

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

FERNANDA ESTEVES FAZZIO

**O TEMPO E O IMPACTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA
ERA DA PRE(S)SA: Psicanálise e teatro performático**

São Paulo

2019

FERNANDA ESTEVES FAZZIO

**O TEMPO E O IMPACTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA
ERA DA PRE(S)SA: Psicanálise e teatro performático**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica – Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura.

Área de concentração: Tratamento e
Prevenção Psicológica

Orientador: Professor Doutor Renato Mezan

São Paulo

2019

O TEMPO E O IMPACTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ERA DA PRE(S)SA: Psicanálise e teatro performático

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica – Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura.

Área de concentração: Tratamento e
Prevenção Psicológica

Orientador: Professor Doutor Renato Mezan.

Banca Examinadora

Examinador 1:

Prof. Dr. Oscar Cesarotto
Doutor em Comunicação & Semiótica
PUC-SP

Examinador 2:

Prof. Dra. Alessandra Martins Parente
Doutora em Psicologia Social e do Trabalho
IP-USP

Orientador:

Prof. Doutor Renato Mezan
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP

RESUMO

A presente pesquisa tece diálogos entre Psicanálise e Arte, buscando reflexões sobre as experiências que envolvem o tempo – aqui chamada de Era da Pre(s)sa – e os efeitos que um impacto artístico pode produzir nas pessoas. O teatro performático *...Entre Esperas...* é pensado como um dos espaços culturais possíveis para ampliação de redes simbólicas e para a construção de narrativas e de ligações entre os significantes que poderão ser inscritos no sistema psíquico do sujeito, por meio da abertura para o novo, decorrente de uma experiência estética intensa. A complexa Era da Pre(s)sa, caracterizada pelo ritmo acelerado que se reflete em excesso de tarefas e exigências, sufoca os sujeitos, aprisionados em um tempo sempre insuficiente. Consequentemente, seu mundo interno pode se tornar empobrecido simbolicamente e com estreitas experiências, já que o tempo de elaboração e de trabalho psíquico se comprimem diante dos ideais sociais. Esta dissertação de Mestrado foi elaborada de acordo com a metodologia de pesquisa em Psicanálise, articulando a epistemologia entre a Psicanálise e a Arte, compatível com um exercício de Psicanálise *implicada*, desenvolvida por Renato Mezan e João Frayze-Pereira. Os principais autores consagrados da Psicanálise presentes na pesquisa são Sigmund Freud, Jacques Lacan, Sándor Ferenczi e Jean-Bertrand Pontalis, que possibilitaram a articulação entre tempo, memória e trauma. Filósofos e sociólogos internacionais, como Norbert Elias, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Georg Simmel e Byung-Chul Han, contribuíram com a contextualização do tempo na Era da Pre(s)sa em sua condição de excessos e em seu caráter instrumental, que se reflete no controle do tempo. As articulações entre trauma e *Unheimliche* foram desenvolvidas a partir das produções de Oscar Cesarotto e Alessandra Martins Parente, para se pensar os efeitos de impacto da experiência estética. As contribuições de psicanalistas contemporâneos, como Maria Rita Kehl, Julieta Jerusalinsky, Joel Birman, Ana Costa e Paula Peron, foram fundamentais para estabelecer relações entre subjetividade, trauma e mal-estar na Era da Pre(s)sa, delineando os fundamentos para análise do espetáculo teatral *...Entre Esperas...*

Palavras-chave: Psicanálise. Arte. Tempo. *Unheimliche*. Teatro performático.

ABSTRACT

The following research establishes dialogues between psychoanalysis and art by reflecting on the very experiences that involve time — as it is here called the “era of haste” — and the effects that the artistic impact may produce within subjects. The performative theatre of the play “...In between intervals...” (...*Entre Esperas...*) is considered as a possible cultural space, which amplifies symbolical webs, constructs narratives and connects signifiers that may be craved on the subjects’ psychic system by means of an opening to the novelty caused by an intense aesthetic experience. The complex “era of haste”, characterized by the accelerated rhythm contained in the profusion of tasks and demands, suffocates the individuals chained to an ever-insufficient time. As a result, their inner world may be symbolically impoverished and confined to limited experiences, since time to elaborate ideas and the psychic labour itself are compressed under social ideals. This Master’s dissertation was developed according to Psychoanalysis’ research methodology, namely by articulating the epistemology present in both Psychoanalysis and Arts, hence compatible with the exercise of the so-called implied psychoanalysis (Psicanálise implicada) according to Renato Mezan’s e João Frayze-Pereira’s studies. The main psychoanalytical authors summoned in this research are Sigmund Freud, Jacques Lacan, Sandor Ferenczi and Jean-Bertrand Pontalis all of which contribute to articulate time, memory and trauma. Philosophers and sociologists, such as Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Georg Simmel and Byung-Chul Han contributed to contextualize the concept of time in the “era of haste” with special regard to the contradiction of excesses and its instrumental character, which produces effects in regards to time management. Trauma and the *Unheimliche* were articulated in view of the works from Oscar Cesarotto and Alessandra Martins Parente in order to address the effects and impacts of the aesthetic experience. The contributions of psychoanalyst contemporaneous Maria Rita Kehl, Julieta Jerusalinsky, Joel Birman, Ana Costa and Paula Peron played a fundamental role in establishing connections amongst subjectivity, trauma and uneasiness in the “era of haste”, hence depicting the foundations to analyse the play “In between intervals” (*Entre Esperas*).

Keywords: Psychoanalysis. Art. Time. *Unheimliche*. Performance Theater.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Código de Financiamento 134258/2018-5.

A Julio, que sempre tem uma história para contar nos momentos alegres e difíceis do viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meu estimado orientador, Prof. Dr. Renato Mezan, pela sabedoria nas orientações dessa pesquisa, pela liberdade na escrita e pelo incentivo ao *ver mais além*, escutando o que *acontece entre*, tanto na clínica psicanalítica quanto na cultura.

À minha família, que sempre esteve a meu lado durante a travessia do mestrado. Agradeço a meus pais, Sílvia e Eduardo, pela vida, pelo incentivo aos estudos e às artes. Sou grata à minha avó, Eza, por me ensinar a ter coragem, sensibilidade e sabedoria para enfrentar os desafios do viver. Agradeço também a meu irmão, Henrique, por sempre me estimular, desde pequena, a refletir sobre a cultura.

Agradeço principalmente ao Julio, um especial contador de histórias, por sua capacidade incomparável de me surpreender todos os dias. Sou grata também por sua paciência e incentivo nos momentos quando precisei me dedicar ao silêncio, à solidão e às *esperas prolongadas* da escrita.

A meus amigos, que me incentivaram com gestos, leituras, olhares e palavras durante o processo de escrita. Especialmente agradeço à Bruna Valdez, Juliana Ferraci, Bruna Balan e Vanessa Chreim, que me ajudaram com apresentação de autores, conversas e poética. Também agradeço muito à Priscila Maldonado, Carla Vila e Graziela Sabatinni, que compreenderam meu período de ausência e dedicação durante a escrita da dissertação.

Agradeço à Beatriz Kovacsik, Fernanda Lorenzoni e Marília Machado, amigas e parceiras de muitas cenas no teatro, que me ajudaram no encontro com o estranho e o despertar para uma escuta mais sensível.

Esta pesquisa não seria possível, tal como é, sem o encontro com a Penélope Cia de Teatro, sobretudo com Erika Coracini e Alexandre Krug, que me ajudam a trazer as esperas para o corpo, para a experiência e, assim, tornaram-se pensamento escrito. Além disso, agradeço a todos os atores da peça: Ana Carolina Casagrande, Felipe Romon, Rafael Caldas, David Carolla e Cilá Fonseca pelo saber da experiência da *espera*.

Aos queridos professores que acompanharam de perto esse processo e compartilharam seu saber, principalmente Paula Peron, Renata Guarido, Maria Dias, Claudio Montoto. Também agradeço aos professores que participaram da banca examinadora, Oscar Cesarotto e Alessandra Parente.

Ao Alberto, por me dar coragem para me aproximar da terceira margem: aquilo que não se vê, que não se toca e que não se conhece.

Ser Pássaro

A natureza é muda, não dá as respostas. Age como sempre agiu, no tempo do existir sem pretensões. Homens repetem perguntas eternas que não pedem respostas, sem perceber que a beleza pertence ao mistério. Só se consegue falar do infinito pelo finito, palavra acabada que se diz em um tempo só. Mitologia é como a sabedoria da poesia contada. E cada um tem seus mitos secretos: quem não conta a sua própria história, acaba por matar um bocadinho de si. Histórias, quando compartilhadas, se tornam experiências sonhadas. A eternidade, para alguns, é deixar marcas com tintas coloridas, palavras poesia ou notas bonitas.

Para mim, sensibilidade é como voar de um pássaro. Encanto e assombro, coragem e necessidade. Por vezes, pensam que é fácil voar: alegre e leve um bater de asas ritmado, solto da culpa e livre das amarras de querer o que não se tem. Meras ilusões. Reino das idealizações impossíveis de não se sentir a dor do que se perdeu. Resta, assim, o ódio do que deveria ser, mas não é. Destruído por dentro, o vazio se espalha dentre frágeis contornos de quem não pode voar, porque um bom voo é feito de renúncias.

A verdade é que ser pássaro tem sua liberdade e seu aprisionamento, asas para voar sem chão para amparar. É voar por insatisfação com a superfície, necessidade de profundidade para existir em expansão. Quem não se entrega ao mundo, vira cantado agoniado, ruínas de um mito que não foi contado. Trilha reta, vida certa para quem tem olhos fechados e vive sem sentir, no vazio do tempo. O que não se sentiu ficou aprisionado em meio a mudos piados. Voar é silencioso, e a arte é piar em tempos de ruínas. Qual outra escolha o pássaro tem além de voar?

Ser pássaro é liberdade, coragem de contrariar a atração, repetição, o chão. É fascinação e é dúvida. Tempo, tempo, tempo. Urgência em tempo de asas quebradas e mudos piados. Cada um tem a sua hora e a sua vez, liberdade conquistada para nunca mais ser sufocada. Quem tem coragem de dar o primeiro pio?

Fernanda Fazzio

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Cena “Homem no ponto de ônibus”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 67 |
| Figura 2 – Cena “Executivo Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 69 |
| Figura 3 – Cena “The Waiting Man Show”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 71 |
| Figura 4 – Cena “A mulher dos fios/pássaros”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 74 |
| Figura 5 – Cena “Executivo Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 75 |
| Figura 6 – Cena “A colheita”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 153 |
| Figura 7 – Cena “Amantes Anônimos”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 159 |
| Figura 8 – Cena “Amantes Anônimos”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 161 |
| Figura 9 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 173 |
| Figura 10 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 175 |
| Figura 11 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 176 |
| Figura 12 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017) | 178 |
| Figura 13 – Cena “Homem da ponte”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 180 |
| Figura 14 – Cena “Mulheres itinerantes”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 185 |
| Figura 15 – Cena “Mulheres itinerantes”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 186 |
| Figura 16 – Cena “Homem-Árvore”. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 193 |
| Figura 17 – Cena “Manifesta-Ação” – Av. Paulista. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017). | 199 |
| Figura 18 – Cena “Manifesta-Ação” – Av. Paulista. Espetáculo ... <i>Entre Esperas...</i> (2015-2017)..... | 200 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO 1 – A TEMPORALIDADE NA ERA DA PRE(S)SA | 28 |
| 1.1 A HISTÓRIA DO TEMPO: DO PRIMITIVO À TEMPORALIDADE DA PRE(S)SA | 31 |
| 1.2 TEMPO DA PRE(S)SA | 40 |
| 1.2.1 O tempo em suspensão: atitude <i>blasée</i> e depressões na Era da Pre(s)sa..... | 47 |
| 1.2.2 A perversão da temporalidade..... | 54 |
| 1.3 TEMPO DA EXPERIÊNCIA E A ARTE | 60 |
| 1.4 A ARTE DO TEMPO PRESENTE | 66 |
| CAPÍTULO 2 – OS TEMPOS DO TRAUMA..... | 80 |
| 2.1 O TRAUMÁTICO | 85 |
| 2.2 A FUNDAÇÃO DO INCONSCIENTE, A MEMÓRIA E A TEMPORALIDADE | 95 |
| 2.3 TEMPO, MEMÓRIA E O IMPOSSÍVEL DE SE INSCREVER..... | 103 |
| 2.4 TEMPO DE SER SUJEITO..... | 107 |
| 2.5 A ESPERA COMO CONSTITUINTE DO PSIQUISMO..... | 116 |
| 2.6 TEMPOS DA ARTE: SUBLIMAÇÃO, <i>UNHEIMLICHE</i> E OS EFEITOS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA..... | 121 |
| 2.7 O TEMPO DO TRAUMÁTICO: ENTRE EROS E TÂNATOS | 128 |
| 2.8 TEMPO, CORPO E SABER..... | 134 |
| CAPÍTULO 3 – TEMPO ENTRE ESPERAS..... | 139 |
| 3.1 TEMPORALIDADE NO TEATRO PERFORMÁTICO: ENTRE CORPOS E TINTAS | 145 |
| 3.1.1 Entre corpos: as raízes da ancestralidade..... | 150 |
| 3.1.2 Entre tintas | 154 |
| CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO ...<i>ENTRE ESPERAS</i>... | 166 |
| 4.1 BOMBAS SEM ESPERAS | 170 |
| 4.2 CENA “HOMEM DA PONTE” | 179 |
| 4.3 CENA “O HOMEM-ÁRVORE” | 187 |
| 4.4 CENA “ESPERANDO O DOTÔ” | 194 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 204 |
| BIBLIOGRAFIA | 217 |
| APÊNDICE 1 – SER PÁSSARO..... | 224 |
| APÊNDICE 2 – A VIDA COMEÇA NO DEPOIS | 225 |
| APÊNDICE 3 – A MENINA DOS PÁSSAROS..... | 228 |
| ANEXO 1 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO – ROTEIRO PEÇA ...<i>ENTRE ESPERAS</i>... | 230 |
| ANEXO 2 – ROTEIRO DA PEÇA ...<i>ENTRE ESPERAS</i>... | 231 |

INTRODUÇÃO

*“Estou com saudades de mim. Ando pouco recolhida,
 atendendo demais ao telefone, escrevo depressa, vivo
 depressa. Onde está eu? Preciso fazer um retiro
 espiritual e encontrar-me enfim – enfim, mas que medo
 – de mim mesma”*
 (Clarice Lispector)

A presente dissertação promove diálogos entre Psicanálise e Arte, tecendo relações entre o tempo e os efeitos da experiência estética na Era da Pre(s)sa.¹ Diante de uma experiência estética violenta, a ampliação sensível e reflexiva rompe o tempo cotidiano. O tempo da experiência estética expande, abre e provoca o sujeito. Face a tal acontecimento, da ordem da fascinação, o tempo se dilata. É possível analisar tempos distintos nesse processo de impacto estético. Se, por um lado – pelo olhar –, mergulhamos em águas profundas e sensíveis, por outro – *a posteriori* –, entramos em um estado de introspecção e reflexão, buscando recursos internos para narrar tal experiência. A Era da Pre(s)sa foi o termo escolhido para caracterizar os tempos atuais, os quais sociólogos e filósofos chamam de Pós-modernidade,² Hipernmodernidade³ ou Modernidade Tardia.⁴ O nome Era da Pre(s)sa também não é qualquer um. Ressaltando sua característica de estreitamento da liberdade diante de um tempo apressado, que torna o sujeito presa de um tempo sempre voraz, a sensação é de não escapatória. Preso nos compromissos e acorrentado pelas tarefas, o domínio do tempo também tem seus efeitos sobre os afetos (corpos) e sobre o modo se relacionar com o semelhante.

As reflexões sobre o impacto da experiência artística surgiram a partir do encontro da pesquisadora com o espetáculo teatral performático *...Entre Esperas...*, entre os anos 2014 e 2017. A peça nos coloca face a face com o inesperado, capturando o público pela ruptura de previsibilidades cotidianas; ela trabalha com dois tempos: o tempo *fora* e o tempo *dentro*, que se articulam poeticamente e sugerem narrativas existenciais diversas. Em um primeiro momento, dialoga-se com o tempo *fora*, o tempo do cotidiano apressado da cidade e cheio de

¹ O termo Era da Pre(s)sa – *pressa/presa* – se relaciona com o tempo atual, constantemente percebido como veloz e acelerado, que aprisiona os sujeitos, como será desenvolvido na pesquisa.

² Bauman Z. A vida líquida. Rio de Janeiro: Zahar; 2009.

³ Lipovetsky G. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole; 2005.

⁴ Giddens A. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Zahar; 2002.

tarefas a serem cumpridas; no segundo momento, o convite é à experiência inusitada do espectador com o tempo *dentro* de um parque, um tempo alargado – de contemplação, de sensibilidade e de espera prolongada.

A construção das cenas no espetáculo itinerante ...*Entre Esperas...*, do grupo Penélope Cia. de Teatro,⁵ é pautada no teatro performático e na narrativa, buscando despertar o público para um mergulho em outros tempos, em uma experiência de escuta sensível. Os atores convidam o público a acompanhá-los em um percurso pelos diferentes tempos e espaços, levando o espetáculo para um labirinto de encontros com o estrangeiro, (des)encontros com o familiar e aberturas para as diferenças.

Algumas perguntas centrais norteiam o espetáculo: “Afinal, o que é esperar? Qual espera é estagnada e qual transforma a realidade? As cidades vivem de quais grandes esperas? Qual é a relevância da espera?”. A dramaturgia surgiu de inspirações a partir dos escritos de Nélide Piñón, Eduardo Galeano, Barthes, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ferreira Gullar, Mishima e Beckett. O trabalho do ator e dramaturgo Alexandre Krug sobre a obra *Um credor da fazenda nacional de Qorpo-Santo* (José Joaquim de Campos Leão)⁶ também influenciou a criação de algumas cenas sobre a condição do homem moderno perdido nos corredores da burocracia, na mecanização do tempo e no caráter ilógico implícito nos controles sociais desmedidos.

A dramaturgia colaborativa, desenvolvida coletivamente entre atores, diretora e dramaturgo, também é um dos traços potentes do espetáculo. O grupo Penélope Cia. de Teatro atua com a dramaturgia do espaço e da narratividade, buscando a relação direta com o público, suscitada a partir dos efeitos potentes do estado performático do ator. Eu tive a oportunidade de acompanhar de perto o processo de criação da peça, não apenas propondo a

⁵ A Penélope Cia. de Teatro se formou em 2010. Em suas pesquisas teatrais, o grupo explora os limites da *performance* e do teatro narrativo, convidando o público vivenciar com os atores os significados das ações e das imagens, possibilitando ao espectador também ser ativo no processo de encontrar sentidos da experiência ali compartilhada. O primeiro espetáculo foi *Penélope Vergueiro* (2011), no Centro Cultural São Paulo, com direção Carlos Canhameiro. A peça surgiu a partir de um incidente presenciado na Rua Vergueiro, em 2005, e buscava discutir questões sobre o amor e o caos da cidade, bem como as diversas perspectivas sobre a mesma mulher e seu amor vivido. Em 2013, o espetáculo itinerante *Sem Palavras*, inspirado nos contos de Mía Couto e dramaturgia de Alexandre Krug, trouxe ainda mais a força do teatro performativo, em uma linguagem híbrida: teatro, vídeo e dança. A questão do tempo e da experiência em diferentes dimensões poéticas e existenciais é investigada no espetáculo *Entre Esperas*, que estreou em 2016, na Av. Paulista, em São Paulo.

⁶ Leão JJC. Qorpo Santo - Um credor na fazenda. [peça]. (1829-1883).

leitura de autores para o trabalho, como também participando da criação de cenas, de ensaios e também escrevendo contos⁷ que foram adaptados pelo dramaturgo.

Inicialmente, participei do processo como atriz da peça, trabalhando e criando cenas juntamente com os demais atores. Os escritos surgiram nesse período de intenso trabalho corporal, que trouxe outros circuitos de afetos e aproximações com o *Unheimliche*. Tais mobilizações resultaram nas criações estéticas de cenas e de textos que, apenas *a posteriori*, fui costurando e compreendendo durante a escrita da minha dissertação. A partir da escolha de iniciar o mestrado, decidi acompanhar um pouco mais *de fora* o processo de criação do espetáculo, justamente, para ter uma visão mais ampliada e afastada para que a escrita acontecesse de outra forma – mas não menos implicada no percurso.

A criação do texto teatral escrito por vários autores foi um processo de transmitir a experiência de um modo muito artesanal, feito fio por fio no que se viveu no coletivo, no que ganhou forma a partir dos afetos dos corpos. Os sentidos e as direções da peça emanaram de linguagens compartilhadas, o que permitiu, inevitavelmente, o encontro com o desconhecido. O percurso das criações partiu dos corpos, já que o grupo aposta no corpo que se quebra, se despedaça e se rompe, metaforicamente, para produzir inesperado. A linha de pesquisa também passa por danças brasileiras,⁸ área de estudo da diretora, trazendo uma memória coletiva de nossa história para o presente, inevitavelmente.

...*Entre Esperas...* não é somente uma peça sobre o tempo: sobretudo, impressiona pela complexidade com que trata certas questões demasiadamente humanas: finitude, escolhas, excessos e faltas. De forma cômica e com temas ousados sobre a aceleração cotidiana, a peça é muito bem expressa no cenário da *Av. Paulista*, onde *tempo é dinheiro* (e, claro, o tempo acaba por ser também aquilo que mais nos falta), chocando-se com a delicadeza poética do *tempo é vida* que se desenha no *Parque Trianon*. É esse o tempo das asas, das lembranças e paixões; o tempo que aceita a atemporalidade do inconsciente, própria de uma espera que desperta, bem como da sexualidade e da violência.⁹ Algo acontece nesse encontro de tantos tempos que se tornam um só: o tempo da experiência efêmera do teatro.

Os jovens atores – Ana Carolina Casagrande, Felipe Romom, Rafael Caldas, David Carolla, Cilá Fonseca e Junior Fernandes – costuram as cenas de modo a envolver as pessoas

⁷O conto *A menina dos Pássaros* e a carta *A vida começa no depois*, presentes nessa dissertação, surgiram espontaneamente durante os ensaios do espetáculo *...Entre Esperas...*

⁸Durante meu Bacharelado em Teatro, pela Escola Superior de Artes Célia Helena, tive as disciplinas de Voz e Danças Brasileiras com a diretora do grupo, Erika Coracini.

⁹O Parque Trianon também é conhecido como lugar de violência e excessos por ser um local de prostituição, de moradores de ruas e também por ocorrências de assassinatos, como o caso do Maníaco do Trianon – assassino em série de homossexuais entre 1986 e 1989.

que transitam na Av. Paulista e no Parque. Afinal, ...*Entre Esperas*... acontece na rua, no espaço público, lugar onde o imprevisível ganha intensidade. O tempo aqui articula muitos outros tempos: do trabalho, do lazer, do sem tempo ou até o tempo do não saber o que fazer com o tempo. Tempo, tempo, tempo! Afinal, o que é tempo? Qual é o tempo da espera?

Tempo é corpo poético, devaneio e sobressalto. A dramaturgia se costura entre o tranquilo e o tumultuado, trazendo a força do choque por meio do encontro performático dos atores com o público. A escuta e a memória dão notícias de que a vida se faz entre uma espera e outra, em um movimento de romper e tecer. As diversas cenas compõem as esperas, essa arte da demora, que transforma a experiência do tempo. Um homem na rua que consegue *não fazer nada* e, assim, *sabe esperar como ninguém*; um vigilante muito atento que nada deixa escapar no tempo controlado milimetricamente; uma mulher que faz de sua vida a espera por um amor; uma sala de espera que estende o tempo na expectativa de um movimento em um contínuo rompido; um coro de *Amantes Anônimos* que eterniza seu amor são algumas das cenas.

