhecimentos epistemológico e gnosiológico em teatro, ou seja: o que sabe e o que se sabe que se sabe sobre o teatro, também se reelabora continuamente. Portanto, não apenas como o teatro é visto e entendido que muda, mas os afazeres postos em marcha para sua realização experimentam os efeitos deste movimento. Aqueles responsáveis pelos processos de (re)elaboração da cena estão entre os menos imunes às surdas atividades tectônicas que reconfiguram perenemente a realidade.

Último aviso, ou consideração: o abaixo listado tenta não tecer considerações morais sobre a sexualidade em si, mas apenas se aventura no caráter anedótico de suas variantes mais comuns – se é que exista algo sobre isso que possa ser assim considerado.

## SEGUNDA PARTE

### A ENCENAÇÃO - VOYEURISMO

A/O *voyeur* está em casa no “lugar de onde se vê”, perfeitamente adaptada(o) para se comprazer pelo visto, para a/o *voyeur* as imagens constelam-se para gerar seu deleite. Assim, o visto, aquilo trazido pelos olhos, o diferente, portanto, é a matriz geradora da volição artística. Ao

---

12 “O termo *Sublimierung* foi introduzido por Freud no vocabulário psicanalítico para nomear um processo que explica as ‘atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual’ (conf. Laplanche & Pontalis). Uma pulsão, segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, acha-se sublimada quando visa um novo alvo não sexual ou objetos socialmente valorizados. As atividades sublimatórias, segundo a ótica de Freud, são constituídas pela atividade artística, pela pesquisa intelectual e pela prática de esportes.” (MENDES, 2011).

identificar a fonte do prazer a uma imagem que sinaliza o alheio, a/o vidente permite-se um gozo de caráter também estético.

Tornar em formas material proveniente da imaginação é mister na experiência do artista criador. E de uso indiscriminado nas expressões cênicas, mas neste caso algumas peculiaridades devem ser examinadas. A cena é materializada com a explícita intenção de que seja vista por outrem, sejam pares performer, seja a/o encenador(a)/diretor(a), ou mesmo as/os espectadores, porém desde sua mais primitiva origem a cena tem como destino a fruição de outrem. Sendo o público essa razão nada oculta e necessariamente presente para o desfecho final da composição, conclui-se que o “olhar de fora” é uma condicional para a própria razão de ser da cena, antes que qualquer tema possa se insinuar na dramaturgia.

O olhar estrangeiro, exterior, nasce com a cena. Como se a composição para o palco apenas encontrasse sua validação ao deparar-se com olhares ávidos por desvendar seus segredos e explorar seus detalhes.

## **A DRAMATURGIA - MASOQUISMO**

A excitação e o prazer pela dor e sofrimento nos instigam a considerar a própria antítese imposta pela característica definidora do masoquismo. O paradoxo crucial da condição do masoquista impõe o embate de forças libidinosas e tanáticas pela obtenção da satisfação. Assim, a dor é o instrumento que propiciaria o gozo, mas a dor em essência é o resultado de algum outro processo ou ação. Uma dor não se revela por si só, é preciso que seja trazida, ofertada ou organizada para que atinja sua máxima eficácia. Para o masoquista a dor é este território entre dois pontos, a ponte estendida entre a pasmeira de dias de afazeres morredidos do cotidiano e aqueles misteriosos continentes do prazer.

Imagine-se na circunstância de quem experimentou isoladamente diferentes dores e anseios, quase constantemente pondo-se tais humores em contradição. Sinta-se, veja-se na pele de quem cria mundos e vidas em suas mais delicadas nuances e empresta suas dores e fantasias a seus atos criativos. Encarne, por um pequeno momento que seja, esse artista da diegese e tente entender o misto de dor e prazer que sentirá tal artista ao ver as falas, que laboriosamente lapidou, serem estupradas sem piedade por aquelas e aqueles que de fato lhes darão vida.

O ato de martírio protagonizado pelo autoexpurgo que materializou o texto continua na insistência que ele se torne teatro e, assim, passe ao escrutínio da malta.