A diretora Erika Coracini trabalha o corpo na composição de imagens ousadas, transportando os espectadores para um tempo das reticências. A dramaturgia de Alexandre Krug foi feita por costuras de contos, improvisações e música. Os atores, a diretora e os colaboradores tiveram seus retalhos de sonhos, devaneios e sobressaltos enlaçados na dramaturgia viva e potente de ...*Entre Esperas*... Eu escrevi o conto *A Menina dos Pássaros* e a carta *A vida começa no depois* especialmente para o espetáculo, por meio das inspirações surgidas durante as improvisações. Nesse momento, percebi que a criação artística é também um sonhar junto que se inscreve no corpo, faz marca e permanece na pele para ser compreendida no *depois*. Uma composição – criação de muitas imagens que mantém um elo comum: busca insaciável para se perder e se encontrar em muitos tempos.

A Psicanálise bem sabe que a organização tempo e espaço cronológicos é consciente, mas, qual é o tempo de se perder e de se encontrar em nossos desejos? Estas e outras ousadas inquietações convidam o público a entrar nos labirintos que levam aos fios (e aos nós) que constroem a história de cada sujeito, onde todos são atores da vida que escolhemos viver. A temporalidade, para o psicanalista Jacques Lacan,¹⁰ atravessa três momentos fundamentais: o instante de olhar (constatação do que se pode ver), o tempo de compreender (tempo de elaboração de uma hipótese, de raciocínio, de mediação que considera o outro) e o momento de concluir (tempo de agir, que pede certa urgência).

¹⁰ Lacan, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: J. Lacan. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998:197-213.

Uma das hipóteses a serem investigadas na presente dissertação é de que, na Era da Pre(s)sa, os sujeitos passam, aceleradamente, do instante de olhar para o momento de concluir. O tempo de compreender ficaria então como um hiato, em suspensão, atropelado por esse tempo exigente de respostas. Além disso, devemos considerar os avanços tecnológicos da Era da Informação (terceira revolução industrial) e a atual conjuntura do sistema capitalista globalizado, que comprimem o tempo e o espaço, tornando tudo mais veloz e compacto.

Ora, a experiência estética obedece a um tempo muito diferente da lógica temporal contemporânea de aceleração. A Era da Pre(s)sa, com seus traços líquidos¹¹ e vazios¹², decorrentes do modo capitalista de produção, pode imperar nas relações sociais. Dessa forma, o poder, o dinheiro e o espetáculo¹³ (não raro excessivos) chegam a comprimir e sufocar a existência dos sujeitos. Aprisionados em um tempo por vezes insuficiente diante da imensidade de exigências e tarefas a ser cumpridas, a temporalidade psíquica dos sujeitos pode tornar-se empobrecida para elaborar as experiências, como consequência do exagero de imagens e informações oferecidas constantemente. Daí a escolha da nomenclatura Era da Pre(s)sa, considerando o aprisionamento dos sujeitos diante da urgência de um tempo voraz e ininterrupto, característico da atualidade. Presos em amarras que escapam à vista, os mecanismos de controle do tempo são ainda mais eficientes, influenciando nas relações e nos corpos (afetos).

A invisibilidade do tempo ocupa, sutilmente, todos os espaços de nossa existência. Sentimos o tempo passar, mas não conseguimos apreendê-lo com os sentidos. Não sabemos onde o tempo está exatamente, não conhecemos seu som, não sentimos seu cheiro e é impossível sentir seu gosto na boca. Os artistas e filósofos sempre se inquietaram com a passagem do tempo. A conhecida constatação de Santo Agostinho¹⁴ – “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei”¹⁵ – nos mostra os desafios que a definição do tempo coloca. Não por acaso, provérbios e expressões conhecidas nos dão mais algumas pistas: “O tempo é um grande mestre”¹⁶, “Tudo o que é

¹¹ Bauman, op cit., 2009.

¹² Lipovetsky, op cit., 2005.

¹³ Debord G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto; 1997.

¹⁴ O filósofo Santo Agostinho (Agostinho de Hipona) escreveu a autobiografia *As confissões* no início do séc. V.

¹⁵ Agostinho, S. *As confissões*. São Paulo: Edameris; 1964.

¹⁶ Frase conhecida “O tempo é um grande mestre; tem porém o defeito de matar os seus discípulos”, do compositor do Romantismo francês Hector Berlioz (1803-1869).

bom dura pouco”,¹⁷ “É preciso dar tempo ao tempo”, “A maior parte do nosso tempo passa-se a passar o tempo”, “O tempo é o remédio de todos os males”, “Depressa vai o tempo que depressa vem”, expressões estas que se relacionam com as nossas percepções sobre esse tempo invisível que também se faz notar.

Os relógios são indispensáveis em sociedades cuja organização se dá de modo mais complexo. O tempo, não à toa, é confundido com um tempo em si mesmo, único e imutável. A regulamentação da vida cotidiana, como também calendários, agendas e fusos horários, não deixam dúvidas quanto à convenção dos dias, dos prazos de produção, das férias ou da duração dos contratos. Os ponteiros indicam as horas, direcionando os sujeitos às tarefas, aos compromissos e, assim, organizando um fluxo de deslocamentos e ocupação do tempo e, claro, tudo isso dentro da linguagem simbólica compartilhada culturalmente, como o sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990) sugere:

Em numerosas sociedades da era moderna, surgiu no indivíduo, ligado ao impulso coletivo para uma diferenciação e uma integração crescentes, um fenômeno complexo de autorregulação e de sensibilização em relação ao tempo. Nessas sociedades, o tempo exerce de fora para dentro sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos.¹⁸

A relação com o tempo estabelecida na Era da Pre(s)sa, em sua condição de aceleração, não é qualquer uma. A exigência de resposta rápida aos estímulos cada vez mais excessivos demanda dos sujeitos tanta atenção que, por vezes, vivenciam acontecimentos, mas não conseguem experienciá-los. Refletindo sobre esse contexto complexo de relações contemporâneas pós-modernas, maior controle sobre o tempo (pontualidade, calculabilidade, previsões e exatidão) torna-se necessário para garantir a integração das tantas atividades a serem executadas.

Na Era da Pre(s)sa, o controle do tempo – não somente externo, mas também interno – é indispensável para a realização da multiplicidade de tarefas nas quais se exige cada vez mais eficiência em prazos cada vez mais curtos. A exaltação dos ideais narcísicos, a busca pela permanência no tempo presente, as tentativas de adiamento da velhice e as urgências tecnológicas também têm seus efeitos na modulação da percepção e da sensibilidade dos sujeitos, em função da passagem do tempo que *não pode ser perdido*. Diante de um

¹⁷ O poeta Fernando Pessoa brinca com essa ideia da fugacidade do tempo na passagem: “Tudo o que é bom dura o tempo necessário para ser inesquecível”.

¹⁸ Elias N. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Zahar; 1998:22.

transbordamento de imagens prontas, pré-fabricadas e invasivas, consumidas com voracidade pelos sujeitos da Era da Pre(s)sa, sentidos superficiais podem extrapolar até a última potência. Aqui, a infinidade de informações e de bombardeios imagéticos exclamam por respostas tão primárias como *like* ou *don't like* (curtir e não curtir, no Facebook) ou na forma de *selfies* – as quais, por vezes, denunciam a vida como mais um bem de consumo nas redes (antis)sociais.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky¹⁹ reconhece a época atual como “Era do Vazio”, já que não somente o individualismo, o narcisismo e o imediatismo são pilares característicos da atualidade, como também a apatia, a indiferença e a intolerância se tornam ingredientes de dores psíquicas da ordem do pior. O narcisismo, como bem mostra o filósofo, traz um “corpo reciclado”, tornando o corpo dos sujeitos sempre disponível para as experimentações, padronizações e personalizações pós-modernas na direção dos ideais de perfeição, cuidados permanentes e normalização: “o corpo, assim como a consciência, torna-se um espaço flutuante, um espaço sem lugar fixo, entregue à ‘mobilidade social’: o narcisismo age limpando os lugares, obtendo o vazio por meio da saturação [...]”.²⁰

O sociólogo Zygmunt Bauman considera a fluidez da existência contemporânea a fonte de sofrimentos psíquicos decorrentes da efemeridade e da velocidade características da vida líquido-moderna. A sensação de tempo acelerado e a promessa de satisfação instantânea, nessa Era da Pre(s)sa, só conhecem a dimensão temporal do “agora”, que é o presente sem intervalos, sem demora nem espera. Nesse contexto, o esperar se faz insuportável. Bauman fala sobre as relações de trabalho na atualidade, que são construídas sobre o signo do imediatismo, da flexibilidade e da ausência de história. O sociólogo utiliza a expressão “sociedade confessional” ao se referir à fronteira pouco delimitada entre a esfera pública e privada, que muito se revela nas redes sociais (Facebook, Twitter, Instagram). Essas “novas” formas de relações impactam diretamente os sujeitos que, não raro, fogem das perspectivas de durabilidade, estabilidade e “para sempre” que um relacionamento pode trazer, seja no âmbito profissional ou pessoal:

O empregado ideal seria uma pessoa sem vínculos, compromissos ou ligações emocionais anteriores, e que evite estabelecê-los agora; uma pessoa pronta a assumir qualquer tarefa que lhe apareça e preparada para se ajustar e refocalizar de imediato suas próprias inclinações, abraçando novas prioridades e abandonando as adquiridas anteriormente; [...] Uma pessoa que também considera as perspectivas de longo prazo, as trajetórias de carreira

¹⁹ Lipovetsky, op cit., 2005.

²⁰ Idem, p.44.

gravadas na pedra e qualquer tipo de estabilidade mais desconcertantes e assustadoras do que a ausência das mesmas.²¹

Na Era da Pre(s)sa, o mundo transborda de imagens e excessos, com a ilusão de tempo em aceleração e espaço em compressão – vazias se tornam as experiências. Todos estão sempre muito ocupados, exaustos e *sem tempo*. As atividades consideradas (im)produtivas, como o lazer, o *tempo livre* ou mesmo uma viagem, podem obedecer à mesma lógica do trabalho: precisa-se organizar, planejar e cumprir a atividade em determinado tempo. É necessário também fazer o maior número de atividades possível, ver muitas pessoas e visitar vários lugares nas férias. Conseqüentemente, a superficialidade das relações humanas, o consumo desenfreado, as inseguranças e as incertezas dominam todos os espaços, o que caracterizaria a vida líquida como uma sucessão de reinícios:

Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar um caminho sem volta.²²

Desse modo, diante do imediatismo atual, os sofrimentos psíquicos oriundos das dificuldades e, por vezes, das (im)possibilidades de os sujeitos se dedicarem à arte da experiência sensível podem trazer impasses à resignificação das experiências conseqüentes ao empobrecimento simbólico e afetivo. As observações sobre as relações dos sujeitos com o tempo na contemporaneidade ajudam a compreender os sofrimentos psíquicos da atualidade: depressões, compulsões, somatizações, sentimentos de vazio, falta de sentido, ansiedade, esgotamento mental e apatia são algumas das queixas recorrentes na clínica.

A clínica psicanalítica não deixa de ser palco de discursos que apontam para tais sofrimentos, presentes em crianças, adolescentes e, claro, adultos. A repetição de expressões: “Não tenho tempo para mim”, “O tempo está passando depressa demais”, “Estou me sentindo sempre cansado e sem tempo” ou “Eu não paro nunca, estou sempre correndo” se torna recorrente. A partir da escuta de casos clínicos, que serão apresentados na forma de vinhetas para fundamentar as observações acerca dos sofrimentos psíquicos na Era da Pre(s)sa, é possível tecer reflexões sobre o papel da Psicanálise e dos fenômenos culturais como

²¹ Bauman Z. Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar; 2008:18.

²² Bauman, op cit., 2009:8.

caminhos possíveis de ressignificação, elaboração e cultivo da sensibilidade e da memória, uma resposta em um *outro tempo*. As vinhetas escolhidas serão utilizadas como elucidação dos fenômenos observados com o propósito de ilustrar as hipóteses elaboradas no decorrer da dissertação. A proposta é pensar a Psicanálise – em seu campo teórico, clínico e cultural – como atividade criativa e criadora, ativa, capaz de mobilizar as pulsões, surpreender e mobilizar os sujeitos. Em uma aproximação *implicada*,²³ sempre contínua e inacabada, entre Psicanálise e Arte, enlaçam dois saberes que se tornam uma só *poiética* na experiência de criar. Como mostra o psicanalista João Frayze-Pereira,²⁴ a dimensão estética da escuta psicanalítica está no processo artesanal de romper com os preceitos de verdade acabadas, atendendo-se ao invisível, ao não-dito e atemporal, que revelam o saber inconsciente, seja na clínica ou em uma obra de arte.

A entrega, em uma experiência estética, não possui garantia, podendo ser serenidade ou assombro, tranquilidade ou inquietação. Emoções avassaladoras, sejam elas nomeadas amor, ódio, medo, euforia ou tristeza, que se ligam às experiências afetivas anteriores, talvez encontrem sua forma em uma expressão artística. Desse modo, uma experiência intensa que transborda afetos e transcende para além dos limites quotidianos não deixa de ser material para criações artísticas ou movimentos subjetivos preciosos.

As expressões artísticas podem ocorrer em um tempo esgarçado, de abertura para a experiência que, por vezes, pode ser excessiva (traumática?). O choque acontece em um mergulho temporal que é entrega e captura, liberdade e sequestro. Se o impacto da experiência estética possui uma potência violenta, o afeto intenso despertado pode ficar como “corpo estranho” que paira no psiquismo. É um tempo de ruptura: o sujeito é tomado pelas excitações que perturbam a barreira psíquica protetora. Quais seriam as possíveis aproximações entre tempo, trauma e o impacto da experiência estética? A psicanalista Ada Morgenstern nos ajuda a responder:

Pois, diante desse desconcerto que uma obra de arte pode promover, diante dessa surpresa, o sujeito é atingido em sua rede de significações, em sua rede de desejos, cujo fluxo e continuidade se veem interrompidos. Estamos, portanto, diante de uma alteração de ritmo, diante de uma disrupção que de alguma forma convoca o sujeito a buscar uma recuperação. Um desejo de retomar o equilíbrio – algum equilíbrio, já que é impossível retomar o equilíbrio anterior ao desconcerto. Desse modo, o desejo, tocado por essa

²³ Frayze-Pereira JA. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê editorial, 2010, p. 37-41.

²⁴ Idem, p. 39.

descontinuidade, se põe em movimento, um movimento em busca de um novo arranjo.²⁵

Isso nos leva a refletir que o teatro, a literatura, o cinema, as artes plásticas, a música, a dança e as outras formas de expressão artística constroem um *campo cultural*, ascendendo potências do *vir-a-ser* humano. A sensibilidade no campo da cultura pode ser compreendida também como abertura para a experiência: sair de si para retornar mais inteiro para quem se é. E esse, justamente, não seria o encanto do impacto de experiência estética?

Por vezes, um processo criativo nasce com a intensidade dos demônios interiores que, não raro, podem impactar/capturar brutalmente quem pousa seus olhares sobre tal obra. O olhar possui chaves importantes de aberturas e provocações do indizível em nós. Renato Mezan esclarece que, diferentemente do sofrimento no corpo, que clama por alívio imediato, de apaziguamento em nível suportável, o sofrimento psíquico “[...] pode encontrar vias psíquicas de ligação/elaboração/alívio que eventualmente conduzam ao nascimento de uma obra”.²⁶ Mezan traça um caminho interessante para falar sobre a experiência: ao produzir uma excitação que a psique terá que ligar (vincular) a uma representação, ela pode tornar-se combustível para a produção de um sonho, um devaneio, uma neurose ou a produção de uma obra de arte. Aqui, a intensidade que mobiliza a produção das obras não poderia capturar, por alguns instantes, também seu apreciador, levando-o a ter uma experiência estética impactante?

Diante destas reflexões, várias questões levaram ao problema da pesquisa, a saber: quais as consequências psíquicas e culturais da aceleração do tempo na Era da Pre(s)sa? Diante do contexto sociocultural da Era da Pre(s)sa, quais são as relações predominantes dos sujeitos entre si? Quais os efeitos da experiência estética do *Unheimliche*? Quais as aproximações entre o impacto da experiência estética (o *Unheimliche*) e o trauma?

Uma pergunta costura todas as outras e assim nasce o problema de pesquisa: *Quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?* Pensa-se em algumas possíveis respostas para este problema. Inicialmente, considera-se o tempo acelerado da Era da Pre(s)sa, decorrente do excesso de estímulos e de um tempo psíquico sempre insuficiente para o sujeito construir uma narrativa sobre sua história, tendo consequências traumáticas, que geram sofrimentos aos sujeitos, afetando as relações sociais, sua subjetividade e seus corpos (memória, afetos, experiência).

²⁵ Morgenstern A. Perseu, medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê editorial; 2009:37.

²⁶ Mezan R. Escrever a clínica. São Paulo: Caso do Psicólogo; 1998:68.

Os tempos lógicos de Lacan também nos ajudam a avançar no problema de pesquisa. Com isso, diante das relações estabelecidas com o tempo na Era da Pre(s)sa, os sujeitos, aceleradamente, passam do instante de olhar para o momento de concluir, comprimindo o tempo de compreender (tempo de elaboração de uma hipótese, de raciocínio, de mediação que considera o outro). Diante do desconcerto que o impacto da experiência estética pode produzir, o sujeito é atingido em seus desejos e redes de significações. Ao interromper seu fluxo de continuidade de ser, o choque provocado pelo efeito do *Unheimliche* leva ao excesso, que tem aproximações com o traumático. Ao propiciar a desorganização, os efeitos podem ser de integração do diferente, abertura para o novo e relação afetiva mais próxima da alteridade.

A Era da Pre(s)sa pode ser traumática e desorganizadora para os sujeitos, devido ao excesso de informações e superestimulações perceptivas decorrentes da aceleração do tempo, bem como pela pobreza da experiência e brevidade do tempo necessário para o trabalho psíquico. A análise do espetáculo teatral *...Entre Esperas...* busca compreender o impacto da experiência estética, permeada pelo efeito do *Unheimliche* e pela condição excessiva da Era da Pre(s)sa, como formas de construir narrativas, proporcionar um tempo para elaboração psíquica e de formar laço com o outro.

A justificativa para a realização desta dissertação de mestrado se pauta no sofrimento psíquico dos sujeitos diante das consequências traumáticas da aceleração do tempo na Era da Pre(s)sa. A experiência estética impactante tem como efeitos a possibilidade de construir outras narrativas, elaborar experiências e integrar redes simbólicas, possibilitando não somente abertura para o novo, como também outras formas de o sujeito se fazer representar e se relacionar com o semelhante.

Esta dissertação de Mestrado foi elaborada de acordo com a metodologia de pesquisa em Psicanálise, que visa a descobrir os fatores inconscientes nos fenômenos psíquicos individuais e/ou coletivos. No caso desta dissertação, tais fenômenos são efeitos da aceleração do tempo sobre as pessoas de hoje, efeitos que produzem angústias de vários tipos. Para lidar com elas, são mobilizadas defesas na esfera interna (sintomas) e externa (comportamentos). A presente dissertação articula a prática clínica (vinhetas clínicas) com as interfaces da psique, sociedade e arte.

O inconsciente é o objeto de estudo da Psicanálise, sendo possível encontrar suas manifestações no funcionamento psíquico dos sujeitos e também suas produções socioculturais. Considerando a diversidade das possíveis pesquisas em Psicanálise, o psicanalista Renato Mezan propõe algumas categorias para organizar as pesquisas segundo o

eixo principal de cada investigação de teses²⁷ predominantemente teóricas, focalizando em especial questões metapsicológicas:

- a) Sobre questões de Psicopatologia.
- b) Sobre fatores operantes no processo psicanalítico.
- c) Sobre a atividade terapêutica em âmbito institucional.
- d) Sobre as interfaces psique/sociedade.
- e) Sobre as interfaces arte/cultura/psique.
- f) Sobre autores ou momentos importantes na história da Psicanálise.

Enquanto algumas pesquisas são teóricas e buscam aprofundar conceitos, outras se atentam mais especificamente à prática clínica, em um *setting clássico*. Outras, ainda, abordam as relações sociais, focando nas instituições, por exemplo. Existe também a vertente histórica, que traz a articulação de autores e escolas relevantes para os estudos e desenvolvimento do percurso da Psicanálise, como desenvolve Mezan.²⁸ Considera também o autor que teses sobre a interface psique/sociedade ou sobre obras/práticas artísticas abarcam estudos sobre as relações entre a Psicanálise e fenômenos culturais e artísticos, como a literatura, o teatro e as artes plásticas:

Ao abordar fenômenos sociais ou culturais, o psicanalista emprega os mesmos conceitos e hipóteses construídos no estudo do indivíduo; mas não pretende modificá-los por sua ação. Cuida apenas de os explicar, e espera que essa explicação contribua, a longo prazo e com o auxílio de outros fatores, para que os homens possam transformar suas condições de vida.²⁹

A perspectiva epistemológica adotada não separa sujeito e objeto nem busca aplicar teoria e técnica psicanalíticas ao fenômeno cultural apreendido. Frayze-Pereira propõe que as articulações epistemológicas entre a Psicanálise e a Arte sejam compatíveis com o exercício de psicanálise *implicada*:

Ou seja, a psicanálise implicada na arte, metodologicamente, não é diferente da que se faz na clínica de consultório. A diferença é que na relação com a obra, sendo o intérprete aquele que associa e não o objeto a ser analisado, é

²⁷ Mezan R. Pesquisa em psicanálise: algumas reflexões. J. psicanal. 2006;39(70).

²⁸ As ideias foram todas apresentadas por Mezan R: (1) Que tipo de ciência é, afinal, a Psicanálise? Natureza Humana. 2007;9(2):319-59; (2) Contra o minimalismo no mestrado. Rev. Psicanal. e Universidade. 1996;4:65-70; (3) Sobre a Pesquisa em Psicanálise. Revista Psyché. 1998:87-98; e (4) A Psicanálise em Livros. Jornal da Casa do Psicólogo. 1999;13(1):1-3.

²⁹ Mezan R. Que tipo de ciência é, afinal, a psicanálise? Natureza Humana. 2007;9(2):337.

muito grande a exigência de rigor metodológico para o processo de interpretação[...].³⁰

A proposta da pesquisa é identificar, interpretar e analisar as manifestações dos sintomas dos sujeitos da Era da Pre(s)sa que se mostram não apenas nos consultórios, como também nos fenômenos culturais e expressões artísticas. A análise do espetáculo teatral *...Entre Esperas...*, da Penélope Cia. de Teatro, busca compreender o impacto da experiência estética, bem como da relação que estabelecemos hoje com o tempo acelerado e quais são as consequências psíquicas para os sujeitos e a coletividade. Os fenômenos artísticos ajudam a entender o mundo que os sujeitos encontram fora do consultório, bem como a produção dos sintomas relativos ao mal-estar da cultura:

Ora, Freud opera exatamente da mesma forma quando aborda questões históricas ou culturais, entrando assim no território das ciências “humanas”: uma boa parte do que escreveu trata da religião, da vida social e de obras de arte, da escultura à pintura, ao teatro e à literatura de ficção. Cada “objeto” desses é considerado como produto de causas discerníveis – a religião como resposta ao desamparo infantil, as normas morais como consequência do assassinato do pai primitivo, as obras de arte como fruto da sublimação e das particularidades psíquicas dos seus criadores, etc.³¹

As hipóteses formuladas e examinadas a seguir são também confrontadas com o que revelam alguns atendimentos clínicos encerrados e que despertaram inquietações sobre os sofrimentos psíquicos decorrentes das relações que os sujeitos estabelecem com o tempo na Era da Pre(s)sa. Ainda que o objetivo da pesquisa não seja desenvolver questões metapsicológicas, psicopatológicas ou aprofundar as interpretações/análises clínicas dos casos atendidos, a pesquisa não dispensou o rigor metodológico específico do campo da Psicanálise na escuta dos casos atendidos, que serão utilizados como breves vinhetas para ilustrar os sintomas da cultura, bem como as relações dos sujeitos com o tempo da Pre(s)sa.

O método interpretativo pautado na livre associação do analisando, que somente se torna possível pela via da transferência e mediante a escuta/atenção flutuante do analista, foi fundamental para abranger os dois planos (especificidade e generalidade) que a riqueza da clínica traz, possibilitando as interfaces entre a clínica e a cultura. Desse modo, escutar a clínica e o teatro performático elucidou as questões sobre tempo, seus sofrimentos psíquicos e sintomas, aprofundando as reflexões propostas. A ênfase do referencial teórico da Psicanálise

³⁰ Morgenstern A. Prefácio. Do processo psicanalítico como fazer estético: um exercício de psicanálise implicada. In: Morgenstern, op cit., 2009:16.

³¹ Mezan, op cit., 2007:337.

é fundamental para nos aproximar da temática escolhida e responder ao problema de pesquisa – *Quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?*, trazendo questões do inconsciente sobre os impactos mudos da cultura na subjetividade, como também seus possíveis efeitos traumáticos.

A partir dos eixos teóricos delimitados, a dissertação foi estruturada em quatro capítulos: “A temporalidade na Era da Pre(s)sa”, “Os tempos do trauma”, “Tempo entre Esperas” e “Análise do espetáculo ...*Entre Esperas...*”, os quais estão resumidos a seguir.

No primeiro capítulo – “A temporalidade na Era da Pre(s)sa” –, traçamos um percurso sobre a história do tempo, desde a Antiguidade até a Pós-modernidade, visando a compreender os diversos modos de os sujeitos se relacionarem com o tempo. Os sociólogos e filósofos Norbert Elias, Karl Marx, Georg Simmel e Walter Benjamin ajudaram a percorrer esse caminho desde as sociedades mais primitivas até as sociedades capitalistas mais complexas, em que o controle e a padronização do tempo se tornaram imprescindíveis para a regulação das múltiplas teias de relações que levam à instrumentalização do tempo.

A questão da experiência, conceito trabalhado por Benjamin, ganha destaque nesse capítulo ao se articular com o teatro performático ...*Entre Esperas...*, sendo fundamental para iniciarmos a discussão de como é possível transformar, na atualidade, o vivido em experiência. A escolha teórica desses autores foi no intuito de delinear um cenário mais genérico sobre a temporalidade na Era da Pre(s)sa, resgatando momentos históricos cruciais para a compreensão da nossa relação com o tempo na sociedade capitalista de produção. As vinhetas clínicas foram utilizadas ao longo dessa dissertação para ilustrar os sintomas e discursos dos sujeitos, bem como provocar questões sobre a narração da experiência na Era da Pre(s)sa.

Trabalhei com as contribuições dos autores Guy Debord, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky e Byung-Chul Han para aprofundar a questão sobre a sensação de aceleração do tempo e o aprisionamento do sujeito da Pre(s)sa. A predileção por esses autores se deu pelos seus conceitos sobre o *tempo pontilhista*,³² *sociedade do espetáculo*,³³ esvaziamento subjetivo (*era do vazio*),³⁴ e *excesso de positividade*³⁵ dos sujeitos, bem como a *lógica da autoexploração*,³⁶ que muito ajudam a compreender o tempo veloz externo e interno.

³² Bauman, op cit., 2008.

³³ Debord, op cit., 1997.

³⁴ Lipovetsky, op cit., 2005.

³⁵ Han BC. Sociedade do cansaço. Rio de Janeiro: Vozes; 2017.

³⁶ Idem, 2017.

O sujeito da Era da Pre(s)sa se vê diante da abundância de estímulos e bombardeio de informações, com efeitos tóxicos, excessivos – e que podem ser traumáticos – resultantes das urgências tecnológicas, ideias sociais e formas de se relacionar com o outro. Os psicanalistas, Joel Birman, Julieta Jerusalinsky, Maria Rita Kehl e Helsinger ajudam a problematizar como o sujeito pós-moderno se relaciona com a temporalidade, bem como os sofrimentos decorrentes de um tempo de trabalho psíquico sempre insuficiente para elaboração. Aqui, busca-se entender também como a sensibilidade e a subjetividade dos sujeitos são afetadas pela sensação da aceleração do tempo na Era da Pre(s)sa, levando, por exemplo, a depressões, a uma atitude *blasée*³⁷ presente nas relações pessoais, bem como a uma relação com o tempo com características perversas, marcada pela urgência sem intervalos nem possibilidades de esperas, com um gozo sem interrupções. A cena “The waiting man show”³⁸ e a figura do “Homem Atrasado” trazem questões sobre a *impossibilidade de espera*, mostrando o desconforto provocado diante do vazio. Daí a necessidade de traçarmos algumas considerações sobre as cenas de ... *Entre Esperas*... já no primeiro capítulo.

Em “Os tempos do trauma”³⁹, segundo capítulo, são trabalhados os conceitos de formação de inconsciente, memória e trauma, a partir de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Sándor Ferenczi, contando com comentários de Garcia-Roza. O desenvolvimento de tais conceitos se torna relevante para a pesquisa, pois contribui com o entendimento de que o psiquismo dos sujeitos e suas relações sociais sofrem, inevitavelmente, mudanças significativas devido à aceleração do tempo na Era da Pre(s)sa. O relato de situações da clínica psicanalítica provoca questões sobre o traumático, a narração e a transmissão da experiência dos sujeitos da Era da Pre(s)sa. As contribuições de Ana Costa sobre o tempo lógico de Lacan nos ajudam a compreender os impasses para a memória e a transmissão da experiência, bem como do saber inconsciente. As psicanalistas Adela Stoppel de Gueller, Felícia Knobloch, Myriam Uchitel, Paula Peron, Daniele John e Márcia Porto Ferreira fazem considerações importantes sobre o tempo do traumático, possibilitando que o conceito fosse ampliado e desenvolvido. O conhecimento da pesquisa das autoras se deu por meu vínculo com as instituições de ensino e pesquisa em Psicanálise Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Instituto Sedes Sapientiae.

³⁷ O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) caracteriza a atitude *blasée* dos sujeitos das grandes metrópoles como pouca discriminação dos significados e valores diferentes das coisas.

³⁸ Segunda cena da peça ...*Entre Esperas*... (2015-2017).

³⁹ O capítulo “Os tempos do trauma” teve como base a monografia elaborada por mim, *O tempo do traumático: entre Eros e Tânatos*, aprovada no curso de formação em Psicanálise com crianças do Instituto Sedes Sapientiae (2014-2016), sobre orientação da professora Renata Guarido.

O conceito do *Unheimliche* foi aprofundado com a leitura de Oscar Cesarotto e Alessandra Parente, auxiliando na análise clínica do caso *Entre Eros e Tânatos*, bem como na análise teatral do espetáculo performático escolhido. A necessidade de retomar o conceito freudiano do *Unheimliche* possibilita entender sua articulação com o retorno de traços mnemônicos e resquícios de épocas primitivas, ou seja, com o retorno do recaiado, que surge na consciência quando algum acontecimento externo avassala o mundo interno dos sujeitos. Assim, fundamenta-se a questão do impacto da experiência estética, que será analisada a partir das cenas de ...*Entre Esperas*...

No capítulo terceiro, “Tempo entre Esperas”, desenvolvemos a temporalidade própria a que o teatro convida para experienciar, sempre única e inédita. As pesquisas teatrais de Antonin Artaud (Teatro da Crueldade) e Jerzy Grotowski (Teatro Pobre) serão os guias para pensarmos sobre a temporalidade e o papel do corpo no teatro performático. Buscamos traçar um percurso desde as origens ritualísticas teatrais (teatro primitivo) até o surgimento do teatro performático, que bem se articulou com outros movimentos artísticos da Modernidade, implicando o espectador a participar ativamente das experimentações. Nesse caminho, contamos com as contribuições de Josette Féral, Renato Cohen e Jorge Glusberg.

Assim, inevitavelmente, trabalharemos as inquietações surgidas referentes à percepção e recepção do público. Veremos como o impacto da experiência estética na Era da Pre(s)sa tem sede de elaboração, podendo nos convocar à construção de narrativas, à integração de experiências e à abertura para o diferente, em um outro tempo (tempo de compreender). Daí a necessidade de analisarmos a cena “Amantes Anônimos”,⁴⁰ que traz as questões de estranhamento frente à quebra da unidade narcísica no jogo especular com o outro, provocando o efeito do *Unheimliche*.

No quarto capítulo, discutimos algumas cenas, buscando os possíveis efeitos provocados pelo *Unheimliche* a partir do espetáculo teatral (performático) ...*Entre Esperas*..., da Penélope Cia. de Teatro. As cenas “Executivo-Bomba”, “Homem da ponte”, “Homem-árvore” e “Esperando o Dotô” foram escolhidas para uma análise mais detalhada, por provocarem diálogos e reflexões sobre os sofrimentos psíquicos dos sujeitos frente à temporalidade apre(s)sada.

A pesquisa foi realizada de acordo com os requerimentos éticos em pesquisa envolvendo humanos, de acordo com a Resolução nº 466/2012, da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP); a Resolução do Conselho Nacional e Saúde (CNS) e do

⁴⁰ Cena do espetáculo ...*Entre Esperas*..., analisada mais adiante.

Ministério da Saúde (MS) nº 510/2016; e pelo Regimento dos Comitês de Ética em pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Seguir estas resoluções é de fundamental importância, pois recolho alguns fragmentos de casos clínicos já encerrados que foram combinados e modificados entre si de forma a não prejudicar o raciocínio clínico proposto, buscando preservar o sigilo e qualquer possibilidade de individualização e identificação. As vinhetas clínicas de outros tantos pacientes também inspiraram o presente estudo, sendo reunidas para embasar e aprofundar o estudo teórico apresentado. É válido ressaltar que as vinhetas e os fragmentos clínicos serão apresentados sem qualquer menção a histórias pessoais ou fatos que possibilitem reconhecimento dos pacientes.

A assinatura dos Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) pelos pacientes foi dificultada por se tratarem de casos finalizados ou interrompidos há alguns anos. Desse modo, a dissertação se encontra embasada na Resolução nº 510/2016: “pesquisa que objetiva o aprofundamento teórico de situações que emergem espontânea e contingencialmente na prática profissional, desde que não revele dados que possam identificar o sujeito” (artigo 1º, inciso VII).⁴¹ A pesquisa passou pela apreciação do Comitê de Ética para a liberação da confecção de TCLE para os pacientes, visto que não há qualquer modalidade de individualização e personalização dos casos abordados e que as histórias foram alteradas e reunidas a fim de preservar as identidades e o sigilo dos sujeitos.⁴²

Conforme autorizado pelo dramaturgo Alexandre Krug e pela diretora Erika Coracini (Anexo 1), o roteiro da peça *...Entre Esperas...* está publicado no Anexo 2 da presente pesquisa, para aprofundar a análise das cenas no quarto capítulo. Seguindo a mesma lógica do processo de criação da peça, essa dissertação parte de perguntas para iniciar essa viagem: “O que é o tempo?”; “O que é esperar?”; “Qual é a nossa relação com o tempo na atualidade?”; e “O tempo tem uma história?”.

⁴¹ Brasil. Conselho Nacional de Saúde – CNS. Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016. São Paulo; 2016.

⁴² Pesquisa aprovada pela Plataforma Brasil, sob o parecer número 3.330.733.

CAPÍTULO 1 – A TEMPORALIDADE NA ERA DA PRE(S)SA

“Compositor de destinos
 Tambor de todos os ritmos
 Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
 Entro num acordo contigo
 Tempo, Tempo, Tempo, Tempo”
 (Caetano Veloso)

A Era da Pre(s)sa desorienta o sujeito sempre impactado, modificando suas relações com o tempo. Para avançar na pergunta de pesquisa “*quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?*”, precisamos lembrar que a contemporaneidade propôs outras formas de subjetividade e visões de mundo, criando novos signos de direcionamento da existência. Buscaremos, daqui em diante, delinear os efeitos da relação apre(s)sada dos sujeitos com o tempo, que se traduz nos sintomas da cultura e tem consequências nas subjetividades contemporâneas. Discutem-se os sofrimentos e as manifestações corporais da ordem dos excessos pulsionais, com pobreza de amarrações simbólicas, bem como as depressões, também caracterizadas como atitude *blasée*, e a temporalidade com traços perversos, um tempo sem esperas. Em paralelo, a temporalidade do teatro performático *...Entre Esperas...*, arte do presente, apresenta-se articulada com a experiência, um saber inconsciente que passa pelo corpo, pelos afetos e que pode ser narrado. Começamos a desenhar o percurso que faremos ao longo dessa dissertação entre o impacto de uma experiência estética e o despontar de novos circuitos de afetos, outras formas de subjetivação e distintas representações que poder romper diante do disruptivo, do inesperado e, porque não dizer, (in)familiar (o *Unheimliche*)?

O narcisismo se faz presente nas entranhas da contemporaneidade *líquida*,⁴³ que se perde na impossibilidade de transmissão de sua história, nas relações frágeis e facilmente descartáveis, bem como no silenciamento da dimensão da espera. Essa sociedade do espetáculo apre(s)sada enfatiza a predominância do olhar e ser olhado, do exibir-se, emergentes em primeiro plano nas relações com o semelhante. A tecnologia leva os sujeitos à exaustão, solicitando-lhes respostas continuamente. A *performance* rasa, pautada quase que exclusivamente em bombardeio de imagens, seduções e empobrecimento simbólico, dão notícias sobre o mal-estar na Era da Pre(s)sa.

⁴³ Bauman, op cit., 2008.

Na compressão do tempo, sem o tempo da espera, as experiências não conseguem se inscrever no corpo como linguagem, restando apenas sua descarga pulsional. Sem tempo é também o corpo enlaçado pelo simbólico silenciado, sendo lugar apenas de manifestações da dor sem diálogo, levando à sobreposição da dimensão espacial sobre a temporal nas experiências humanas. O psicanalista Joel Birman sublinha que “[...] a categoria de espaço assume uma prevalência e dominância cada vez maior na constituição da experiência subjetiva, às expensas da categoria de tempo”,⁴⁴ estabelecendo paralelos com a dor dos sujeitos. O corpo se apresenta como palco do mal-estar da cultura, prevalecendo na escuta clínica as manifestações da ordem da intensidade (somatizações, casos-limites, compulsões). Corpo e excesso se mostram articulados de infinitos modos, impelindo os sujeitos para o agir. Não raro, vemos as ações na condição de repetição, caracterizando-as como compulsões, como as toxicomanias, em que os sujeitos se veem impossibilitados de viver sem a droga, devido às dependências física e psíquica.

Na Era da Pre(s)sa também devemos nos lembrar das intoxicações eletrônicas inscritas no cotidiano acelerado da contemporaneidade. Vemos constantemente manifestações de hiperatividade (e, na outra face da moeda, as depressões ou atitude *blasée*), de explosividade e de violência, apontando para um discurso sempre insuficiente para conter os excessos e regular as relações humanas. A leitura que se tem nessa pesquisa sobre as intoxicações é de direção de evasão do sujeito que tenta escapar do mundo que se tornou intolerável, impossível de *digerir psiquicamente*. Nesse sentido, as drogas iriam na direção de uma “anestesia” do sujeito e, não tão distante, também podemos encontrar os depressivos. As relações com as comidas também são permeadas pelo mal-estar. Há, de um lado, a obesidade, uma forma também de compulsão pela qual o sujeito preenche seu vazio continuamente, e de outro, as anorexias, a recusa aos alimentos. Atualmente, vemos o controle dos corpos de mãos dadas com os ideais de saúde, beleza e juventude, cujos índices de qualidade de vida se tornam correlatos às riquezas das nações.

Em um cenário de exagero de positividade, onde a produção, as imagens (comunicação), o desempenho e o Narcisismo são da ordem do “super”, a estranheza não encontra lugar. Esgotamento, exaustão e agitação são as dores dos “sujeitos do desempenho”, que devem gerenciar e administrar sua *própria empresa*, ou seja, tornam-se *senhores de si*. O poder disciplinar aparece como central na sociedade da Pre(s)sa, no imperativo “Nada é

⁴⁴ Birman J. O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; 2014:8.

impossível; basta esforçar-se”. Na contramão dessa afirmação, encontramos também os depressivos, que se recusam a entrar na lógica de excesso de trabalho e de superprodução.

O filósofo Byung-Chul Han⁴⁵ define que as enfermidades atuais, como as depressões, o transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH), o transtorno de personalidade limítrofe ou a Síndrome de Burnout são decorrentes do *excesso de positividade*. A positividade contemporânea, para o autor, segue a lógica da imunologia: “o próprio afirma-se no outro, negando a negatividade do outro”.⁴⁶ Nesse sentido, é como se o outro, visto como diferente, não fosse reconhecido em sua singularidade, mas engolido pelo espelho do narcisismo. Han mostra que o sujeito contemporâneo, denominado também como sujeito do desempenho; é seu próprio chefe, revelando sistemas de autocontrole muito mais eficientes para tornar cada um submisso a si mesmo. Disfarçada de aparente liberdade, explorador e explorado se tornam um só: “Assim, o sujeito do desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração”.⁴⁷

A descontinuidade é a marca do tempo *pontilhista* da Era da Pre(s)sa, que não forma uma imagem unitária pela qual os sujeitos se reconhecem, mas apenas existem em instantes fragmentados, desconexos e sem sentido. Um tempo também do imperativo “*Goze!*” a todo custo, sem parar. Para Han, a sensação de aceleração do tempo é uma consequência do tempo que ficou sem suporte, sem duração e nem mesmo tensão narrativa. Em um afã difuso, angustiadas, as pessoas da Pre(s)sa pontilham sua existência em eventos, imagens e informações fragmentadas, sem nada lhes acontecer. O filósofo explica que os constantes recomeços e a ânsia pelas novas opções da Pós-modernidade trazem a impressão de que a vida está mais veloz porque a duração se perde, acarretando o sentimento de desorientação: “Também a sensação de que o tempo passa muito mais rapidamente do que antes tem a sua origem no facto das pessoas, hoje em dia, já não serem capazes de *demorar-se* e de a experiência da duração se tornar cada vez mais insólita”.⁴⁸ Aqui, penso na demora como uma *espera*, um tempo que pede compreensão (não compressão) e que somente pode ocorrer em uma dialética temporal que permite que a vida contemplativa aconteça, dando tempo à

⁴⁵ Han, op cit., 2017.

⁴⁶ Idem, p.14.

⁴⁷ Idem, p.29.

⁴⁸ Han BC. O aroma do tempo: ensaios filosóficos sobre a arte da demora. Lisboa: Relógio D’Água; 2016:49.

criatividade e ao cultivo da sensibilidade. A história acontece e se transmite nas dimensões de profundidade e amplitude da temporalidade, lugar onde o tempo tem aroma.⁴⁹

A história do tempo revela que o controle temporal é uma resposta aos ideais sociais de produção. Quanto mais complexas as relações sociais, mais o tempo necessita ser milimetricamente controlado. A ideia de tempo não deixa de ser uma invenção humana e uma construção cultural. Olhando de perto para a *história do tempo*, damos-nos conta de que ele é variável conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades. Situar-se constantemente no tempo é uma necessidade clara de regulação social, desde o início da vida sujeitos.⁵⁰ Nós controlamos o tempo ou somos controlados por ele?

1.1 A HISTÓRIA DO TEMPO: DO PRIMITIVO À TEMPORALIDADE DA PRE(S)SA

O modo como interagimos com o tempo é fundamental para aguçar nossa sensibilidade, construir sentidos existenciais e proporcionar experiências. Afinal, é possível construir uma narrativa fora das dimensões temporais *passado-presente-futuro*? Falar sobre tempo é também entrar na teia complexa de relações que se organizam em âmbito individual, social e também físico. Sabemos que o tempo não pode ser apreendido pelos sentidos perceptivos (olfato, tato, audição, paladar ou visão), mas a passagem do tempo deixa suas marcas nos corpos. Assimilamos a ideia de tempo de acordo com nossa cultura e com as contingências sociais na qual vivemos. Ainda que o tempo não possa ser apreendido, matemáticos, físicos e cientistas possuem fórmulas para medi-lo.

Norbert Elias considera o caráter instrumental do tempo de acordo com o modo de produção e as formas de controle das sociedades mais complexas. Segundo o autor, a autodisciplina, que pode ser entendida como uma coerção interna, e seu modo de integração com as regulações externas são chaves para compreender as diferenças do processo civilizador em sociedades pré e pós-industriais. O desenvolvimento de autodisciplina nas sociedades industrializadas adquire níveis mais elevados, o que restringiria a liberdade de expressão dos afetos, contribuindo para a orientação e a regulação das emoções.

⁴⁹ Han, op cit., 2016:32.

⁵⁰ Elias, op cit., 1998.

Vemo-nos aqui diante de um dos grandes problemas da sociologia: da coexistência dos homens provém algo que eles não compreendem, que lhes parece enigmático e misterioso. Que os relógios sejam instrumentos construídos e utilizados pelos homens em função das exigências de sua vida comunitária, é fácil de entender. Mas, que o tempo tenha igualmente um caráter instrumental, é algo que não se entende com facilidade.⁵¹

Por outro lado, em sociedades mais simples, a ausência de um limite preciso entre seres animados e inanimados possibilita menores graus de autodisciplina, no momento quando a expressão dos afetos pode ser decorrente de faculdades internas ou externas (vontades e restrições de espíritos ou outras figuras imaginárias). A função da crença em espíritos e criaturas se explica, em parte, pela necessidade de aplacar a angústia e a insegurança decorrentes da maior vulnerabilidade pessoal frente às ameaças de perigo.

As sociedades mais primitivas, na tentativa de responder à questão “Quando?”, determinavam o tempo de modo mais pontual, descontínuo e situacional, a partir da observação direta (face a face) da Lua, do Sol ou das marés (abstrações menos complexas). Os antigos estabeleciam relações imaginárias instáveis para compreender os movimentos dos corpos celestes, que eram desprovidos de uma representação unitária, regular e integrada. Os movimentos do Sol, da Lua e das estrelas, bem como a altura das marés (alta e baixa), ainda que pouco precisos, serviram durante muitos séculos como instrumentos de medição de tempo. Os estudos de Astronomia dos egípcios, por exemplo, tentaram construir unidades de tempo baseadas nos movimentos solares e lunares. A partir dessas observações e cálculos, os egípcios construíram um ano com 12 meses de 30 dias, a fim de corresponder ao ano solar.

A agricultura foi um marco na passagem da determinação não apenas passiva, mas também ativa do tempo pelos homens, como aponta Elias. Quando os homens passaram a domesticar as plantas na produção de seu próprio alimento, a necessidade de disciplina, até então desconhecida pelos homens, que se reflete no controle social e pessoal de domínio e exploração do mundo vegetal, tornou-se necessária para organização da produção e do cultivo.

Na Grécia antiga, as olimpíadas eram marcos de referência para situar os acontecimentos, como um calendário de medição do tempo no longo prazo. O tempo passa então a condensar uma rede mais detalhada de relações socioculturais, tendo o calendário como símbolo que sintetiza e integra os acontecimentos, bem como para orientação dos eventos. As repetições de rituais, bem como as celebrações, marcam simbolicamente os sujeitos, dando sentidos culturais compartilhados e permitindo a percepção de tempo de

⁵¹ Elias, op cit., 1998.

duração,⁵² a velocidade e as sequências dos processos sociais, levando, desse modo, à percepção mais profunda das redes simbólicas nas quais os sujeitos se inserem.

O calendário⁵³ – que mais parece adotar uma vida própria na perspectiva do tempo “em curto e longo prazos” – fragmenta passado-presente-futuro em períodos individualizados. Assim como os relógios, os calendários também foram marcos importantes para situar os sujeitos em processos sociais. A padronização de dias, semanas, meses e anos contribuiu em demasia para precisar o lugar que cada sujeito ocupa no fluxo de acontecimentos sociais. É interessante pensar que, hoje em dia, praticamente um único calendário é adotado no mundo todo.