## **A AUDIÊNCIA - SADISMO**

Provocar em outrem o desconforto é a ferramenta que o sádico encontra para sua satisfação. E uma vez mais o prazer é emprestado ao outro. Para que o sádico se compraza é necessário que alguém sofra. Não é propriamente o desprazer alheio que o sádico busca, mas sua expressão, a

amostragem, a exteriorização de um sofrimento real, imaginário, físico, moral ou espiritual que irrompe em demonstração inequívoca e observável.

De tal forma que uma dor sincera, mas surda, sem que haja como reconheça-la em seu flagelo, será inútil ao sádico; ao passo que a situação oposta o extasiará.

### **A ATUAÇÃO – EXIBICIONISMO**

Muito mais que qualquer dominação sádica, está na pessoa exibicionista a ânsia pelo poder, a sede pelo controle. E tal luta sintomatiza-se pela atenção de outrem. Ter a atenção de outra e/ou outro vivente é ter seu tempo, sua vida pela eterna efemeridade que durar o feitiço que a/o mesmeriza.

Equivoca-se ao se crer que o deslumbre pelas próprias formas funciona como um canto de sereia aos exibicionistas. Por definição, a pessoa exibicionista busca a exposição, a visibilidade em seu sentido mais amplo. A intenção é exatamente que outrem perceba as formas exibidas, sejam elas quais forem. O que não implica que quem exhiba considere necessariamente tais formas belas, ou mesmo sedutoras.

A exibição brota da revelação do oculto, do ato intencional de fazer com que se saiba o que antes era secreto, íntimo. Assim, aquela ou aquele que revela quer trazer consigo toda a humanidade para a fronteira que separa o é oculto do é sabido, assim como sacerdotes e sacerdotisas que transitariam entre o sagrado e o mundano. Portanto, a pessoa exibicionista quer ir ao limite, ao final; revelar é chegar às terminações. O ato de exhibir liga-se ao escatológico pela organização do mostrar, ancestral ao monstruoso e ao sagrado.

### **A CENOGRAFIA – INFANTILISMO**

As experiências de conforto e segurança do útero materno equivalem à tentativa de recriação de um território seguro, um lugar onde o *grounding* prevalecerá. O espaço se compõe de dimensões exteriores aos corpos, pretensamente apreensíveis pelos sentidos e, assim, compartilháveis. A expulsão do ventre da mãe exilou-nos neste ambiente aéreo em que a gravidade impera obscura.

Procurar a mãe impõe reconstruir um domicílio, brincar de casinha é a concretização última de Édipo e sua tragédia incestuosa. Temos um tipo de Gulliver e suas bonequinhas e soldadinhos dançando numa maquete. A/O infantilista se sente protegida(o) ao dominar o espaço de representação e ali poder realizar e aprazer-se com seus rituais de infanticídio.

A redução de um(a) demiurgo(a), pois tenta apenas criar a ambiência em que nenhum mal concreto poderá atingi-la/o.

### **A INDUMENTÁRIA - FETICHISMO**

O fetiche envolve uma transferência, uma substituição. No caso, vestir em outra pessoa as próprias fantasias, brincar com bonecas em escala humana.

A outra pessoa é apagada para que apenas essa pele constituída pelos tecidos de sua roupa exista, aja e fale. Começando pelos pés: os sapatos, ou ainda a falta deles, são os anteparos ao que tocar o chão conspurcam a pureza do corpo. Os pés sustentam e são o extremo, a culminância de nossas peles em pressão contra a terra. Descaradamente os pés sobem pelas pernas, este elevar-se nos faz supor os sexos e como serão ocultos ou evidenciados. Daí para a cabeça, os cabelos, adornos e chapéus.

Por fim, o corpo... fetiche derradeiro.

## A TEORIA TEATRAL - NECROFILIA

A morte vista como um continuado processo de corrupção. Não o fim, mas a degradação, a decadência e a ausência de atividade animada são as geratrizes para a satisfação dos necrófilos; sem nunca esquecermos de um significativo elemento escatológico. Não a Biologia, mas a Física deve ser requisitada para dar voz aos quereres necrofílicos.