Apesar de não amplamente conhecidas, os meses também têm suas histórias. O termo “calendário” remonta ao verbo *calare*, em referência ao momento quando a Lua Nova era avistada, sendo proclamada por membros do clero que percorriam as ruas de Roma, como marcos do início de um novo mês. A palavra *calendae*, assim, significa “dias a serem proclamados.” Os sacerdotes,⁵⁴ durante muitos séculos, foram os responsáveis pela mensuração do tempo. Na Antiguidade, antes dos relógios públicos, o povo era convocado para as orações pelo pregoeiro público nos períodos da manhã, meio-dia e fim da tarde. Posteriormente, os relógios públicos assumiram esse papel de referência, tornando-se cada vez mais complexos, indicando os minutos e os segundos.

A visão egocêntrica do homem predominante, de René Descartes (1596-1650), até os existencialistas do século XX, como sugere Elias, coloca o sujeito como central e pouco preocupado em se inserir com precisão nos múltiplos fluxos sociais e naturais. O Físico, Matemático, Astrônomo e Filósofo Galileu Galilei (1564-1642), italiano considerado o “pai

⁵² Em Atenas, a ampulheta serviu ao propósito de controlar e padronizar os discursos nas reuniões populares de tomada de decisões políticas, garantindo que um não teria maior duração que o outro.

⁵³ O político e general romano Júlio César (100-44 a.C.), a fim de padronizar e controlar melhor a regulação das relações sociais dos diferentes povos conquistados, convocou o matemático e astrônomo Sosígenes para conselheiro da reforma do calendário. O calendário de César, finalizado em 46 a.C., já teve muitas correspondências com o usado atualmente. O mês de julho recebe esse nome em veneração ao cônsul romano Júlio César, logo após sua morte. Do mesmo modo, o mês de agosto, por exemplo, ganhou esse nome em homenagem ao imperador romano Augusto. Foi também Júlio César quem retirou um dia do mês de fevereiro (mês que se referia ao festival romano chamado Februália ou Purificação, ocasião quando eram oferecidos sacrifícios aos mortos, afim de apaziguá-los), distribuindo os seis dias suplementares nos meses ímpares de janeiro até novembro, como mostra Elias.

⁵⁴ A partir da formação das Sociedades-Estado, os sacerdotes ficaram encarregados, juntamente com as autoridades leigas, da decisão e organização das atividades sociais relevantes. As pressões políticas e eclesiais tiveram um papel determinante na mensuração do tempo. Foi o rei francês Carlos IX, em 1563, quem decidiu impor a data (primeiro de janeiro) como data de início do ano, antes possuindo a Páscoa como marco inicial, devido às pressões políticas para uniformizar as diferenças fronteiriças e locais relativas ao início e término do ano.

da ciência moderna”, introduziu o uso do relógio em seus estudos sobre os processos físicos, rompendo com o pensamento da Escolástica Medieval, que considerava que os seres humanos tinham valor e posição privilegiados dentro da “natureza” criada por Deus. Os corpos celestes (Sol, Lua e estrelas), por estarem mais próximos aos céus, eram considerados perfeitos em seus movimentos circulares, de acordo com o pensamento vigente.⁵⁵ A revolução científica contou com as descobertas de Galileu sobre o movimento uniformemente acelerado, o movimento do pêndulo, as leis dos corpos, o princípio de inércia e, claro, seus avanços na Astronomia (defesa do Heliocentrismo e descobertas das manchas solares, das montanhas da Lua e das fases de Vênus).

O conceito de tempo estudado por Galileu obedecia à cronologia centrada nas *leis da natureza*. Os estudos e desenvolvimento dos conceitos físicos, como peso, distância, aceleração e força na relação temporal, tornaram o tempo mais *matematizado*, regido por leis. Galileu, desse modo, teve papel fundamental na medição do tempo, agora segundo as leis da Física, desconstruindo a eternidade, a imutabilidade e a perfeição das *leis de Deus*, sem renunciar em absoluto ao Teocentrismo:

Assim nasceu um novo conceito de “tempo”, um “tempo físico” que se afastava do antigo conceito, relativamente mais unitário e centrado no homem. Esse procedimento foi concomitante a uma mudança correspondente no conceito de natureza. Aos poucos, a “natureza” tornou-se para os homens uma rede autônoma de acontecimentos, mecânica e bem ordenada, embora desprovida de objetivo: ela obedecia às “leis”. O “tempo” tornou-se uma propriedade desse sistema. Uma longa e lenta evolução havia aberto caminho para o surgimento de uma forma de medição do tempo centrada na natureza, a partir da antiga forma centrada em Deus e no homem.⁵⁶

Brevemente, citando outros físicos estudiosos do tempo, diferentemente de Newton – que sugeriu o tempo como um fluxo objetivo e independente, como o fluxo dos rios –, Einstein evidenciou que o tempo é uma relação, avançando, sobretudo, nas descobertas dentro dos limites da Física:

Assim, a construção de teorias do tempo foi quase que exclusivamente uma tarefa de teóricos da física ou de filósofos que se faziam intérpretes deles. Em contraste, o “tempo social” permaneceu insignificante como tema de pesquisas teóricas ou, em linhas mais gerais, como objeto da investigação científica. No entanto, sua importância no convívio social dos homens não

⁵⁵ Elias, op cit., 1998:85-7.

⁵⁶ Idem, p.92.

parou de crescer. Poderíamos até dizer que, por uma espécie de inversão do curso efetivo dos acontecimentos, ele se afigurou um derivado um tanto arbitrário do “tempo físico”, este muito mais solidamente estruturado.⁵⁷

As sociedades complexas e industrializadas necessitam de uma organização temporal padronizada para produção, comercialização e organização de fluxos de interações. E o social também não escapa dessa lógica: um *continuum* social se reflete na determinação precisa dos acontecimentos da própria vida dos sujeitos. É a definição precisa dos eventos, da sucessão temporal dos estágios da vida e do desenvolvimento de uma cronologia pessoal que permite cada sujeito se distinguir dos demais, traçando uma história singular, uma *linha do tempo* que pode ser compartilhada. O símbolo do tempo, portanto, também é síntese de constituição, como Elias ainda desenvolve, de uma operação nada simples de relacionamento de diferentes processos evolutivos. A representação do tempo em sociedades mais recentes envolve símbolos derivados de sínteses de alto nível, ou seja, abstrações complexas. Relógios d’água, relógios de areia, ampulhetas e até os tique-taques foram aperfeiçoados na tentativa de fragmentar o tempo em partes cada vez menores. Com o crescimento populacional, bem como com o aumento e a extensão das redes comerciais e industriais, uma ordenação unitária cronológica, cada vez mais precisa, se tornou necessária:

As instituições jurídicas dos Estados exigiam sistemas unificados de mensuração do tempo, adaptados à diversidade e à complexidade dos negócios que eles tinham que regular. Com os avanços da urbanização e a expansão do comércio, fez-se sentir com intensidade cada vez maior a necessidade de sincronizar o número crescente das atividades humanas, e de dispor de uma rede de referências temporais cuja extensão regular pudesse servir de quadro de referência. Construir essa rede e fazê-la funcionar era uma das tarefas da autoridade central — clerical ou leiga. Dela dependiam o pagamento regular e periódico dos impostos, dos juros e dos salários, bem como a execução de inúmeros contratos e diversos compromissos; o mesmo acontecia com os numerosos feriados em que as pessoas repousavam de seu trabalho.⁵⁸

Karl Marx (1818-1883) buscou explicar os mecanismos de funcionamento do sistema capitalista de produção pelo desenvolvimento e pela articulação de suas categorias centrais. Segundo a teoria marxista, a redução do período do trabalho necessário à produção está relacionada com valor do produto no mercado. Os relógios das fábricas, na era da Revolução Industrial, marcam o tempo do trabalho, que precisa ser cronometrado em frações de segundo.

⁵⁷ Elias, op cit. 1998:94.

⁵⁸ Idem, p. 46.

Diferentemente de um trabalho artesanal, que preza por maior conexão entre as etapas de trabalho, os operários de fábrica de uma linha de montagem vivem a fragmentação do trabalho (e, claro, a fragmentação também do tempo). Como resultado, segundo Marx, existe a inversão: não é mais o homem que utiliza os instrumentos de produção, mas são as máquinas que utilizam a força de trabalho do operário. Com a uniformidade dos gestos, a rigidez do corpo e a repetição dos movimentos segundo a lógica das máquinas, o resultado não poderia ser diferente do representado pelo filme *Tempos modernos*, de 1936.

Em *Tempos modernos* (1936), Charles Chaplin protagoniza o personagem Carlitos, um operário que trabalha em uma fábrica seguindo o modelo taylorista-fordista de produção. A questão de alienação é nitidamente retratada no filme, já que a fragmentação da produção possui como uma de suas consequências a alienação do trabalhador, o qual, por sua vez, desconhece as etapas do processo produtivo, bem como não pode mais se reconhecer em seu trabalho. *Tempos modernos* também apresenta as consequências psíquicas sofridas por Carlitos: diante das pressões para produzir mais no menor tempo possível, decorrentes do aumento da velocidade da esteira, seu corpo passa a repetir compulsivamente os movimentos, o que reflete o controle do corpo e sua mecanização, tornando o operário alheio a qualquer experiência. Existe, portanto, uma conexão entre homem-máquina coisificada e autônoma.

O corpo rígido do protagonista traduz como a subjetividade e as relações sociais são afetadas pelos sujeitos diante do controle do tempo. Ao se decompor o tempo em medidas cada vez menores, parece que a própria subjetividade se fragmenta. Carlitos não tem escapatória: seu corpo, morada dos afetos, dos conflitos e dos sintomas, ao se incorporar à máquina, denuncia o mal-estar de sua época. Frente a essa inflexibilidade e mecanização dos corpos, o controle e a vigilância são constantes. Não há tempo a perder, não há intervalo de espera para que o imprevisível seja percebido, nem mesmo para que algo possa transcender os sujeitos. Há somente um tempo sem interrupções que tende a atrofiar a sensibilidade dos sujeitos e impedir que a experiência aconteça.

O controle do tempo no Capitalismo é a forma de exercício permanente de poder: uma parte do tempo do trabalhador passou a ser apropriada sem seu conhecimento. Enquanto o camponês ou mesmo o escravo sabiam do tempo destinado ao trabalho, o Capitalismo industrial inaugura uma relação do tempo cujas fronteiras entre o tempo para si e o tempo do trabalho ficam pouco definidas. O controle de um tempo visto como eficiente, diante dessa lógica de mercado, também se aplica sobre o tempo da rentabilização do capital investido, ou seja: quanto mais rápido for o retorno sobre o investimento, mais bem empregado será o

capital. O modo de produção capitalista transforma a força humana em mercadoria no momento quando o trabalhador troca sua força de trabalho por dinheiro (salário):

Os fatores que aumentam o produto da jornada isolada do trabalho, tais como cooperação, divisão do trabalho, emprego de maquinaria, encurtam ao mesmo tempo o período de trabalho dos atos de produção contínuos [...] Esses progressos que reduzem o período de trabalho e por consequência o prazo pelo qual tem de ser adiantado capital circulante estão geralmente vinculados a maior dispêndio de capital fixo. Demais, em determinados ramos o período de trabalho pode ser diminuído, ampliando-se apenas a cooperação: apressa-se a construção de uma via férrea, mobilizando-se grandes exércitos de trabalhadores e atacando-se a obra de muitos lados em toda a sua extensão. Reduz-se o tempo de rotação com o aumento do capital adiantado. Mais meios de produção e mais força de trabalho têm de estar reunidos sob o comando capitalista⁵⁹

Desse modo, Elias articula conceitos de Karl Marx e Georg Lukács (1885-1971) para pensar a questão da reificação do tempo. Retoma esse conceito, ou seja, a transformação de uma relação humana em coisa nas sociedades capitalistas, identificando o tempo com o caráter inanimado, quantitativo e automático das lógicas mercadológicas – caráter instrumental do tempo. Além disso, aponta que uma das marcas centrais do capitalismo seria a impossibilidade de os sujeitos controlarem suas atividades produtivas, o que se refletiria na dominação social. A representação do tempo em sociedades mais recentes utiliza, assim, símbolos derivados de sínteses de alto nível, ou seja, abstrações complexas de controle.

O indivíduo, ao crescer, aprende a interpretar os sinais temporais usados em sua sociedade e a orientar sua conduta em função deles. A imagem mnêmica e a representação do tempo num dado indivíduo dependem, pois, do nível de desenvolvimento das instituições sociais que representam o tempo e difundem seu conhecimento, assim, como das experiências que o indivíduo tem delas desde a mais tenra idade.⁶⁰

A coordenação de horas, minutos e segundos é imprescindível para a vida social, onde o controle do tempo também é interno, dependendo de autodisciplina, como esclarece o autor: “[...] a inserção de um número cada vez maior de cadeias de interdependência incita os homens a submeterem sua atividade profissional a um horário cada vez mais exato”.⁶¹ Daí porque o Capitalismo busca utilizar meios mais eficientes de controle do tempo, externo e interno, objetivando a redução do tempo necessário para maturação de seu ciclo de

⁵⁹ Marx K. O capital: crítica da economia política: livro II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2003:265.

⁶⁰ Idem, p.115.

⁶¹ Elias, op cit., 1998:11.

investimento. Acumulação do capital pode promover, como uma de suas consequências a voracidade de consumo, bem como a necessidade de descartabilidade das coisas. O tempo atual, também conhecido como Era Digital, é um desdobramento desse tempo.

Há uma virada importante na Era Digital, em que o homem-máquina, controlado pela mesma lógica do tempo-relógio da sociedade disciplinar industrial, ganha áureas de liberdade que mais o aprisionam. Sempre correndo, o sujeito da Era Digital é flexível, constantemente pronto para se adaptar às novas exigências de mercado e se dispor a aumentar a produtividade. O sujeito da Pre(s)sa não poderia caber no tempo cronológico industrial, já que seu trabalho não tem hora para começar nem terminar: tem de estar disponível a todo momento. Os relógios das fábricas faziam essa função muito bem: precisavam o tempo de trabalho e o tempo do lazer. Com os celulares, *tablets* e *laptops*, qualquer lugar se transforma em ambiente de trabalho. E aí vemos o sujeito da Era da Pre(s)sa perder sua liberdade em uma Pre(s)sa sem limites: “O sujeito de desempenho concorre consigo mesmo, sob uma coação destrutiva, se vê forçado a superar constantemente a si próprio. Essa autocoação, que se apresenta como liberdade, acaba sendo fatal para ele. O Burnout é o resultado da concorrência absoluta.”⁶²

Não por acaso, Han nomeia a sociedade atual de *sociedade do cansaço*. O esgotamento excessivo seria o contraponto do imperativo da motivação hiperativa (excesso de positividade) dos sujeitos do superdesempenho. O cansaço sempre alcança o sujeito, constantemente forçado a produzir mais e a superar-se a todo instante, sendo Burnout, como vimos, a consequência patológica de uma autoexploração.⁶³

As mudanças ocorridas na atualidade não derivam somente da velocidade de transmissão da informação, mas também do modo de interação entre as pessoas e como isso se apresenta na cultura. Existem muitas demandas de respostas nas redes sociais – onde tudo é *online* e urgente –, dando a sensação de que o tempo é sempre insuficiente diante de tanta conectividade. Nesse contexto, o tempo de elaborar, processar internamente as demandas e de criar sentidos e narrativas para as informações, que não param de chegar a cada segundo, dá sinais de sua falta.

A necessidade de dimensionar as horas pelos relógios em um tempo comum, muito precioso para as sociedades capitalistas, parece apontar para o poder coercitivo do tempo sobre os indivíduos: cada um é *obrigado* a enquadrar seu próprio comportamento em um tempo instituído pelo grupo. Desse modo, a severidade, a autodisciplina da *ditadura dos*

⁶² Han, op cit., 2017:99.

⁶³ Idem, p.97.

relógios, é proporcional à complexidade das cadeias de inter-relações humanas, não raro presentes em sociedades cujas normas da sensibilidade, do comportamento e do pensamento sejam atraídas para representações direcionadas para o futuro:

Por fim, à função de meio de orientação exercida pelo tempo vem juntar-se mais uma outra: a de instrumento de regulação da conduta e da sensibilidade humanas. A mensagem emitida pelo relógio da estação pode levar uma pessoa a se mover precipitadamente, ou, conforme o caso, a se instalar num restaurante das imediações, na expectativa de uma espera prolongada.⁶⁴

Em uma sociedade de consumidores, as subjetividades se misturam com as mercadorias, já que *exibir-se* equivale a *estar vivo*. Os próprios sujeitos são transformados em bens de consumo no instante quando seus esforços se dirigem para torná-los visíveis e serem capturados aos olhares dos consumidores. Bauman recupera o conceito de “fetichismo da mercadoria” de Karl Marx e o aplica às sociedades de *produtores* (sociedades industriais) para desenvolver o conceito de “fetichismo da subjetividade” nas sociedades de *consumidores*. Nessa perspectiva, existe a tentativa de objetificação dos sujeitos, cujas características proeminentes são a insaciabilidade e a instabilidade dos desejos, sempre regidos pela palavra instantâneo: “Podemos dizer que o consumismo líquido-moderno é notável, mais do que por qualquer outra coisa, pela (até agora singular) *renegociação do significado do tempo*”.⁶⁵

Aceleração e fragmentação do tempo estão inter-relacionadas na Era da Pre(s)sa. Graças aos avanços tecnológicos, a velocidade da transmissão de informação impõe uma resposta cada vez mais rápida aos sujeitos, formando “pilhas de dados” que se encontram pouco conectados entre si, criando assim uma relação mais pulverizada, como se fossem pontos isolados entre uma informação e outra.

Bauman escolheu o termo *tempo pontilhista*, desenvolvido pelo sociólogo francês Michel Maffesoli, para caracterizar a vivência do tempo na sociedade contemporânea. A condição de imediatismo, velocidade e instantaneidade é condensada na metáfora do “tempo pontilhista”, cuja principal marca é a fragmentação. No tempo pontilhista, não há linearidade nem dimensão de profundidade – este tempo não tem um significado que se forma diante da visão em retrospectiva, como os pintores pontilhistas propunham. É um tempo em que cada ponto contém possibilidades de novas oportunidades, do novo, do sucesso. A lógica da espera e da demora não encontra um ponto de fixação no tempo pontilhista: os pontos são feitos de

⁶⁴ Han, op cit., 2017:30.

⁶⁵ Bauman, op cit., 2008:45.

constantes (re)começos – novos pontos que estimulam oportunidades sempre abertas. A comunicação virtual projeta outra relação dos sujeitos com o tempo e com o espaço. A velocidade é o senhor do imediatismo, do instantâneo e, claro, da Pre(s)sa do novo:

O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de ‘instantes eternos’ – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios –, mônodas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade ⁶⁶

A intensificação da democratização da informação trouxe efeitos sobre a forma como passamos a representar nossas experiências, afetando assim nossos laços sociais, bem como as redes simbólicas que sustentam aquilo que experimentamos e vivemos subjetivamente. O imperativo “*Conecte-se!*” captura os sujeitos de tal modo que a aceleração parece estar nas entranhas dos laços sociais em todos seus âmbitos. A velocidade com que as imagens bombardeiam os sujeitos e as informações chegam às telas dos celulares, *tablets* e computadores provocam efeitos em nossa relação com o tempo e com o espaço. A demanda excessiva e fragmentada de “atualizações” e “visualizações” também exige a resposta constante – e sem intervalos – de nosso sistema perceptivo, que precisa processar cada vez mais rápido uma quantidade considerável de demandas imagéticas e textuais.

1.2 TEMPO DA PRE(S)SA

O sujeito pós-moderno é o sujeito da *ultrainformação*, com opiniões sobre os últimos acontecimentos e ainda cheio de vontade e energia; é um sujeito que está a toda hora em movimento, nunca para – e sente que não pode parar. Como está sempre correndo atrás do tempo, nada lhe acontece: nenhuma marca fica, nenhum estado de espera se presentifica. Como aponta a psicanalista Julieta Jerusalinsky, a saturação de nosso sistema perceptivo, decorrente do excesso e da velocidade com que os estímulos chegam até nós, faz com que seja insuficiente o tempo para elaborar o que foi percebido pelos sentidos na relação entre esquecimento e memória.⁶⁷

⁶⁶ Bauman, op cit., 2008:46.

⁶⁷ Jerusalinsky J. Que rede nos sustenta no balanço da vida? O sujeito na era das relações virtuais. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017:14.

O tempo de compreender é o tempo de elaboração, do vazio e do tempo dilatado pela espera prolongada. O tempo da *espera* vira quase um tempo de estranhamento, já que pega de surpresa os sujeitos ansiosos por respostas imediatas. Recuperando *O tempo lógico*,⁶⁸ de Lacan, as psicanalistas Maria Rita Kehl⁶⁹ e Julieta Jerusalinsky⁷⁰ consideram que a Pre(s)sa contemporânea abrevia o tempo de compreender. A espera é um enigma; é o espaço vazio onde não há respostas prontas. A espera implica, também, no encontro do sujeito com a dúvida e, assim, com as possibilidades de aguçar sua sensibilidade e criatividade, transformando sensações em experiência. Daí que, na atualidade, o instante de ver e o momento de concluir achatam o tempo de compreender, ou seja, o tempo de o sujeito ter uma percepção, possibilitando a criação de sentidos que se amarram e se implicam em redes de significado. Nesse contexto, amansar as incertezas e silenciar os caminhos improváveis em troca de velocidade e garantias afagam as urgências da Era da Pre(s)sa:

É preciso um intervalo temporal para esquecer e poder rememorar, para passar do impacto inicial cheio de cores estridentes a uma evocação que revisita a vivência, transformando-a em memória, às vezes com cores mais queimadas e esmaecidas ou com formas mais fragmentadas, em que as percepções são deformadas e reconstruídas pelo que se transforma também no sujeito quando ele, através da passagem do tempo, alinhava e realinhava sua narrativa, retomando os traços nele inscritos e podendo ressignificá-los de forma inusitada em sua extensão e associação discursiva.⁷¹

A cultura de excessos sensoriais fragmentados carece, inevitavelmente, de tempo de elaboração. O tornar-se sujeito passa pela carne e pelo outro, que conta sua história, trazendo e amarrando sua herança simbólica e ajudando o sujeito a criar uma narrativa também de si. Só assim o campo para a metáfora se abre, bem como para a singularização da experiência. Na clínica contemporânea, vemos justamente a precariedade dos recursos simbólicos que trazem um corpo concreto demais. As patologias atuais (somatizações, casos-limites, compulsões, anorexias, entre outros) têm uma problemática em torno do Eu, que carece de representações, imagens e simbólico que sirvam para amarrar e amparar as descargas pulsionais:

A tensão sexual não processada, não simbolizada, não transformada em libido, sem inscrição representacional, tenderia a determinar transtornos

⁶⁸ Lacan, op cit., 1998.

⁶⁹ Kehl MR. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo; 2009

⁷⁰ Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.

⁷¹ Jerusalinsky J, op cit., 2017:14.

corporais próprios das neuroses atuais e das somatizações, assim como transtornos que envolvem o corpo e a ação compulsiva nas adições, nos transtornos alimentares, nas atuações impulsivas agressivas.⁷²

As trocas entre gerações sofreram uma transformação radical, como sugere Alfredo Jerusalinsky,⁷³ já que os mais jovens – e vistos como mais bem informados e atualizados sobre os saberes mais recentes – costumam não reconhecer o saber baseado na experiência dos adultos. O psicanalista sugere que passamos do *Homo Sapiens* ao *Homo Web*, e que a informação está no centro do saber. Pode-se considerar que as orientações sobre as escolhas e justificativas para as ações dos jovens são buscadas nas redes sociais, no Google ou por qualquer mergulho superficial na Web. O *Homo Web* está a todo tempo buscando se informar, mostrar esse saber dos acontecimentos mais recentes, mas sem construir redes de sentidos mais complexas. As matérias mais extensas, cuidadosas e detalhadas sobre os fatos políticos, históricos e sociais são um trabalho árduo que exige, sobretudo, tempo para se analisar e formar um pensamento crítico. Quando de nada se duvida e pouco se questiona sobre as informações que chegam, valendo-se do filtro da vontade em crer mais do que da disposição para analisar, o terreno para as notícias falsas e tendenciosas se torna fértil, como mostra o psicanalista.

Aqui cabe este parêntese: as *fake news* (notícias falsas), deliberadamente arquitetadas para distorcer fatos sobre alguém ou algum acontecimento, afetam negativamente setores da sociedade, como política, saúde e segurança. Não raro, podem ter conteúdo sensacionalista e gerar ainda mais desinformação aos leitores. Devido à acessibilidade *online* muito fácil e à rápida divulgação, as *fake news* conseguem atingir número extenso de leitores, propagando-se de forma intensa. Ou seja, as *fake news* são outro quociente da Pre(s)sa: a necessidade de informação rápida leva ao aprisionamento, à mentira. Se o tempo é curto e a Pre(s)sa é grande, o bombardeio de informações não dá os intervalos necessários para a dúvida surgir e, conseqüentemente, a necessidade de checar fontes e autores fica para depois (ou nunca).

A sociedade da *pós-verdade* constrói os fatos pautados nas emoções e crenças em vez de analisar e compreender os fatos e acontecimentos de forma mais objetiva e racional. Aqui, as aparências dos fatos se tornam mais relevantes do que os fatos em si. Considerando a *sociedade da pós-verdade*, cujos acontecimentos mais compartilhados na internet são os

⁷² Fuks LB. Sexualidade, angústia e prazer. In: Alonso S et al. (orgs.). *Corpos, sexualidades, diversidade*. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae: Escuta; 2016:118.

⁷³ Jerusalinsky A. *Homo Web: o fascínio da lógica eletrônica*. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs.). *Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais*. Salvador: Álgama; 2017:60.

espetaculares, não nos surpreende a quantidade exorbitante de *fake news* que conseguem mobilizar o coletivo muito rapidamente em ações, por vezes, equivocadas.

Guy Debord⁷⁴ desenvolve que o tempo espetacular é o tempo pseudocíclico, ou seja, um tempo não vivido, mas um tempo de consumo de imagens ilusórias. Para o autor, a sociedade do espetáculo se pauta em imagens que, desligadas da vida dos sujeitos, leva a uma inversão concreta da vida em um “movimento autônomo do não-vivo”.⁷⁵ Assim, propicia espaço para a alienação dos sujeitos, já que estão cada vez mais separados de sua vida e daquilo que produzem: “O espetáculo, como organização social presente da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo”.⁷⁶ Se o espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo,⁷⁷ as *selfies* bem representam a sociedade do espetáculo na Era da Pre(s)sa. Enquanto se está posando para a câmera ou se filmando, a relação com os outros encarnados fica em plano de fundo. Apressa-se para tudo capturar, registrar, sem se dar conta de que para se transmitir uma história precisa-se de um corpo. Um corpo cujas bordas enlaçam pulsões, manifestam desejos e criam laços. As relações de corpo presente e psique ausente, com o olhar dissipado em alguma tela, trazem à tona muitos jogos de espelhos:

As redes sociais parecem, assim, ocupar o lugar análogo ao espelho da rainha má do conto da Branca de Neve, produzindo a emergência de amor-ódio, ciúmes, inveja e rivalidade consigo mesmo e com os outros, ao pôr em relevo, nas relações, a chave de montagens espetaculares diante das quais se exalta a instantaneidade do brilho narcísico e se empalidece de inveja, exercendo o encantamento e o ódio da rivalidade.⁷⁸

Nos consultórios, são muitos os pacientes que falam de suas relações pessoais mediadas pelas redes sociais. Essa grande espetacularização, cujas bordas do pessoal e do social se tornam pouco delimitadas, acentua também sentimentos polarizados de sucesso e fracasso em uma lógica binária de “tudo” ou “nada”. Os sujeitos exaltam seu lado mais espetacular, feliz, perfeito e invejável nas redes sociais, o que leva seu Eu-ideal a encontrar a máxima representação na vida das janelas virtuais. Se essa vida espetacular não se equipara à vida por trás das câmeras sem seus tantos filtros, através dos espelhos (virtuais) os sujeitos acreditam poder viver uma vida desencarnada. Para ilustrar essa passagem, trago uma frase de

⁷⁴ Debord, op cit., 1997.

⁷⁵ Idem, p. 14.

⁷⁶ Idem, p. 127.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Jerusalinsky, op cit., 2017:23.

um paciente adolescente atendido na clínica: “Eu postei uma foto na festa e tive muitas curtidas. Eu não sei por que eu precisava fazer isso”.

Outro fenômeno decorrente da lacuna entre o tempo do vivo e não vivo aparece em uma figura bem conhecida pelas crianças: o *youtuber*. Muitas delas dizem que “querem ser como eles”. A relação – aparentemente próxima pela dissolução da esfera privada – nada de íntimo e próximo realmente revela; o “aprenda por si mesmo” é também frequente no discurso das crianças, outro reflexo da Era da Pre(s)sa.

Isto também faz relação com a prática clínica e embasa este sintoma da cultura. Em certa sessão, uma menina de 9 anos que gostava de fazer *slimes*⁷⁹ comentou que estava assistindo a muitos vídeos de *youtubers* e alguns *tutoriais* para aprender a fazer tipos diferentes de *slimes* e, em seguida, começar a vendê-las em sua loja virtual. Quando perguntei se ela estava brincando de fazer *slimes* com mais algum colega, ela me disse: “Claro! Tem várias pessoas que querem as minhas *slimes* na minha página do Instagram!”. Os comentários sobre a necessidade de viajar para festivais nacionais e internacionais, encontros de *slimers* em diferentes cidades, eram alimentados pelas redes sociais. Em determinada sessão, a menina disse: “Eu passo horas do dia respondendo para meus fãs. Alguns me visitam e compram minhas *slimes* nos eventos”. Quando eu lhe perguntei se alguns se haviam se tornado seus amigos, ela me contou: “Mais ou menos. A gente fica mexendo nas *slimes* nos eventos, eu tiro umas fotos, mas é difícil a gente se encontrar de novo”. Quanto à escola, a menina se queixava de não ter amigos, sentir-se sozinha e passar o intervalo mexendo no celular para responder aos seguidores.

O mundo digital, com suas tantas janelas (que estão por toda a parte), cria uma sensação de vigilância constante, tornando fracas as relações diante da hipótese de que estar visualizando o outro é o mesmo que estar com o outro. Os episódios de ansiedade também se tornam vivazes quando os pacientes comentam do tempo da espera pelas respostas nos celulares. Por vezes, um *visualizar e não responder* é interpretado como uma ofensa grave ou um desamor. Recordo-me de outra paciente, uma jovem adulta de 20 anos, que tinha ataques de ansiedade, insônia e falta de apetite quando, por exemplo, seu namorado substituíria a foto de perfil do Facebook, trocando a imagem do casal por outra dele sozinho. Essas manifestações intensas de angústia também se tornavam presentes quando esse mesmo rapaz postava uma foto no Instagram onde aparecia sem aliança, ainda que seu *status em um*

⁷⁹ As *slimes* são uma espécie de “geleca”, uma massa pegajosa, que estica, feitas normalmente de cola branca, amaciador de roupas, espuma de barbear e bicarbonato de sódio, podendo ainda ter corantes, aromas ou purpurinas.

relacionamento sério e as fotos do casal em viagens e festas continuassem presentes em sua página. Sobre estes acontecimentos, a moça dizia: “É como se nosso relacionamento estivesse mais frágil agora. Vão pensar que a gente não está bem, que tem algo acontecendo quando virem essas fotos”.

Neste contexto, sabe-se que a ansiedade nada mais é que “excessos de futuro constantemente vigiado”. Ou seja, nas vinhetas apresentadas, tanto no caso da criança que não escapa dos ideais de *sucesso social* como no caso da mulher adulta que se angustia com as incertezas e inseguranças daquilo que lhe escapa ao controle percebemos os efeitos que a intensidade de vigilância traz. Não há tempo a perder, precisa-se responder/vender; nem há tempo suficiente para vigiar e a tudo controlar. A impressão que fica é de que há uma indiscriminação temporal: tudo vira um tempo só quando não há pausas, nem intervalos. O instante de ver se mistura ao momento de concluir, já que perceber e agir se tornam quase sinônimos quando não se tem mediações. Sem contornos nem bordas da espera (tempo de compreender), o tempo também se transforma em uma *slime*: passado, presente e futuro se misturam e viram uma grande “meleca”.

Julieta Jerusalinsky situa também que as relações são mediadas pelo acesso à informação ilimitada pela realidade digital e trazem outra forma de relação com o outro: um outro desencarnado, um outro que é morto-vivo – diferente de um pai simbólico, que singulariza o lugar do sujeito em sua rede cultural e que pode dizer sobre sua história. Neste sentido, cabe lembrar uma paciente adolescente, durante a prática clínica, comentando sobre o fim de semana na casa da amiga: “Sabe o que foi muito bom? A gente pôde ficar cada uma mexendo no seu celular por horas, sem precisar falar uma com a outra. Eu acho que a gente tem intimidade, a gente não precisa conversar o tempo todo nem fazer coisas juntas.” A indiferença e o anonimato marcam a aceleração do tempo e as mudanças das referências simbólicas. O Google, o *chip* (memória sem recalque) e a Internet, como aponta a psicanalista, são como um “Totem” anônimo onipresente, onisciente e onipotente; está ainda em todos os lugares, em todos os momentos e sempre retorna sem falhas nem faltas: “[...] Ele não é o pai simbólico, pois não representa simbolicamente o morto, uma vez que nunca esteve vivo, mas é sempre recarregável, como uma constante e sinistra volta do morto-vivo”.⁸⁰

E, nesses tantos “fios” que conectam quase tão rápido quanto se desconectam (*geração sem-fio*), a informação acaba por se embaralhar e se complicar dentre muitos nós que não amarram sentido algum à história nenhuma. Esses fios não costuram uma história e

⁸⁰ Jerusalinsky, op cit., 2017:2.

dizem muito pouco sobre a subjetividade do sujeito. A cultura do espetáculo bombardeia as crianças, os jovens e os adultos com excessos de estímulos sensoriais, que os encantam pelos ritmos acelerados de imagens, que aparecem cada vez mais rápidas, com movimentos sempre constantes e cores vibrantes. Não à toa, muitas crianças são diagnosticadas com TDAH na Era da Pre(s)sa.

Considerando que os “choques” de superestímulos – interruptamente – desgastam a capacidade de atenção dos sujeitos, é importante levar em conta que os sintomas de dificuldade de atenção e agitação constantes são também representantes do mal-estar de uma “sociedade excitada”. Em meio à Pre(s)sa, o sujeito, sobretudo as crianças, é inundado de imagens e informações, as quais não deixam de ter seus efeitos traumáticos. É certo que uma quantidade crescente de crianças chega aos consultórios com dificuldades de se concentrar e de finalizar as tarefas, e dificilmente elas conseguem se sentir satisfeitas e experimentar prazer mais duradouro, ficando facilmente entediadas e irritadas, como demonstram Williges e Sousa:

O efeito de anestesiamento que esta maquinaria neoliberal produz nos sujeitos mediatizados convém, é claro, à lógica do capital, pois reduz uma curiosa passividade fruto de um aparente ativismo do consumidor de informações. O sujeito é chamado a se expressar sobre tudo e a não se deter a nada.⁸¹

Diante de todo esse emaranhado, uma saída encontrada pelo sujeito é então responder passivamente a esses estímulos, tentando apreender todos, mas, ao mesmo tempo, fixando-se a nada; ou, então, não se deixando mais afetar pelas coisas do mundo, como uma recusa a pertencer e responder ao mundo brilhante e fantástico. Quando o mundo se torna cinza para o sujeito, sentimentos de depressão⁸² e atitudes de indiferença, como a atitude *blasée* que veremos a seguir, podem ser entendidos também como uma defesa contra o choque.

⁸¹ Williges FR, Sousa ELA. A cultura do déficit de atenção. In: Baptista, Jerusalinsky, op cit., 2017:92.

⁸² As autoras psicanalistas Maria Rita Kehl, Marilene Carone e Urania Tourinho Peres mostram que a tristeza é companheira dos homens desde a Antiguidade, trazendo contribuições fundamentais para entendermos as depressões na atualidade. Na *Iliada*, de Homero, já podemos ver o *pharmakon*, o primeiro medicamento produzido pelo homem para aliviar o sofrimento. A *Teoria dos Humores*, de Hipócrates, também ganha relevância por muitos séculos, propagando a crença de que a alteração da bílis negra no organismo poderia produzir medo ou tristeza. Antiga ainda é a relação entre loucura e genialidade, constituinte da natureza do Filósofo, profundo e introspectivo, assim o descrevia Aristóteles.

1.2.1 O tempo em suspensão: atitude *blasée* e depressões na Era da Pre(s)sa

A Era da Pre(s)sa, marcada pela temporalidade acelerada e pelo achatamento dos intervalos temporais, presente desde o início da constituição psíquica dos sujeitos, contribui não somente para que os sujeitos neuróticos se deprimam, como também para o surgimento de estruturas psíquicas depressivas, aqui caracterizadas como atitude *blasée*. Esquivando de colocar sua potência à prova, ou seja, não enfrentar os excessos e as rivalidades ferozes do mercado, os depressivos se isolam, fechando as portas do seu desejo com o *mundo de fora*. Analisar a temporalidade característica da atitude *blasée* e das depressões costura fios importantes para as análises sobre o tempo da Pre(s)sa.

A indiscriminação e a indiferença, aqui caracterizadas como *atitude blasée*, invadem os espaços do conhecimento, do trabalho, dos afetos, do estilo de vida e das relações pessoais, impedindo que os sujeitos destaquem o relevante do irrelevante e, assim, estabeleçam critérios significativos para suas escolhas. Como as *slimes*, metáfora da não forma da Pre(s)sa, os sujeitos acelerados misturam seus tempos e rejeitam as marcas das diferenças devido ao excesso de positividade, ficando difícil construir uma narrativa para aquilo que os afeta. Aqui, grudar em tudo é o mesmo que não se grudar a nada.

O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918), ao analisar a vida nas metrópoles, percebe como é fundamental a integração precisa de todas as atividades para que a sociedade “não pare”. Diante da necessidade de agregar diversas pessoas com interesses variados, a impessoalidade acaba tendo seus efeitos sobre a sensibilidade humana nas sociedades altamente complexas. Existiria, assim, uma atitude *blasée* presente nas relações pessoais que estaria intimamente relacionada à sofisticação e à extensão das atividades, bem como aos relacionamentos interpessoais. A essência da atitude *blasée*, termo escolhido pelo sociólogo, se evidenciaria no embotamento do poder de discriminar os significados, os diferentes pesos e valores das coisas. Daí porque a visão das pessoas *blasées* seria experimentada em um tom uniformemente plano e fosco, sem que objeto algum merecesse relevância sobre outro. Ao que pareceria, o paladar seria sempre o mesmo, sem as variações de sabores, como se tudo tivesse um gosto só, um mesmo nivelador perceptivo e afetivo. A tendência da pessoa *blasée* é uniformizar os valores das coisas, mantendo certa indiferenciação e aleatoriedade perante ao mundo, nas palavras do autor:

A essência da atitude *blasée* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasée* num tom uniformemente plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro. Esse estado de ânimo é o fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada. Sendo o equivalente a todas as múltiplas coisas de uma mesma forma, o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores.⁸³

A possibilidade de destaque dos objetos dessa sociedade *blasée* de Simmel, para o sociólogo Bauman,⁸⁴ estaria pautada na compra e venda de símbolos que expressam publicamente esse “eu interior” dos sujeitos. A liquidez na Pós-modernidade se mostra também no excesso e no desperdício, já que as coisas precisam ser rapidamente substituídas para dar espaço à aquisição de novas. A atitude *blasée* estaria no estilo líquido de vida, em que excesso de informações, fragmentações das experiências e velocidade acabam por dificultar a criação de narrativas. A aceleração do tempo nos domina: precisamos correr cada dia mais para alcançar o tempo pontilhista em que o novo se apresenta a cada segundo. A marca do tempo em pontos em um mundo apressado parece pouco ajudar o sujeito a construir uma história sobre o que lhe acontece, sobre o que percebe do mundo e sua implicação nas coisas. Com isso, a liquidez, os excessos e a descartabilidade das experiências só avançam na formação de um deserto simbólico em seu psiquismo.

O sujeito pós-moderno é constantemente agitado, sempre em movimento e superestimulado pelas informações. Visualizar e curtir não é o mesmo que se relacionar com os outros, mas na Era da Pre(s)sa parece que não dá para ser feliz sem holofotes. É como se “postar” uma imagem de si nas redes sociais fosse a confirmação de que, de fato, a felicidade aconteceu, de que o momento existiu. Interessante notar que a memória, na Pós-modernidade, tornou-se menos confiável ou insuficiente para dar a dimensão da experiência para o sujeito. Se todos parecem felizes no Facebook ou desfrutando de total sucesso e prazer no Instagram, tal plenitude imaginária dificilmente se sustenta fora das telas.

As psicanalistas Kehl⁸⁵ e Jerusalinsky⁸⁶ trabalham de modo perspicaz a questão da aceleração da Pós-modernidade e dos sintomas da depressão na atualidade, mostrando que a marca imperativa do tempo apressado nas vivências pode produzir uma vida psíquica

⁸³ Simmel G. A metrópole e a vida mental. In: Velho OG. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar; 1976.

⁸⁴ Bauman, op cit., 2008:20,22,23.

⁸⁵ Kehl, op cit., 2009.

⁸⁶ Jerusalinsky, op cit., 2017.

empobrecida, des(enraizada). A atitude *blasée* muito se assemelha aos sintomas da melancolia e das depressões na Era da Pre(s)sa. A imagem do Eu-ideal, onipotente, sem frustrações – e, portanto, não castrado – mostra sua dor no silêncio: “Essa exaltação narcísica apresenta, em sua contracara, uma faceta melancólica, em que o sujeito se sente esvaziado de sentido, com a ‘bola murcha’, a se comparar à ‘bola cheia’ da plenitude imaginária que virtualmente constitui para si”.⁸⁷ Existe uma relação significativa entre as exigências que a vida social imprime à experiência subjetiva de tempo e à depressão na atualidade, como afirma Kehl. Assim, o capitalismo na Pós-modernidade se alimenta do mais-de-gozar, considerando que o imperativo de gozo se articula aos ideais de eficácia econômica e produtividade. Se o sujeito contemporâneo precisa sempre gozar, o tempo vazio acaba atropelado pelas urgências sem intervalos.

Os intervalos temporais são fundamentais para a constituição do psiquismo.⁸⁸ As primeiras relações dos sujeitos com o mundo (dupla mãe-bebê) serão as matrizes das fantasias, memórias e ações. Entre esperas, no mostrar e esconder, é que destacamos os objetos do mundo para se tornarem suportes dos significantes que, em um outro tempo, também sustentarão nossas memórias. É nesse jogo entre presença e ausência com a mãe que a criança vai se aproximando das bordas do Real, que só pode acontecer na temporalidade das pausas. Kehl aborda o tempo da consciência e o tempo da memória, considerando o tempo da “espera” fundamental para a inauguração do trabalho psíquico, que possibilita o fantasiar e o criar:

A verdade do encontro com o saber inconsciente depende não apenas do impulso, mas da dialética entre duração e conclusão: a mesma que inaugura a temporalidade psíquica na forma de tensão entre a espera da satisfação, propulsora do trabalho psíquico de representação, e o (re)encontro com a marca mnêmica do objeto.⁸⁹

Consequentemente, sem o tempo entre esperas, o psiquismo dos sujeitos, bem como o seu saber inconsciente, acabam em experiências empobrecidas de simbolizações e com as representações chapadas, comprometendo a transmissão de um saber compartilhado. A não interrupção, conseqüente do tempo do gozo, desse modo, traz efeitos sobre os sujeitos e o modo de relação entre semelhantes.

Uma experiência na clínica nos ajuda a compreender os sintomas do mal-estar da Era da Pre(s)sa. Em determinada sessão, uma mãe de um garoto de cinco anos me falou: “O meu

⁸⁷ Jerusalinsky, op cit., 2017:22.

⁸⁸ Vamos desenvolver com maior profundidade as ideias entre tempo, memória e constituição psíquica no capítulo dois, “Os tempos do trauma”, na página 78 da presente dissertação.

⁸⁹ Kehl, op cit. 2009:116.

filho é tímido, fala pouco e quer comprar toda hora alguma coisa. Depois que ganha, brinca por 15 minutos e já quer que eu compre um brinquedo novo. Isso me cansa. Não sei mais o que fazer! A minha filha mais velha já é diferente: não me preocupa. Ela chega aos lugares e fala sem parar com todo mundo, quer fazer “*shows*” o tempo todo para os adultos e só se aquieta mesmo na hora de dormir.” Nessa vinheta, podemos ver que as questões dos excessos e da temporalidade sem intervalo, tanto no consumo voraz do garoto como também na agitação da menina que “não para”, correspondem aos ideais valorizados:

A criança precocemente vivaz, que gasta todo o seu repertório em gracinhas a cada novo adulto que se apresenta a ela, é a mesma criança de quem os pais se queixam poucos meses depois de que é “hiperativa” [...] São crianças acossadas pela demanda, cujo tempo psíquico foi atropelado pelo excesso de investimento da mãe e dos outros adultos à sua volta.⁹⁰

Nesse mundo repleto de ideais narcísicos brilhantes em que a intimidade se torna espetáculo, os sujeitos fazem seu *marketing* na visibilidade interconectada, onde qualquer um pode ser uma celebridade. As mídias sociais carregam a promessa de que cada sujeito é dono do seu *show*:⁹¹ mudando as aparências para *ser você mesmo*, muda-se também sua personalidade, sempre pronta para se refazer a todo instante diante de uma nova tendência em uma vivência sem corpo nem mesmo lastros com o coletivo. O espetáculo das telas dirigido ao olhar de um outro esconde o pavor dos sujeitos enxergarem o outro como *outro*, sufocando as diferenças pela inflação do Eu. Os refúgios das telas, ilusoriamente, também protegem os sujeitos de sua solidão, de suas falhas e fracassos, que ofuscam seu *glitter*. O personagem das mídias sociais não tem tempo nem espaço íntimo profundo para que o invisível – a solidão, a espera e o silêncio – possa inventar outros modos de ser no mundo, de fazer escolhas ou ser criativo em um tempo des(accelerado).

Em *O mal-estar na Cultura* (1930), Freud mostra que os sofrimentos dos homens estão relacionados ao momento histórico e à cultura e, que, portanto, há a plasticidade dos sintomas sociais, apontando as três grandes causas de sofrimento: nosso corpo, mundo externo e vínculos com outros sujeitos. Freud avança mais na questão, esclarecendo não somente que a felicidade é episódica, como também que o sentimento de culpa permeia as relações sociais.⁹² Em *Luto e Melancolia* (1915-1917), há distinções importantes entre o luto, as depressões e a melancolia, sintomas que estão fora da agitação, vivacidade, produção e

⁹⁰ Kehl, op cit. 2009:276.

⁹¹ Sibila Paula. O show do eu. Rio de Janeiro: contraponto; 2016:301-343.

⁹² Freud S (1930-1936). O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras; 2010.

aceleração estridentes das telas da Era da Pre(s)sa. Vamos avançar um pouco sobre esses conceitos.