Ainda uma vez mais: a imobilidade e o silêncio por um lado e a obscuridade e a morbidez de outro se somam para que nos aproximemos desta evanescente sensação de paralisia que amplamente satisfaz aos aficionados por esta prática. Talvez o fetiche por bonecas artificiais acabe resvalando por sensações próximas ao prazer experimentado pelos amantes de carnes já sem vida.

Mas impossível não supor aqui o fascínio exercido pela *Ars Moriendi*, pela corrupção e contígua putrefação que recai sobre os despojos remanescentes dos seres. Quando aquilo que supomos vida extingue-se, uma miríade de processos catabólicos inicia-se. Um novo nascimento, um fervilhar de seres e reações físico-químicas explode naquilo que antes era indivíduo. Assim, mais que a imobilidade, o prazer do necrófilo é a morbidez e a latência de movimento das instâncias de apodrecimento e corrupção dos tecidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo foi varrido por uma doença que fez com que os hábitos de toda nossa civilização fossem alterados quase literalmente de um dia para o outro, somado a isso temos a catastrófica política negacionista do governo federal. Assim, *per se*, o texto já oferece uma ponderação singular sobre a peculiar conjuntura sociopolítica brasileira do início de dois mil e vinte um para poder balizar suas impressões sobre o campo específico da arte teatral no concernente a sua produção, formação e difusão.

Entretanto, tendo frágil e poeticamente articulado sua argumentação na porção inicial do desenvolvimento do artigo, ou seja: que o varrimento da presença *in loco* dos envolvidos nas atividades cênicas descritas acima resulta no esfacelamento das dimensões basais do ofício; o texto se esforça em vislumbrar um sentido de liberação criativa dos impulsos pela via de fenômenos sublimatários – categorizados na parte seguinte.

Colocando-se na perigosa posição de mais palpiteiro que pesquisador, a conclusão antevista para este trabalho seria sua desafortada classificação como material teórico, antes que de estímulo criativo; pois que predominou o “espírito poético expansivo” ao “espírito científico taciturno” (VALADARES, 2014) ao se arquitetar e lavrar este trabalho. Porém, ainda que tripudiado pelo próprio relato que o apresenta, subjaz neste texto um persistente pensamento que o cruza: que o trauma coletivo causado por diferentes fatores, mas catalisados pela pandemia, pode favorecer o desimpedimento de forças titânicas que têm enredado criativamente o teatro.

Por fim, apesar de todo o amargor, este é um artigo ingenuamente otimista.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BACHELARD, GASTON. **A Dialética da Duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BACHELARD, GASTON. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar da Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN Zygmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **The Masks of God – Vol. 3 – Occidental Mythology**. London: Penguin Books, 1991.

CAMPBELL Joseph. **The Masks of God – Vol. 4 – Creative Mythology**. London: Penguin Books, 1991.

HARK, Helmut (org.). **Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais**. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia**. eBookBrasil.com em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/divinacomedia.pdf>

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta / Liubliú Editoras, 1986.

HOBBS, Thomas. **Leviathan – Leviathan or the Matter, forme of CommonWealth Ecclesiastical and Civil**. U. K. 1651. E-book prod. Edward White & David Widger.

JUNG, CARL Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

MACHADO, Nuno Miguel Cardoso. **A “Primeira Versão” da Teoria da Crise de Marx: a queda da massa de mais-valia social e o limite interno absoluto do capital.** São Paulo: Estudos Econômicos vol.49 nº.1 Jan./Mar. 2019. (Versão impressa: ISSN 0101-4161 Versão On-line ISSN 1980-5357). Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-41612019000100163](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-41612019000100163)

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. **PS - Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites** Reverso vol.33 nº.62 Belo Horizonte (versão impressa ISSN 0102-7395), set. 2011. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-73952011000200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952011000200007)

MORIN, Edgar. **A Decadência do Futuro e a Construção do Presente.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

VALADARES, Alexandre Arbex. **A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard.** Belo Horizonte: Kriterion vol.55 nº. 130 Dez. 2014. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2014000200001](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000200001)

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre o Mito e a Política.** São Paulo: Edusp, 2009.

Recebido em: 30/03/2021  
Aceito em: 04/04/2021