Luto e melancolia se aproximam pelo quadro geral desses dois estados, com semelhanças sintomáticas: desinvestimento, retraimento, inibição e desinteresse pelo mundo externo.⁹³ Contudo, existem diferenças estruturais importantes. A questão central no luto é a perda consciente do objeto investido de amor, seja uma pessoa querida, sejam abstrações como liberdade, pátria ou ideias. Diferente da melancolia, a autoestima do sujeito é preservada e, assim, concluído o trabalho de luto: o Eu fica livre e volta suas atenções ao mundo externo. A melancolia se caracteriza por um trabalho interno semelhante ao luto, mas o sujeito desconhece o objeto que foi perdido por ser uma perda inconsciente. O Eu é descrito como incapaz, indigno, moralmente desprezível, como se o sujeito esperasse ser rejeitado e castigado.

O corpo do melancólico reflete a fragilidade do Eu: insônia, falta de apetite, fraqueza, emagrecimento, olhar vazio e distante. Não à toa, o melancólico apresenta uma impressão enigmática, já que não é facilmente decifrável do que sofre o sujeito, de onde provém sua dor e o que o absorve tão completamente. O discurso do melancólico reflete o pensamento vazio, a perda de sentido da vida e a monotonia ao falar, dando notícias de um tempo em suspensão, estagnado, a que nenhuma projeção futura se agarra. Podemos até falar que o melancólico encontra satisfação no autodesnudamento, revelando seu refinado sadismo em um rebaixamento extraordinário de seu sentimento de autoestima.

Na melancolia, a intensa recriminação e avaliação severa de si estão pautada por um sentimento de ódio que só avança em direção ao empobrecimento do Eu. O tempo do melancólico tem suas cores: o cinza parece ser a mais predominante, pois o sujeito parece aprisionado em um tempo presentificado pela morte, com dores de um passado que se foi, um presente insuportável e um futuro sem esperança. Classificada dentro das neuroses narcísicas, no plano econômico, há o retorno da libido antes investida no objeto de amor e, agora, direcionada para o Eu. A libido retirada do objeto investido não se ligou a um novo objeto, mas deixou o investimento sem objeto externo, fazendo com que a energia “livre” voltasse ao Eu. A libido livre que retornou ao Eu produziu, desse modo, a identificação do Eu com o objeto abandonado: “A sombra do objeto cai sobre o Eu”.

⁹³ Freud S (1917). Luto e melancolia. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourino Peres. São Paulo: Cosac Naify; 2011

Conseqüentemente, há o retraimento psíquico, a tensão pulsional que não se satisfaz, levando ao empobrecimento pulsional e à dor psíquica. A instalação do objeto perdido dentro do Eu faz com que o Eu seja tomado como objeto a ser investido, mas de modo bastante severo e sádico. Podemos falar de regressão narcísica porque o Eu toma a si próprio como objeto, na medida em que ocorre o retorno da libido à identificação narcísica originária. Desse modo, a libido regride à fase oral, levando à incorporação do objeto de amor perdido.

O conflito do melancólico é entre as instâncias psíquicas o Eu e o Supereu: o Eu aceita as represálias do Supereu, castiga a si mesmo e se culpabiliza, ocorrendo a contraposição de uma parte do Eu que o avalia e o critica: “Na melancolia, a dor moral é tributária de um sentimento de desvalia absoluta do *eu*. O *eu*, no melancólico, se desenvolve a partir da experiência precoce de não ter tido valor para o Outro materno. Essa é a origem da dor.”⁹⁴ Ao melancólico faltou ter ocupado o lugar de falo para a mãe, não ocorrendo a identificação fálica – furo no psiquismo, do qual fala Freud. Ao se instalar entre o somático e o psíquico, a melancolia lança um desafio em sua compreensão como neurose narcísica, proporcionando constantes questionamentos sobre a dor de ser. Em casos mais graves, a melancolia pode até se aproximar às psicoses, nos relatos de sentimentos de despersonalização, delírios, confusão de identidade e um medo constante de enlouquecer.

A dor diante do vazio psíquico do qual se queixam os depressivos não são da mesma ordem que o vazio na melancolia. Para os depressivos houve identificação fálica, sendo marcados pela castração. A dor do depressivo se enraíza na “vergonha de sua impotência”, ou seja, a castração é motivo de dor narcísica e vergonha por ter se esquivado da rivalidade fálica com o pai, como demonstra Kehl.⁹⁵ O trabalho que inaugura o psiquismo do deprimido obedece à lógicas da antecipação: o Outro materno se precipita no atendimento da necessidade da criança, sem que ela precise manifestar a insatisfação resultante de uma sensação de desprazer (tensão psíquica). O tempo de espera no depressivo se achata: “Poupado pelo Outro do tempo de espera (do objeto de satisfação), a vida psíquica do futuro depressivo se inaugura com uma aposta baixa: ele precisa fazer muito pouco, quase nada, para que a mãe compareça”.⁹⁶ Nessas horas, o imediatismo do tempo de concluir entra em cena, sem dar chance para a dúvida proposta pelo tempo da espera.

O tempo acelerado da Era da Pre(s)sa e a busca por um desempenho sempre melhor levam as mães a atender rapidamente às necessidades dos bebês e das crianças, atropelando os

⁹⁴ Kehl, op cit., 2009:197.

⁹⁵ Idem, p.201.

⁹⁶ Idem, p.228.

intervalos “ineficientes” das agendas. Poupar demais seus filhos, abreviando o tempo vazio da espera (tempo necessário para a criança simbolizar a falta), traz consequências para a subjetivação. Não por acaso, o depressivo se esconde dos espaços públicos e se encobre na tristeza, na solidão e na indiferença, que também podemos chamar de atitude *blasée*, renunciado a seu lugar no mundo, ao mesmo tempo que garante seu lugar privilegiado de dependência junto à mãe, evitando, novamente, a rivalidade fálica. O depressivo teme colocar sua potência à prova, evitando as faltas e as ameaças de um dia ser uma “bola vazia”. Nesse contexto, as redes sociais funcionam como suportes de engajamentos sociais *fakes*: por trás dos brilhos das imagens e objetos de consumo, todos podem esconder sua insuficiência e se tornar uma “bola cheia”.

Abrindo um parêntese a esta afirmação, apresento uma memória. Uma garotinha, de 9 anos, chegou ao consultório com medo muito grande de ficar sozinha. Para ela, era muito penoso ir à escola, fazer seus deveres sozinha ou esperar até que os pais fossem buscá-la após as atividades da tarde. Qualquer atraso dos pais era acompanhado por sensações de angústia intensa pela menina. Na recepção do consultório, já nas primeiras sessões, vejo os pais usando os celulares e a irmã mais velha, o *tablet*. Todos olhavam fixamente para as telas, pouco se dirigindo a mim ou à criança, enquanto eu a chamava para entrar na sala. Percebi que não somente para a garota, mas também para a família, o tempo não poderia ter vazios. Em uma sessão no início da análise, enquanto essa mesma garotinha falava sobre suas sensações ruins, fez uma encenação curiosa com os bonecos e blocos. Qual não é a minha surpresa quando a garotinha apresenta o *Espetáculo da família espetacular*? Cada membro da *superfamília* deveria exibir seu *show*, de modo a ser melhor e mais surpreendente que o *show* do outro, sempre muito rápido, sem parar. Como competir com esses ideais tão brilhantes das telas? Nas sessões que se seguiram, a garotinha decidiu que brincaria de “forca”. Mas não era qualquer forca: caso não conseguisse adivinhar a palavra, além de enforcado, o derrotado iria para o “lixo”. Antes mesmo de desenhar a forca, a menina já desenhava o lixo bem grande. Aqui, ao considerar os efeitos de um mundo brilhante e repleto de *glitter* – que funciona em uma lógica binária do *tudo* ou *nada* –, o espetáculo e a forca-lixo ficam a poucos minutos de distância da euforia e da angústia.

Passadas algumas sessões, a brincadeira mudou para o jogo de *mico*, em que ficar com o *mico* passou a ser mais suportável. O *mico* ganhou até uma versão de jogo mais parecida com o jogo da memória, porque a garotinha “queria saber onde encontrar o *mico* para não se assustar mais com ele.” A partir de então, ela decidiu pegar alguns instrumentos musicais e fazer uma canção com o título *O mico não assusta mais*. Era interessante notar como a voz da

menina ficava mais *grave* quando dizia “Não assusta!”, como se despertasse para alguma coisa ali. Desde então, o *mico* passou a ser nosso companheiro nas sessões, mais tolerável e suportável.

Se o *mico* se torna fonte de angústia e horror intolerável, compreendemos como as perturbações do humor – como o luto, a melancolia e as depressões – colocam os sujeitos fora do espetáculo narcísico, sendo motivos de embaraço ao serem vistos como improdutivos, ineficientes ou doentes. Há, inevitavelmente, um jogo espinhoso que se trava: se, por um lado, a inflação do Eu busca capturar o olhar do outro, mediatizado pela circulação de imagens brilhantes e bens de consumo a serem invejados, por outro, a exaltação do Eu também esconde sentimentos de impotência e insuficiência dos sujeitos apre(s)sados, constantemente à beira de deprimir-se. O tempo da Pre(s)sa, do prazer ininterrupto, do excesso e do sem intervalo convoca os sujeitos para uma relação particular – e apressada – com o tempo em que a *espera* fica sempre de fora, sem hora nem vez. Buscarei desenvolver com maior atenção a questão da *perversão da temporalidade*, intimamente relacionada ao tempo acelerado da Era da Pre(s)sa, sem intervalos nem interrupções.

1.2.2 A perversão da temporalidade

O tempo que caracteriza a vida contemporânea e o significativo aumento da depressão e, seu avesso, a hiperatividade, podem ser compreendidos por meio de alguns prismas, como aumento da velocidade da regulação social do tempo devido à lógica econômica capitalista, perda do valor da experiência e predominância dos imperativos de gozo⁹⁷. Vamos investigar a questão da temporalidade na estrutura perversa, mostrando que há uma lógica temporal na Pós-modernidade semelhante ao espetáculo/escândalo das perversões.

A cultura do narcisismo é permeada pela exibição da intimidade e pelo encenar da vida em telas brilhantes de celulares, *tablets* e computadores, que tentam esconder a solidão e o desamparo dos sujeitos. Diante do imperativo silencioso *Mostre-se!*, os sujeitos voltam-se para si mesmos, em seus palcos cotidianos, onde ocorre a “padronização das trocas subjetivas”⁹⁸ pelos meios midiáticos. Se a Era da Pre(s)sa é permeada pela cultura exaltada do Eu, não há espaço nem tempo além dos monólogos, que refletem o *narcisismo das pequenas*

⁹⁷ Kehl, op cit., 2009:274.

⁹⁸ Sibília P. O show do eu. Rio de Janeiro: Contraponto; 2016.

diferenças, dificultando a relação mais próxima intersubjetiva marcada pela alteridade. Assim, o diferente, o fora das normas familiares, é raramente visto em sua singularidade, fundando as bases da *intolerância*.

Conforme aponta Birman, o processo de racionalização e as formas atuais de regulação do tempo trazem transformações no corpo, no gozo e no imaginário, o que produziria, conseqüentemente, a “quantificação do gozo e do prazer que se desdobra em uma homogeneidade subjetiva”.⁹⁹ Seguindo essas considerações, o controle do tempo na Era da Pre(s)sa tem efeitos sobre os corpos: incentiva o corpo e a organização pulsional padronizados e pactuados com ausência do diferente.

Desse modo, segundo o psicanalista, a cultura do narcisismo leva à tal autocentramento absoluto dos sujeitos que a alteridade tende a seu apagamento aliado à inexistência de sua história. Nessa espetacularização da intimidade, os afetos e o “nós” ficam na condição de resto, já que as relações acontecem frente à “tomada do outro como objeto de predação e gozo, por meio da qual se enaltece e glorifica”.¹⁰⁰

Portanto, a sociedade moderna construiu instrumentos poderosos para perverter os corpos e os sujeitos, transformando-os em corpos dóceis e em subjetividades passivas, impedindo a constituição do sujeito da diferença. A dita cultura do narcisismo que grassa nos tempos sombrios da pós-modernidade e do neo-liberalismo é marcada pelos mesmos operadores homogeneizantes, apesar de sua pretensão de ser uma rebeldia contra a massificação.¹⁰¹

Para avançar nesse ponto, é preciso retomar brevemente o conceito de perversão em Freud. O psicanalista Flávio Ferraz¹⁰² se debruça sobre o conceito de perversão, nos ajudando a avançar sobre a lógica temporal na Pós-modernidade que se assemelha à cena perversa – choque e terror. O termo perversão tem origem no latim, *perversione*, e foi usado em 1444 pela primeira vez com o sentido de *retornar* ou *reverter*; logo, a qualidade de *deplorável* foi anexada no campo semântico dessa palavra. A partir do século XIX, a palavra perversão passou a integrar os dicionários de Medicina com significação pejorativa relacionada à perversão de costumes, loucura moral ou no sentido de uma degradação de função orgânica (anomalia de comportamento sexual).

⁹⁹ Birman J. Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2009:268.

¹⁰⁰ Idem, p.167.

¹⁰¹ Helsinger LA. O tempo do gozo e gozação: a temporalidade na perversão: Freud, Lacan, Sade e Genet; prefácio de Joel Birman. Rio de Janeiro: Revan; 1996:21.

¹⁰² Ferraz F. Perversão. Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2015.

No adulto perverso, para a Psicanálise, existe a manutenção da sexualidade infantil perverso-polimorfa, com as fantasias pré-genitais – sadismo, masoquismo, exibicionismo, voyeurismo – colocadas em ação. Podemos dizer então que, enquanto na sexualidade adulta esperada há a primazia da genitalidade, nas perversões, as fantasias ligadas à sexualidade infantil pré-genital são atuadas nas condutas sexuais em vez de recalcadas.

Analisando o tema na obra de Freud, o conceito de perversão passa por sucessivas alterações, com três momentos essenciais. *O primeiro momento* foi baseado no axioma *a neurose é o negativo da perversão*, presente no artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, do ano de 1905. Freud escreve sobre as *aberrações* e a *inversão sexual*: a formação de uma perversão resultaria de uma fixação infantil em um estágio pré-genital da organização libidinal. A perversão decorreria da impossibilidade de a corrente genital da sexualidade impor-se perante as demais em função de uma fixação ocorrida na infância, que elevaria uma corrente pré-genital à condição de eixo organizador da vida sexual. Isto posto, haveria o desvio do objeto da pulsão sexual – desvio do seu fim. A perversão seria a manutenção da sexualidade infantil perverso-polimorfa na vida adulta. Na criança tudo ainda é potencialidade, mas no adulto perverso a sexualidade está definida e cristalizada.

As fantasias perversas, de tipo pré-genital, coexistem tanto no neurótico quanto no perverso; no neurótico, desempenham um papel central na formação do sintoma: sobrevém-se o recalçamento, está desenhado o cenário da neurose. O perverso não se sujeita às forças que no neurótico prevalecem e coloca em prática as fantasias pré-genitais, não as utilizando apenas como acessório para sua excitação, mas fazendo delas o centro da vida sexual. Como Ferraz explica: “o perverso seria tudo aquilo que o neurótico almeja ser mas não encontra permissão”.¹⁰³ Assim, o perverso não porta uma aberração ausente nos outros seres humanos: ele coloca em ação aquilo que se encontra latente e potencial em todas as pessoas.

O segundo momento relaciona-se com a teoria do Complexo de Édipo, núcleo não apenas das neuroses, mas também das perversões. O artigo *Uma criança é espancada*, de 1919, amplia o conhecimento sobre as perversões de um modo geral e detalha um tipo particular de perversão: o masoquismo. O masoquismo não é a manifestação de uma pulsão primária, ele se origina do sadismo, que foi voltado para o Eu. Tem como características a passividade e o desprazer, percebidas como satisfação pulsional. A transformação do sadismo em masoquismo parece ter influência do sentimento de culpa que participa do ato de recalque.

¹⁰³ Ferraz, op cit., 2015.

O terceiro momento foi formulado no artigo *Fetichismo*, 1927. A recusa da castração ganha a cena, associando-se à consequente noção de clivagem/divisão do Eu. Como seria possível reconhecer e negar ao mesmo tempo? Para que tal contradição seja mantida, há que se processar, justamente, tal clivagem. Duas realidades psíquicas caminhando lado a lado: uma que se ajusta ao desejo e outra à realidade. O fetiche é uma presença que substitui uma ausência, nas palavras da psicanalista Chreim: “O fetiche permite que o perverso não faça nenhuma renúncia pulsional, apenas desloca a atribuição fálica do pênis da mãe ao fetiche, transferindo o investimento de um objeto ao outro”.¹⁰⁴ Podemos apontar, assim, três eixos centrais na Psicanálise freudiana para a compreensão da perversão: a divisão do Eu (*Ichspaltung*), a recusa (*Verleugnung*¹⁰⁵) da realidade e – seu correlato – a recusa da castração.

O perverso não tem condições simbólicas de digerir a castração. Um dos efeitos da recusa é a manutenção da crença do falo materno. A castração da mulher é um horror para o perverso, pois este a interpreta como uma punição, mantendo a crença infantil da universalidade do falo. Na perversão, a presença da vagina não pode ser concebida como um órgão genital diferente do pênis. Como consequência, a recusa se coloca contra todas as formas da alteridade, especialmente a temporalidade.

Voltemos à questão do tempo na Era da Pre(s)sa e às perversões. Como temos visto, o controle cada vez mais complexo do tempo nas sociedades pós-modernas regula as experiências entre os sujeitos e as formas de organização da produção, do trabalho e da cultura. O tempo, ao se tornar rentável e enquadrado em uma lógica de racionalização que se estende às entranhas de todo o tecido social, leva-nos a refletir a respeito de seus efeitos sobre os corpos: não mais o ritmo do corpo, do processo subjetivo e, sim, o tempo voraz do consumo.

O psicanalista Helsinger mostra que a modernidade recorre a formas de docilizar os corpos ao massificar e homogeneizar as subjetividades extinguindo o sujeito da diferença. É quando a memória fica pouco *fora do tempo* por sua dificuldade de ancorar-se em um social

¹⁰⁴ Chreim V. Dimensões da recusa: crença, trauma e clínica. 2019. 167f. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação *stricto sensu* em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; 2019:43.

¹⁰⁵ O termo *Verleugnung* se refere ao mecanismo de defesa do Eu que teve diferentes traduções: recusa, desmentido, desautorização, entre outros. Na obra de Freud, inicialmente, o conceito se relacionava à descoberta infantil da diferença da sexual (ausência de pênis), compreendida como traumática. Chreim (2019) desenvolve em sua dissertação de mestrado, que a recusa é um mecanismo de defesa presente desde o início da vida psíquica dos sujeitos, não somente exclusivo da clínica da perversão, mas que pode trazer sérias consequências à subjetivação. A psicanalista também traz a ideia de adoecimento psíquico ligado à *Verleugnung* (recusa) articulando crença, narcisismo, o *Unheimliche* e trauma, referindo-se às situações que desafiam o irrepresentável, mostrando os diversos modos dos sujeitos fazerem frente à castração.

veloz, acelerado e com ritmos de descompasso, em que o *novo* é mais importante do que o *velho*. Isto posto, o autor traça um paralelo entre a *tensão temporal* e um *atemporal* – temporalidade da infinitude, do gozo – como traço característico da Pós-modernidade. Aqui, a castração, a finitude e o horror não têm tempo nem espaços, obedecendo à lógica da perversão.

Pensando na temporalidade nas neuroses, a histeria se pauta na repetição do seu trauma, ocorrendo uma relação com o tempo em sua condição antecipada *cedo demais*, enquanto o tempo atrasado do obsessivo é o *tarde-demaís*. Assim, os neuróticos sabem esperar por satisfações, por encontros, por retaliações, ou seja, mantêm a angústia no tempo, podendo ter e fazer uma história. Negando a ausência da morte e da dor, não suportando a espera e trazendo a promessa de completa satisfação na *hora certa* e a *toda hora*, faz-se uma oferta perversa quase impossível de se negar a um neurótico que está adiantado ou atrasado quanto a seu gozo. Com isso, a Era da Pre(s)sa seduz e promete um gozo irrestrito, assim como a alegação perversa de que é possível um campo de não castração.

Na Pós-modernidade, a perversão se torna agente, cuja força motriz é a pulsão de morte disfarçada de suposta satisfação absoluta, que nada espera e que não pode demorar ou alongar-se no tempo. A temporalidade perversa foge dos intervalos ou de qualquer interrupção que marque uma falta, suspendendo e negando as continuidades temporais, as interrupções e os intervalos que geram angústia: “O tempo da espera no gozo de suspender qualquer espera faz véu de eternidade, história sem começo nem fim, num contrato temporal que recusa a temporalidade”.¹⁰⁶ O tempo puro, que não se liga a nada e/ou a coisa alguma, fragmenta o tempo da história do sujeito, que nada ordena no percurso do tempo que dura, causando a morte da espera. Sem interrupções, no tempo do *eterno-gozo*, suspendem-se as diferenças temporais, as interrupções, os tempos vazios, as angústias e as faltas, o que seria um *truque* contra os tempos de castração.

Assim como “time is money” no capitalismo, na estrutura da perversão será firmado sobretudo que “tempo é gozo!”: em toda hora certa, do instante enquanto eterno, seja na aceleração do gozo (sádico), sem intervalo, ou na gozação do tempo (masoquista), fazendo do contrato com o próprio tempo, da castração, da morte, sua gozação.¹⁰⁷

Dizer que o inconsciente é atemporal implica constatar que essa instância psíquica não é ordenada temporalmente e não se modifica com a passagem do tempo, não se referenciando

¹⁰⁶ Helsinger, op cit., 1996:155.

¹⁰⁷ Idem, p.41.

diante do passado, do presente nem do futuro. Tais percepções são apenas reconhecidas pelo Consciente. O tempo da pulsão também não obedece à lógica racional e controlada do tempo, já que busca constantemente a satisfação, apontando para o gozo eterno.

As considerações de Násio sobre a perversão nos ajudam com a tentativa de contornar o conceito do *gozo*, como será desenvolvido a seguir. Onde existe tensão máxima, não há prazer: há gozo. Gozo é *impacto*, manifestado em atos impulsivos, na dor ou em situações-limites ou de rupturas que geram estranhezas. Do mesmo modo que não se pode dizer sobre uma sensação definida para a experiência de gozo, também não encontramos um significante que signifique o gozo absoluto. Sem a marca que dê conta do gozo, ele é delimitado pelos orifícios do corpo, as zonas erógenas, e se faz presente em ações que levam os sujeitos para além de seus limites. Sua força vem do trabalho realizado pelo Inconsciente, em sua condição de repetição, sentido no estado máximo experienciado pelo corpo. Como nos lembra Násio: “O perverso é aquele que imita o gesto de gozar”.¹⁰⁸

Visando a escapar da lei e da castração e a não se limitar às marcas de passado, presente e futuro do tempo, o perverso reduz o efeito da temporalidade e, quanto mais encurtado, veloz, sem demora e sem intervalo, mais se aproxima do tempo do gozo: “Enquanto o perverso, repudiando o tempo de compreender, retornando ao momento de VERLEUGNUNG, fixa-se à percepção que sela sua certeza titubeando ocupada por um objeto fetiche que faz da castração algo sempre presente e desafiada, renegada, ao mesmo tempo que a mantém velada”.¹⁰⁹

Se a espera se articula ao tempo alongado e a demora pela satisfação, esperar é o *não gozar* – tudo o que a perversão repudia. Seguindo essa lógica, na Era da Pre(s)sa não há tempo a perder: não se pode esperar, não dá para parar, sendo o imperativo o gozo eterno, constante, acelerado. Diante das exigências do gozo pela Era da Pre(s)sa, o sujeito é impelido a provar sem demora os excessos de consumo e tecnologia. Não há tempo nem espaço para o diferente, só há *excesso de positividade*. É preciso levar em consideração o *tempo da espera* como uma lógica contrária à do tempo do gozo, já que a espera desperta angústia ao provocar o olhar do sujeito para as diferenças, para si e, claro, para a realidade, que é sempre insuficiente – tempo esse de pausa do qual a perversão da temporalidade repudia.

Ao buscar uma entrega total aos desejos pulsionais, a perversão apaga os efeitos do tempo, impossibilitando a construção de uma história devido ao horror à finitude (morte), ao *antes e depois*, ao envelhecimento. Recuperando a figura do *Narrador* de Benjamin, podemos

¹⁰⁸ Násio, JD. Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1993:43.

¹⁰⁹ Helsinger, op cit., 1996:135.

pensar na fala também como um ordenador temporal, que implica transmitir uma história que dá de cara com os limites de tempo, com saber transmitido de geração a geração, bem como com as diferenças. Contar uma história que considera as especificidades do ouvinte e as suas necessidades, é entrar em uma outra relação temporal que precisa se costurar *entre as esperas* do passado, do presente e do futuro para acontecer.

1.3 TEMPO DA EXPERIÊNCIA E A ARTE

A narrativa surge da inevitável tentativa de se explicar o mundo, sendo intrínseca à constituição dos sujeitos. Quando se narra uma história, não sabemos como será essa viagem, nem mesmo até onde ela nos levará. Nesse sentido, o *Narrador*¹¹⁰ modifica a cada vez o seu modo de contar: interrompe, inclui elementos, esquece outros, toma fôlego, construindo a história de acordo com a sua relação com o ouvinte. É um labirinto sem garantias, sem um itinerário pronto, mas que se modifica a cada instante nesse encontro com o outro. Aqui, nos aproximamos da perspectiva de que a perda progressiva da nossa capacidade de narrar, que caminha ao lado da pobreza da experiência, impõem desafios à transmissão do saber, esfacelando a memória.

O tempo das narrativas acontece no tempo da experiência e da arte, tempo também da poesia. É um tempo diferente da Era da Pre(s)sa, marcada pelos ideais onipotentes, pelo gozo e pela liquidez que revela as fragilidades das relações e os constantes recomeços que dificultam o senso de continuidade dos sujeitos, trazendo impasses à *experiência*. Em um mundo impactante e hostil, a perda dos laços comuns é um outro nome para a multidão de anônimos.

A banalidade alcança a temporalidade quando regido somente pelos imperativos mercadológicos. A perda do valor da experiência, decorrente da sensação da aceleração temporal, tem como consequência um sentimento social deprimido. O tempo vazio – tempo de compreender, o tempo da espera – permite que o sujeito lide com a falta, com os objetos que não estão lá. Daí que o intervalo temporal inaugura a necessidade de o sujeito representar os objetos faltantes e que, assim, dão lugar ao processo de constituição e trabalho psíquico.

¹¹⁰ Benjamin W. O narrador. In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política, vol I. São Paulo: Brasiliense; 1987: 197-221.

Após a Revolução Industrial, o ritmo e a fragmentação do trabalho exigiram o imperativo da ordem da rapidez e, com o desenvolvimento tecnológico na Pós-modernidade, percebemos a Pre(s)sa elevada à sua última potência. Benjamin¹¹¹ fala sobre esta pobreza da experiência na sociedade capitalista moderna:

Pobreza da experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficam saciados e exaustos.¹¹²

Benjamin se interroga acerca das narrativas dos soldados em 1919, após a primeira guerra mundial, que voltaram para casa, silenciosos, sem nada para contar, pobres em experiência comunicável – não percamos de vista que, para o autor, experiência é poder narrar para si de modo que se possa contar ao outro algo possa ser transmitido. Trata-se de entender que a narrativa derivaria da necessidade básica de explicar a realidade; se antes a relação dos sujeitos com o tempo passava necessariamente pela experiência transmitida entre as gerações, por meio de narrativas e ritos, os anciãos tinham uma posição de destaque e respeito por sua sabedoria a ser cultivada. Essa rede de significantes coletivos compartilhada se caracterizava pelo sentido de pertencimento, de identificações, ao indicar um tempo histórico em que o relato e o tempo de contar uma história condensavam a experiência que acontece na articulação de três tempos: passado-presente-futuro. Desse modo, a transmissão de uma sabedoria é compreendida por Benjamin no sentido de continuar uma história, sendo a memória e a tradição orientadas no mesmo sentido e direção.

A capacidade de narrar caminha lado a lado com aproximação da morte, da finitude e negatividade, enlaçando-se ao social compartilhado, possibilitando algumas saídas para se enfrentar o Real. A dimensão do irrepresentável emerge e se extingue, aparece e desaparece nos discursos, é lembrada e esquecida na cultura. Arrisco dizer que narrar o sofrimento, a dor, aproxima os sujeitos da morte, que dificilmente encontra expressão no coletivo espetacular da Era da Pre(s)sa. Frente ao que salta dos discursos na forma de estranhamento é possível perceber os detalhes que saltam entre as esperas, colocando em dúvida as pretensões

¹¹¹ Benjamin W. Experiência e pobreza. In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política, vol I. São Paulo: Brasiliense; 1987: 114-119.

¹¹² Benjamin, op cit., 1987:118.

normativas estabelecidas ao trazer o retorno dos excluídos da história. Daí a importância de compartilhar as experiências difíceis, da ordem do horror.

Quando a capacidade de narrar se perde, justamente com a impossibilidade de o desejo dos sujeitos se amarrar em redes simbólicas, as subjetividades são inundadas não somente pelo sofrimento, mas, sobretudo, pela dor, que atropela e esvazia os sonhos. Ainda de acordo com a concepção deste autor, a modernidade expulsa a narrativa porque o discurso se pauta na produção e não na conservação das tradições e na sabedoria. A tradição oral, os contos de fadas, as lendas, os ensinamentos e conselhos partem da experiência: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.¹¹³ O narrador bebe de sua própria experiência ou dos relatos de outros para transmitir aos demais, considerando as características singulares e necessidades de seus ouvintes, que podem interpretar a história de acordo com seus critérios.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.¹¹⁴ Assim, conservar as histórias é preservar o dom de ouvir – que não é nada simples. A experiência precisa de tempo para ser contada, ouvida e (re)contada, permitindo que seu sentido seja apreendido pelo sujeito e, assim, integre sua rede psíquica. A atrofia da experiência se relaciona, na perspectiva benjaminiana, com a perda da narração. Daí vem o sentido do tempo e da pressa. Nas grandes cidades, luzes, brilhos e velocidades acordam e despertam os sujeitos que, segundo o autor, precisam estar em um estado de distensão psíquica, um estado de “tédio” para assimilar as camadas profundas dos ensinamentos – e tédio é ter tempo, permitir-se esperar. São as atividades associadas ao tédio que cultivam a sabedoria, a experiência em um tempo que não se conta, que esgarça os ponteiros: é o lugar do tempo das não abreviações, do tempo das extensões. Se a vivência (*Erlebnis*) é da ordem de um acontecimento, a experiência (*Erfahrung*) implica o encontro de sentidos e afetos e o compartilhamento de histórias.

Há distinção entre informação e narrativa: enquanto a informação tem valor quando nova – e já vem acompanhada de explicações e de análises para os acontecimentos, de modo a propor a racionalização que fecha algumas portas para a reflexão e interpretações do receptor –, as narrativas cujas forças germinativas se desenvolvem ao longo do tempo marcam o ouvinte, que assimila a narrativa à sua própria experiência. Diferentemente da informação, que transmite um acontecimento de modo simples – e, não raro, superficial –, a comunicação narrativa convoca o corpo e traça o caminho da experiência, criando laço entre narrador e

¹¹³ Benjamin, op cit., 1987:200.

¹¹⁴ Idem, p.89.

ouvintes. Do mesmo modo que as mãos do oleiro deixam suas marcas no vaso de argila, a narrativa também é marcada pela experiência do Narrador, como mostra Benjamin. Diante da voracidade para tornarem-se espetaculares em uma época de narcisismo extremado, aos sujeitos restam somente vivências exaustivas em tempos de aceleração, deixando a experiência para depois. Baseado na obra de Benjamin, o psicanalista Claudio Montoto também pensa as questões da vivência e da experiência na contemporaneidade: “A velocidade do tempo é incompatível para que dê certo o processo de escutar e ser escutado. De confrontar o que foi vivido com aquilo que o outro pode articular dessa mesma vivência para transformar, juntos, esse fato em algo da ordem da experiência”.¹¹⁵

Se a experiência deixa traços, imprime sua hora e sua vez na história dos sujeitos, os laços, os afetos e as narrativas constroem memórias artesanalmente. Benjamin acredita que os excessos de estímulos das grandes cidades acabam por reduzir as *experiências* a *vivências*¹¹⁶, o que afeta as relações dos sujeitos, suas lembranças e sua sensibilidade. Recorrendo aos escritos de Freud, Benjamin compreende que os traços mnemônicos imprimem marcas mais intensas e duradouras quando os processos estimuladores se expandem para além da consciência. Buscando proteger e preservar as reservas próprias de energia, uma das funções do consciente é agir como protetor contra estímulos excessivos, os quais podem ter efeitos traumáticos, aumentando assim a dose de angústia dos sujeitos. Por meio do ensaio *Além do princípio do prazer* (1920), Freud desenvolve, pela metáfora da *vesícula protetora*, os efeitos do choque traumático e o aumento da angústia nos sujeitos modernos:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.¹¹⁷

Esta lacuna do tempo de experiência abre espaço para outra reflexão: a relação do ser humano com o poético – a experiência dos sujeitos e sua transmissão permite ao indivíduo lidar com a *poiética*. Esta é uma das possíveis aproximações da Psicanálise com a Arte. A partir da metade do século XIX, a relação do leitor com a poesia sofreu mudanças relevantes, sobretudo considerando o fato de que a *verdadeira experiência* – aquela que tem história,

¹¹⁵ Montoto C. Como matamos a experiência. In: Santaella L, Hisgail F (orgs). *Semiótica Psicanalítica: clínica da cultura*. São Paulo: Iluminuras; 2014.

¹¹⁶ Benjamin, op cit., 1987

¹¹⁷ Benjamin W. Obras escolhidas III, Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, vol 3. São Paulo: editora Brasiliense; 2004:111.

memória e se relaciona à tradição de uma cultura ou da vida privada dos sujeitos – perdeu seu lugar de saber.

A poesia lírica manteve o contato com a experiência do leitor e, na perspectiva de Benjamin, o poeta Baudelaire inseriu a experiência de *choque* em sua poesia. Denunciando a resistência dos sujeitos modernos ao impacto, uma certa proteção contra os estímulos, menor incorporação das impressões à experiência acontece, correspondendo tanto mais ao conceito informativo e indicativo de vivência. Não à toa, Baudelaire utiliza a imagem da *multidão amorfa de passantes* para caracterizar as massas urbanas. O homem moderno de Baudelaire, na interpretação de Benjamin, é um sujeito que perdeu a capacidade de olhar sensivelmente para o mundo. Uma pergunta norteia a sua investigação: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?”.¹¹⁸

Influenciado por Simmel e Baudelaire, Benjamin dedica atenção especial ao impacto da urbanização na experiência dos sujeitos, considerando a figura do *flâneur* uma metáfora da vida urbana. A condição do *flâneur* é a de deixar-se levar pelas multidões, envolto pelas aspirações de sensações prazerosas de se perder no anonimato; entregar-se à solidão e vagar sem propósito nas ruas da cidade. A tensão constante da cidade é impactante, provocando mal-estar e angústia no *flâneur*, que se torna mais uma mercadoria abandonada pela multidão: “A vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à ‘vivência’ do operário com a máquina”.¹¹⁹ O excesso do estímulo visual ensurdece o olhar e funciona também como entorpecente mais do que necessário para anestesiar a experiência de perturbações intensas, em que nada se fixa na experiência, tudo *plana no ar*:

[...] Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável, produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto.¹²⁰

O olhar do *flâneur*, artista-poeta da metrópole urbana, reflete a efemeridade da experiência moderna. Flanando pela cidade, a rua transforma-se em sua morada e o tédio em seu companheiro nas multidões. O conceito *estado de embriaguez religiosa das grandes cidades*, de Baudelaire, vislumbra o fascínio e a melancolia da metrópole moderna.

¹¹⁸ Benjamin, op cit., 2004:110.

¹¹⁹ Idem, p.126.

¹²⁰ Idem, p. 111.

Analisando a passagem “Perdeu a doce primavera o seu odor!”¹²¹ na poesia (*spleen*) *O gosto do nada*, de Baudelaire, Benjamin fala sobre o *desmoronamento da experiência*, considerando a impossibilidade de o sujeito ter uma história, ficando assim *amortecido* pela aguçada percepção do tempo reificado em que nada atinge o sujeito: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo”.¹²²

O *flâneur* condensa a figura que resiste, temporariamente, ao consumo e à massa. O *flâneur* metaforiza o artista, refletindo as críticas de Benjamin sobre arte como mercadoria; ele não vende sua força de trabalho nem doa seu tempo ao capitalista, mas que, por fim, acaba por encontrar seu corpo na mercadoria, identificando-se com ela. Tempos de sujeitos e objetos perdem suas fronteiras, ambos esvaziados de sentidos e diante da iminência de uma catástrofe. O *flâneur* é aquele que *flana pelo mundo*, aquele se autoriza a nada fazer. Podemos entender essa saída como uma defesa contra os excessos de estímulos em um mundo onde o ócio não é nem uma benesse da minoria: “Não se submetendo às exigências de horários, sua figura é essencialmente transgressora: o seu passeio, ao sabor do desejo e da imaginação, é uma insurreição contra o tempo da indústria”.¹²³

Neste mesmo sentido, no espetáculo narrativo e performático *...Entre Esperas...*, a condição de surpresa, o estranhamento e o eventual *des-espero* se contrapõem não somente ao ritmo acelerado, que busca tudo controlar nas grandes cidades, mas também à dificuldade de discriminar o relevante daquilo que seria menos importante, característico da atitude *blasée*. Aqui, o espetáculo narrativo também ganha a condição de experiência, já que as histórias contadas buscam laço, troca de olhares e diálogos com as pessoas que transitam na Av. Paulista e no Parque Trianon, podendo criar também memória e transmissão de um saber inconsciente.

Os impactos do tempo acelerado nas experiências humanas vão em direção ao empobrecimento da experiência. A redução da possibilidade de simbolização dos sujeitos da Era da Pre(s)sa frente aos impactos pode ser de anestesia, atitude *blasée*, ou uma resposta na mesma lógica de excessos como as drogadições, compulsões e hiperatividades. Podemos fazer, rapidamente e sem muito aprofundar, uma relação entre os excessos e as drogas na atualidade. O consumo desenfreado das drogas que adquire cores de compulsão não deixa de ser uma leitura também das manifestações do gozo contemporâneo. Frente ao contexto da Era

¹²¹ Benjamin, op cit., 2004:111.

¹²² Benjamin, op cit., 1987:89.

¹²³ Muricy K. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 1998:204.

da Pre(s)sa, as drogas entram como passaportes para o acesso ao *show do eu*: uma saída rápida do mal-estar, dos sentimentos de desamparo e da angústia. As drogas, em sua condição desmedida, colocam o sujeito frente à morte, que encontra assim a dimensão do gozo. Fora dos contextos culturais ritualísticos de certas comunidades, os efeitos excitatórios das drogas esvaziam-se aos efeitos corporais e sensações puras, sem ligações ou amarrações simbólicas. Nas compulsões às repetições, no traumático que insiste em se enlaçar no simbólico, a experiência se reduz à espacialidade, que somente se apresenta, nada representa.

Diferentemente, no *tempo da espera*, a narratividade se refere à temporalidade, amarrando memória e corpo em um só tempo no psiquismo, possibilitando uma experiência de evocação, rememoração e transmissão. Ao narrar, êxtase, magia e mistério acompanham a transmissão de um saber que ultrapassa a consciência, confrontando memória e o esquecimento na abertura da dimensão social e política. É no *entre uma espera e outra* que a atenção se desvia, se equivoca, se deslizando sobre as coisas do mundo, demorando-se. Temporalidade essa faz laço com o outro, amarra uma história e permitem que os sujeitos não se dissipem na indiferença. Pensar nos dispositivos culturais que possam provocar o estranhamento, trazer repertórios simbólicos e desvio no tempo dos relógios, nos leva a desaguarmos na narratividade do teatro performático ... *Entre Esperas...*

1.4 A ARTE DO TEMPO PRESENTE

A violência virtual pós-moderna satura as percepções e traz excitações corporais em um tempo-espaço sem narratividade, no qual as imagens aparecem desprovidas de sentido. Por outro lado, as experiências artísticas, como o teatro, o cinema e a literatura, ainda podem contar uma história e propiciar o alinhavo narrativo entre as percepções sensoriais – aquilo que se vê, se ouve e se sente no corpo – e a construção simbólica do percebido, costurando imagens, palavras e sons em uma rede de significações.

O espetáculo ...*Entre Esperas...* trabalha com a potência da narratividade e da *performance*, fornecendo elementos para se falar sobre a violência e os excessos que podem ter efeitos traumáticos na Pós-modernidade. O roteiro foi uma criação coletiva, em que o tempo e o espaço fizeram parte da história: criou-se o texto a partir de improvisações dos atores dentro e fora do Parque Trianon. Assim, as pessoas que passeavam pelo Parque ou que estavam na Av. Paulista – sujeitos da Era da Pre(s)sa – também acabavam participando,

mesmo que indiretamente, dessa produção colaborativa. Cada ensaio era sempre único, porque cada dia era um público, um humor e um modo diferente de se relacionar com o tempo. A partir das improvisações, normalmente sugeridas pela diretora, os artistas (atores-criadores) exploram novos territórios, avançando na construção da dramaturgia.

O teatro é, sobretudo, a arte do ator; assim, todos os excessos devem ser descartados para se chegar ao essencial do encontro. A formação do ator precisa passar pela experiência que transforma, ficando à beira do abismo, do imprevisível, da paixão e da dor. Etimologicamente, a palavra *ator* quer dizer *aquele que age*, mas não uma ação precipitada, que flutua no ar, desligada da vida: quando algo acontece no teatro, é porque existiu a experiência do encontro, e, ainda que subjetiva e singular como qualquer experiência, esta também carrega o saber de um acontecimento costurado em uma rede de sentidos compartilhados coletivamente.



Figura 1 – Cena “Homem no ponto de ônibus”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Antes de prosseguirmos, faremos um parêntese. Como estamos desenvolvendo, as atitudes *blasées* e as depressões como sintomas de um mal-estar contemporâneo se expressam pela indiferença e inibição. Para esses sujeitos, o convite *ao agir* é da ordem do impossível, já

que implicaria provas de insuficiência, sendo a recusa do conflito (com o pai) o caminho preferido dos depressivos. Falar de teatro, aqui, é pensar nos dispositivos culturais como possibilidades de estabelecimentos de outros tempos, ritmos e da arte da espera. Nesse jogo de espelhos – identificações dos atores e espectadores – que podem provocar um estranhamento e uma abertura para a experiência, está também encontro pulsional livre das demandas sociais urgentes. Um encontro em que o tempo de compreender alarga a intersubjetividade, ajudando os sujeitos a construírem sentidos, encontrarem seus desejos e referenciais outros – tentando alcançar pelo impacto, uma interrupção que convoca à pausa, um jeito de dizer e fazer algo com seu desejo, com suas palavras, possibilitando uma experiência de saber com o outro.

Impacto, corpo e escrita me acompanham há um tempo, permeando minhas pesquisas sobre psicanálise e arte. Escrevi *A inquietante beleza do feio*¹²⁴ como resultado das pesquisas sobre máscaras, orientadas por Marcos Barbosa durante meu Bacharelado em Teatro. Na escrita dos contos fantásticos, já estavam presentes as questões do tempo, do *Unheimliche* e as inquietações sobre a criação artística. Paralelamente com a escrita do livro, envolvi-me na montagem da peça *Nossa Senhora da Nuvens*, texto do dramaturgo argentino Arístides Vargas. Nesse espetáculo, envolvemo-nos com as questões sobre memória e exílio provocadas pelas ditaduras latino-americanas, também com direção de Erika Coracini em 2013, sendo as sementes para o espetáculo *...Entre Esperas...*

Voltando ao espetáculo, devido à linguagem da dança, muito presente desde os ensaios, o corpo dos atores compunha as partituras das ações em *...Entre Esperas...* Nessa proposta de trabalho, o aqui-e-agora é fundamental. Nada se cria se não se priorizar as relações entre os atores, entre o público e com a cidade dentro ou fora do parque. As sugestões de textos, não raro, surgiram também dos atores. Em 2014, envolvi-me no processo de criação, participando das improvisações, contribuindo com as pesquisas sobre textos e escrevendo contos que, mais tarde, foram usados na criação de cenas. Também acabei participando como atriz em um dos ensaios abertos, na cena “A mulher dos fios/pássaros”, que usava trechos de um conto que escrevi após um dia de ensaio muito intenso e impactante.

O processo de produção do conto, que originalmente recebia o título *A menina dos pássaros*, foi resultado da própria experiência do *Unheimliche*. O uso das palavras “fios” não é por acaso: foi uma tentativa pessoal de unir alguns pedaços que ficaram fragmentados após o ensaio. Como inicialmente acompanhei de perto a criação da peça, tive a oportunidade de

¹²⁴ Fazzio F. *A inquietante beleza do feio: ensaios poéticos sobre as máscaras o feio e a criação artística*. São Paulo: Patuá; 2014.

trazer, novamente, as narrativas para o corpo e, assim, transmiti-la como escrita. Nesse dia, o texto trabalhado foi *O Imortal*, de Jorge Luis Borges. Alguns trechos do conto reverberaram e criaram cenas:

Nós imortais somos imunes à piedade. Não há prazer mais complexo que o pensamento e a ele nos entregamos. Ao longo pelos séculos, atingimos a perfeição da tolerância e do desdém... até o prazo do infinito. Vocês mortais são preciosos e patéticos. Cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por se dissolver como um sonho. Tudo tem o valor do irrecuperável, da desventura. Mas ser imortal na verdade é insignificante: fora o homem, todas as criaturas são imortais, pois ignoram a morte.¹²⁵

Desse ensaio nasceu também um bufão grotesco, que chamamos de “O espantinho”¹²⁶ (da cena “O Homem-Árvore”). Sem dúvida, o fenômeno sinistro atingiu todos nós: quem de fato queríamos espantar?



Figura 2 – Cena “Executivo Bomba”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

¹²⁵ Trecho da peça *...Entre Esperas...* (2015-2017).

¹²⁶ O conto *O Imortal* e a cena “O Homem-árvore” serão analisados com mais atenção no Capítulo 2, item 2.6: Tempos da arte: sublimação, *Unheimliche* e os efeitos da experiência estética.

A peça *...Entre Esperas...* também fala de excessos, do desnecessário ao valorizar o que faz marca psíquica, aquilo que conta uma história. É um teatro que valoriza o essencial: o encontro. Ele não busca seduzir e capturar a atenção do público pelo figurino ou pelo cenário; pelo contrário: acredita-se no poder das palavras ditas pelos atores – palavras que são também encarnadas pelos atores. O cenário e os figurinos eram levados em um carrinho de feira e só! A diretora, juntamente com um contrarregista, acompanhava com o suficiente, sem excessos, e até *levando um pouco de falta* junto ao carrinho. Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, de Paris, compreendendo o teatro como um ateliê de encontro e de compartilhamentos, comenta sobre os excessos em cena: “O excessivo mente por obstrução. Ele esconde o essencial ou o extravia. O excessivo reduz a profundidade do campo, a profundidade da alma. Ele arranha o olho”.¹²⁷

Logo no início da peça *...Entre Esperas...*, a segunda cena é “The waiting man show”,¹²⁸ e o convite para um tempo dilatado se coloca. Os atores David Carolla e Rafael Caldas montam a cena: David está com um microfone, chamando as pessoas que andam pela Av. Paulista para ver a incrível *performance de Rafael Caldas*. O clima é de festa, como se algo grandioso estivesse por vir! Rafael está sentado em forma perna de índio, de óculos escuros e completamente imóvel. As pessoas vão formando um meio círculo na expectativa de que algo aconteça. David aumenta a tensão: “Sem receio! Podem se aproximar! Tenham a honra de ver ao vivo o que só foi visto pela TV! Foi sucesso no programa do Ronnie Von, e hoje, aqui, pra você, o privilégio de ver ao vivo o que ninguém consegue fazer, o que nunca antes foi visto com tamanha destreza e qualidade!”.

Com modulações na voz, que dão cores e tons diferentes para a cena, David vai conquistando cada vez mais curiosos: “Não queremos seu dinheiro: queremos sua atenção! É uma honra e uma missão na vida deste homem dedicar seu tempo para lhes presentear com esse momento importante, único, num gesto altruísta, pra dignificar nossas tão sofridas vidas [...]”. As pessoas, normalmente, após poucos minutos em que *nada acontece*, mostram uma agitação no corpo. Algumas começam a se mexer, a arrumar os cabelos e outras até comentam: “Vai logo! Faça alguma coisa!”. Outras se cansam, vão embora.

¹²⁷ Mnouchkine A. A arte do presente. Rio de Janeiro: Cobogó; 2011:195.

¹²⁸ Segunda cena da peça *...Entre Esperas...* (2015-2017).



Figura 3 – Cena “The Waiting Man Show”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

David cria o ambiente de expectativas novamente, tentando manter a atenção e a tensão do público: “Pode se aproximar, minha senhora, sem medo, sem receio. Por favor, tire a mão da bolsa, não queremos seu dinheiro, queremos sua atenção. Isso aqui não é teatro, é a vida real!”. E o ator é muito verdadeiro quando diz: “Nada de mágica, nada de truques: Rafael Caldas!”, continuando a seguir seu objetivo de contagiar o público. O texto, não raramente, sofre algumas alterações, já que David busca jogar com os elementos disponíveis na relação com as pessoas que param e esperam por algo grandioso, assim como faz *o Narrador* de Benjamin. Após alguns breves momentos de (des)aceleramento, para dar movimento e ritmo à cena, David continua: “Não é simples executar o impossível. Todos os equipamentos necessários estão prontos. Verifique aqui, meu amigo, veja: nada de truque, sem ilusões, sem tecnologia!”.

Seguindo mais alguns instantes, uma pausa é realizada antes do fim da cena: “Preciso antes dar umas instruções pra vocês: fiquem assim, a esta distância que vocês estão, mas, por favor, sem movimentos bruscos. Descruzem os braços, por favor, pois trava a energia.” Rafael continua, a todo momento, imóvel e introspectivo; seus óculos escuros não dão pistas do que está por vir. Algumas pessoas desistem, saem irritadas. No minuto final, David diz: “Pra vocês, que ficaram até agora. Pois ele, Rafael Caldas, é o único, com exclusividade, que faz

isso! Com atitude! No encantamento da expectativa! Aberto ao futuro, grávido de possibilidades! A cada curva do tempo! Sem desespero, o único que consegue fazer o que ninguém consegue! *Absolutamente isso: esperar!*”.

O Apresentador se afasta rapidamente. Rafael Caldas fica ali, sem nada fazer, à espera. Após esta revelação, as reações do público variam muito. Algumas pessoas ficam bravas, outras dão risadas, mas é inevitável a presença de um desconforto que paira no ar. Em todas as apresentações que vi, as pessoas ficavam um tempo breve em silêncio, esperando que algo ainda acontecesse e, em seguida, olhavam-se com muitas dúvidas. Esse é o momento quando as pessoas buscam respostas ao desconcerto, ao inesperado no outro.

A espera é interrompida com o toque do celular. O celular permanece tocando por um tempo, e Rafael nada faz. O celular insiste, toca mais alto, e o público fica ainda mais inquieto se olhando. Apesar das hesitações, decide atender o celular. A partir desse momento, Rafael Caldas vira o *Homem Atrasado*. O Homem Atrasado é, claramente, o elemento que costura toda a peça, justamente, trazendo a questão da aceleração do tempo, um constante fora de lugar e interrupções. O Homem Atrasado surge em diversas cenas, sempre com o propósito de interromper. Do início ao fim da peça, está atrasado, não consegue chegar, sendo uma outra versão do homem da Pre(s)sa. A própria fala convida ao caos: não tem sentido nem direção, não sabemos de onde ele veio nem para onde ele vai: sabemos que ele está sempre correndo contra o tempo, atrasado e apre(s)sado:

Homem Atrasado – Oi, quem é? Hã? Ah, é você, oi... E aí? Beleza? Tudo bem? (Não entendendo bem o porquê da ligação.) Você tá me esperando? Como assim... O quê? Ah, sim claro, a gente marcou, claro!!!... (lembrando) Não, não, tá tudo certo! Tá tudo bem, juro! Não, eu já tava indo! Já tava indo sim, imagina!! Eu já tava a caminho! Aliás tava não, eu Tô a caminho, tô indo!!! (Começa a arrumar rapidamente suas coisas, muito apressado.) Já tô indo, tô quase aí, tô chegando!! Espera aí!! Não, não, tô falando pra esperar!! Me espera!! ESPERA AÍ, CARA!!! (Vai saindo apressado, carregando suas coisas, não sabe direito em que direção tem que ir. Vai conduzindo o público com sua confusão.) O quê?!? Você já tá aí?? Então espera aí! Não, eu tô quase aí, eu tô quase aí, me espera!! Eu tô chegando!! Eu me perdi um pouco, peguei um trânsito, mas eu tô chegando, peraí, não desliga, não vai embora, me espera!!! Espera aí!! Espera!!! É, o trânsito tá ruim!! O tempo também não tá ajudando! É, o tempo é um problema, o tempo é SEMPRE um problema. O Tempo, o trânsito, o temperamento, os trópicos... (...) Hã?! O quê?? Pois é, hoje em dia ninguém mais sabe esperar, não é? (incluindo o público e os que esperam o ônibus) E afinal, O QUE É saber esperar? Não, não, vai dar Tempo sim, o Tempo é todo nosso (incluindo o público), calma. Nosso de todo mundo! É a única coisa nossa mesmo, né? O Tempo. Me espera que eu tô chegando, não tem erro, espera aí... Hã? O quê?! Não tô ouvindo, peraí que agora o sinal tá ruim, peraí, não tô ouvindo, só um pouquinho que eu preciso fazer um negócio agora, me espera aí, me espera, tá?
(Desliga o celular e guarda. Começa a falar com as pessoas que esperam no ponto.)

É interessante notar a reação do público nas aparições do Homem Atrasado. Atrapalhado e confuso, o Homem Atrasado incomoda o público, perturba as transições das cenas, tromba nos atores, derruba o celular. Está sempre se justificando a um outro imaginário sobre o seu atraso, nunca está onde deveria estar. Assim, o Homem Atrasado poderia também ser chamado de Homem Apre(s)sado, correndo contra o tempo, aparecendo e desaparecendo nas cenas, sem uma continuidade, apenas como flashes de um *tempo pontilhista*.

No teatro performático, ator e público podem se deparar com uma experiência turbulenta que precisa do silêncio, do tempo da demora e da espera para enfrentar os buracos do irrepresentável, como nos esclarece o psicanalista Frayze-Pereira:

O silêncio como manifestação estética do espectador pode significar não a ausência de linguagem, mas exatamente um tempo de latência, um momento de secreta interrogação sobre a possibilidade perturbadora da transformação da dor do mundo em reflexão. E, nessa medida, é o trabalho da obra que se desdobra no espaço psíquico do espectador: capturando o visitante, exige dele uma sofrida elaboração para que em seu interior a obra se faça experiência.¹²⁹

Silêncio, espera e experiência. Em uma aula sobre interpretação, durante o Bacharelado em Teatro, acabei por me deparar com o artigo de Jorge Larrosa Bondía.¹³⁰ O texto foi usado para discussão sobre o trabalho do ator, pensando na tarefa artesanal dessa arte efêmera, que só acontece no presente. Refletimos que, mais importante do que *fazer coisas*, era estar na relação com o outro, jogar e partilhar a experiência com ele; prestar atenção nas pausas, nos silêncios e nos ritmos eram os caminhos para que *algo acontecesse* em cena e que valesse a pena fazer teatro.

¹²⁹ Frayze-Pereira, op cit., 2010:342.

¹³⁰ Bondía LJ. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Brasil. Edu. 2002;19:20-8.



Figura 4 – Cena “A mulher dos fios/pássaros”. Espetáculo ...*Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Aos poucos fui entendendo que esse *algo* que acontece no encontro era, justamente, a experiência. Bondía traz reflexões sobre o tempo da velocidade e da excitação cada vez mais fugaz da *sociedade da informação*, cuja vivência instantânea e fragmentada arremessa o sujeito em um mundo de excessos de estímulos, sensações puras e acontecimentos fugazes. Um instante é facilmente substituído por outros instantes, mas sem a conexão significativa entre eles, nem mesmo com a memória. Nada marca, nada fica, tudo se dissolve no ar. O excesso de informação na contemporaneidade acarreta somente vivências mais pobres, menos significativas e que tendem a ser cada vez mais previsíveis.

Analisando a etimologia da palavra *experiência* em diversos idiomas – francês, inglês e espanhol –, Bondía argumenta que a “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.¹³¹ Ele explica que sua origem é do Latim, *experiri*, cujo sentido é provar (experimentar); seu radical, *periri*, encontra-se também em *periculum*, aproximando-se de *perigo*. Além disso, a raiz *per* está atrelada à noção de travessia, passagem e percorrido. Ainda segundo o autor, em grego, os derivados dessa raiz como *peirô* (atravessar) trazem a influência da raiz *per* na palavra *peiratês* (pirata). Ou seja, atravessar mundos desconhecidos,

¹³¹ Bondía, op cit., 2002:21.

tempestades e transpor limites é colocar-se nos perigos e na imprevisibilidade das terras sem garantias da experiência.

Nessa expedição, a experiência também evoca a exposição dos sujeitos e sua receptividade para desbravar a simples previsibilidade da *ex-istência*, em uma perspectiva mais ampliada e menos esperada de si: “A palavra experiência tem *ex*, de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho, e também o *ex* de existência”.¹³² Podemos refletir, desse modo, que o sujeito da experiência é também o sujeito do estranhamento.



Figura 5 – Cena “Executivo Bomba”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Fernanda Fazzio.

Caminhar pelo tema do *(ex)tranho na experiência* desagua, inevitavelmente, nas bordas psicanalíticas sobre *Das Unheimliche*. O efeito do encontro com o estranho é, justamente, o lugar de travessia do indeterminado, do (des)conhecido, que impulsiona o sujeito à dimensão do prazer e do perigo, produzindo sentidos, ampliando a visão sobre a realidade e, às vezes, podendo até criar redes significativas de subjetivação. O impacto provocado pelo retorno do estranho-familiar desmorona as defesas conscientes do Eu, convocando o sujeito a experimentar o assustador e inquietante, bem como o fantástico e surreal, levando o sujeito a dar novos sentidos para si e para o que lhe acontece.

¹³² Bondía, op cit., 2002:25.

A repetição provocada pela experiência do *Unheimliche* é o retorno do diferente, mas que também é novo e familiar. O encontro com doses de angústias também se presentifica quando o sujeito se depara com a castração, com os limites do Real e com sua mortalidade. O sujeito da experiência se lança em uma história sem garantia, com construções de expectativas que podem, em um segundo, mudar de rumo, desconcertando o sujeito diante de tantos imprevistos que o encontro pode evocar, seja na arte, na vida ou na clínica.

Refletir sobre os corpos dos sujeitos e seus afetos é peça-chave para compreender como as relações sociais acontecem, como se dá a vida psíquica dos sujeitos, seus conflitos, desejos, sofrimentos e quais narrativas se repetem. O filósofo Vladimir Safatle¹³³ mostra que as sociedades se estruturam a partir de *circuitos de afetos*, sendo os corpos dos sujeitos também políticos: espaços nos quais os afetos são produzidos e também se tornam produtos da cultura da qual pertencem. Os laços se constroem diferentemente em cada cultura, delimitando seus limites, suas fronteiras, suas exterioridades – maneira como os vínculos sociais são constituídos a partir de modalidades de afetos centrais. O poder se estabelece, para o filósofo, sobre um regime de legislação sobre o corpo. Conseqüentemente, não há poder que não constitua um corpo social e não há corpo social que não interfira na experiência subjetiva dos corpos.

O modo como somos afetados pelo outro, como nos implicamos nas relações, como os afetos circulam socialmente e como determinada cultura produz seus objetos diz muito sobre os sofrimentos e sentimentos que existem em determinada sociedade. Assim, não há política sem corpo, já que a produção de um corpo político expressa a estrutura da vida social e seu mal-estar.¹³⁴ Fixados em circuitos conhecidos e familiares de afetos, não nos abrimos para o inesperado. E é aí onde mora a arte: nesse (re)compor inesperado dos corpos, no tempo da espera, para que outros rearranjos aconteçam, novos afetos tomem forma e, assim, outros caminhos subjetivos possam surgir. Posto isso, falar em corporeidade do social implica considerar que o corpo individual e social se entrelaçam e se modificam mutuamente.

A sensibilidade se desperta diante dos desbloqueios, das novas percepções e das diferentes gramáticas que se estabelecem entre os sujeitos. É no desequilíbrio, no estranhamento, que o vazio e o impossível aparecem. Enfrentar o *Unheimliche* é expandir nossos corpos para uma nova experiência, aguçar nossas percepções diante do sensível e desatrofiar o *poiético* em nós. Nessas horas, o tempo é da espera: um tempo lento e intenso,

¹³³ Safatle V. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2016.

¹³⁴ Idem, p.19.

sem duração, mas com direção e sentido particulares: “Se amássemos tanto nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam”.¹³⁵ A arte, assim, implica em novas formas de experimentar os corpos, trazendo afetos inesperados, desconstruindo as fronteiras dos padrões e paradigmas científicos sobre os corpos, sobre o modelo de moralidade, esgarçando, assim, marcações sobre comportamentos esperados socialmente que, conseqüentemente, interferem na política.

A Psicanálise é um dispositivo que, pela palavra enlaçada ao corpo, desconstrói pontos de fixações e repetições das mesmas histórias e abre tempo e espaço para que outras amarrações simbólicas apareçam. Análise é movimento no sentido de nos colocar diante de nossas identificações, convocando-nos a um jogo de espelhos que traz o diferente. Relações completamente inusitadas acontecem quando se estranham princípios até então familiares. Se os traumas se amarram nas pulsações, Freud mostra que experiências preciosas acontecem em tempos difíceis, mas nunca em tempos mecânicos, rígidos e monocromáticos. São tempos de discontinuidades, de rupturas e onde brechas de poética (sensibilidade) podem ajudar a contar as mesmas histórias de modo diferente. Não por acaso, a escolha do título *...Entre Esperas..* foi colocar as *Esperas entre reticências*, ajudando na construção da proposta de um tempo entre intervalos.

¹³⁵ Safatle, op cit., 2016:36.

A vida começa no depois

Caro navegante,

A vida começa no depois. Foi sem esperar, na ressaca do dia por vir, que viver foi tornando-se o futuro dentro de um sapato apertado.

Acordava às 5 horas com os dentes apertando forte para tomar café forte com leite frio e logo eu me preparava para sair de casa com uma roupa não muito diferente de ontem e provavelmente parecida com a de amanhã porque se varia muito pouco entre os dias das semana e é bom mesmo não perder tempo escolhendo o que vestir e era então que dirigia até o trabalho e abria o meu e-mail na minha mesa de um metro com urgências que levariam a madrugada para tomar o lugar dos próximos problemas e planilhas detalhadas dos trabalhos seguintes que nunca terminavam porque os projetos só cresciam e o tempo era cada vez menor mas não tinha problema porque as férias de duas semanas inteiras estavam próximas e o restante dos dias de folga eu venderia para conseguir um hotel melhor em Ubatuba no ano seguinte.

Eu vivia entediado, nada me satisfazia e eu não conseguia me grudar em coisa alguma do mundo. Pulando de tarefa em tarefa, meus dias eram tomados por promessas de um futuro melhor: próximo e próspero. Quando criança, eu pensava: “Quando eu for adolescente, vou conquistar as meninas bonitas do colegial.” Eu cheguei à adolescência mais raquítico que o esqueleto humano pendurado na sala de aula de ciências. Na Faculdade de Economia, eu pensei: “Quando começar com o meu primeiro emprego, eu me mando da casa dos meus pais e vou ser livre”. Consegui a promoção, ganhando menos do que se precisa para viver decentemente, mas o suficiente para morar em uma caixa de sapato. E mal sabia eu em quantas prisões me havia me metido desde então: trabalho regado com hora para chegar e sem hora para sair, hora para arrumar a casa, hora para comprar comida, hora para fazer o jantar no fim de semana, hora para ir ao banco pagar as contas, hora para ir às reuniões de condomínio decidir sobre o lixo reciclado e hora para reclamar das obras do apartamento vizinho que tiram o meu tempo de sono de todas as noites.

Quanto mais me perdia nas coisas, mais coisas dentro de mim eram esquecidas. Eu me sentia sempre vazio. Vivia preso na pressa, amarrado em um tempo só. Vírgulas eram desnecessárias e pontos finais não existiam na minha condição de servidão. Com a urgência que demora para passar, achava que o meu olhar deveria ser antecipado, como quem não tem passado e respira expectativas. Mas como espremer o vazio em um corpo de respiração curta?

Pé na loucura, cabeça desordenada e olhos bem abertos, estava eu sufocado dentro de mim. As crises de ansiedade nas madrugadas se tornaram mais e mais frequentes. Começaram com o despertar de pensamentos: será que liguei o despertador? Depois, passaram a ser mais intensos e recorrentes: eu paguei a conta de luz? Eu enviei o e-mail copiado para o meu chefe? Será que os advogados receberam o documento com firma reconhecida? Se antes eu mal sonhava, agora sentia falta dos pesadelos. Dormir era um terror e acordar era penoso. Eram os mesmos fantasmas que me assombravam acordado que voltavam à condição de sonhos ruins nas madrugadas em claro. O relógio não parava e eu só lutava contra a passagem do tempo. O motor de tudo isso era a inveja, admito. Humana e desastrosa, arruinava tudo à minha volta. Um vazio mergulhado em excessos escapava pelas minhas extremidades. Tropeçava quando ia

buscar café, meu corpo não era sentido como parte de mim e o que restava era arrancar minuciosamente a minha já rala sobancelha. Insatisfeito constante em não ser o gerente em destaque, achava que o mundo corporativo me devia mais reconhecimento. Dedicava a minha vida a eles, mas o “outro” dentro de mim começava a incomodar.

Esse outro que me habitava tinha cheiro de infância roubada e gosto de pé-de-moleque. Minha avó costumava cozinhar pé-de-moleque, mas não me deixava roubar o doce antes do tempo de endurecer. Eu sempre o preferi semipronto, com gosto de quase-fim que derrete na boca. Com o coque feito de fios cinza, ela dizia “- Menino, tira o nariz daí!”. E eu obedeci, não voltei mais a bisbilhotar o doce esfriando na janela. Fiquei sufocado pela doce voz da minha avó. Indolor, sem fragrância e sem cor, uma zona de indeterminação me acompanhava como sombra de uma viva com excessos de futuro.

Ar era uma coisa que não entrava direito em mim, não me preenchia. Respirava em ritmo curto, como se eu desse pequenos socos no meu estômago para digerir o indigerível. Era da ordem do pior (e eu bem sabia). Medido por números, minha régua era prazos e madrugadas viradas. Em busca de fôlego, escapava justamente o que não se volta, mas que retorna em pesadelos. Não sei dizer quando deixei de ser dono da minha boca e deixei que as minhas palavras colassem em discurso pronto por outros. Imerso em cotações e números, o tempo só era percebido na sua condição de aceleração. Eu me pegava visualizando uma imagem triunfante do homem sem tempo, mas sem me dar conta de que era um espelho distorcido de mim mesmo. Onde deixei o limite invisível entre o impossível e a impotência?

O relógio repetia sem cessar com a pressa do coelho branco: Estou atrasado, estou atrasado, estou atrasado. Até que, certo dia, depois de mais de cinco noites seguidas sem dormir, li na embalagem do iogurte de morango: “Agite antes de beber”. Repeti para me escutar: agite antes de beber. Agitei e tomei. Mas algo grudou em mim. Repeti em voz alta para me convencer. Um eco doído de verdade anunciada dominou a casa. Percebi que nada sabia do prazer da bebida, daquele depois que fica. Voracidade desmedida, engolia sem apreciar a vida. O que vem depois do depois?

Acompanhado pela solidão de ser quem se é, arranquei os sapatos do escritório e saí andando pelo mundo. Lembro que senti o cheiro da cidade. Um aroma de desespero atropelado tomava conta de todos os espaços. Decidi fugir, andar sem destino e fazer um outro caminho. Avisei mamãe que iria tirar “férias” e nunca mais calcei nada que meus dedos não suportassem. Fui me encontrar no fundo que está dentro: no sombrio, no silêncio escuro que só se vê mar adentro. Lamento pela espera prolongada. Sei que meu tempo de vida se aproxima do meu tempo de morte, a cada dia, do eterno que não se conta. Pertencia à cisão de um tempo que não era meu. E nessa justa pressa de calçar os sapatos certos, encontrei os atalhos e paguei o preço de me perder de mim. Hoje vivo no intervalo não contado, busco olhares de verdade, menos brilhantes e mais sinceros. Foi nas amizades sem imperativos que encontrei o prazer de ser quem se é. E, agora, nada sei sobre as pedras na minha travessia até o outro lado da margem, sou ainda menos sabido que quando era jovem, menor, pouco ousado e audacioso pela metade. O caminho de ponta-cabeça, dos pés descalços e dos passos longos é também o caminho da solidão que acompanha. Ao lado da morte, eu simplesmente espero a minha hora e a minha vez.¹³⁶

¹³⁶ Fazzio F. A vida começa no depois. 2016

CAPÍTULO 2 – OS TEMPOS DO TRAUMA

Os excessos da atualidade levam o sujeito da Pre(s)sa a se tornar desalojado de significações compartilhadas, *traumatizando-o* continuamente. A solidão e o desamparo, que só aumentam com as relações virtuais espetaculares, dão notícias sobre os desafios impostos à alteridade. No encontro afetivo com o outro, sempre há algo na fala que escapa, ultrapassando os sujeitos frente ao encontro com o inesperado. O saber incompleto e fragmentado da Era da Pre(s)sa acaba por dificultar a experiência que passa também pela corporeidade: afetos, memórias e transmissão. A Psicanálise, como um saber que tem como dispositivo a transferência – e, portanto, implica compartilhar uma narrativa com um outro –, também enfrenta desafios na atualidade apre(s)sada. Durante o processo analítico, costura-se um fino bordado das narrativas dos sujeitos, fiando ponto a ponto as marcas de sua subjetividade e os nós das diferenças. Mas, além disso, a clínica também é lugar de rupturas e impactos que clamam por novos (re)arranjos, outras significações. Nessas horas, podemos nos deparar com o retorno do recalcado (o *Unheimliche*). E, assim, tecem-se os sentidos sempre singulares a cada encontro.

Nesse capítulo, percorreremos inicialmente os caminhos da origem do trauma na Psicanálise, desde os sofrimentos das histéricas por fixações da libido (reminiscências) em formas de prazer na infância¹³⁷, por vezes, traumáticas, chegando às reformulações sobre o princípio do prazer que desaguam nas pulsões destrutivas (pulsão de morte). Busquemos, aqui, os tempos do trauma, não perdendo de vista que o trauma não é correlato do excesso. O trauma é efeito, consequência, do excesso que não conseguiu escoar. Desse modo, para que um acontecimento seja traumático implica em considerar também o contexto cultural, o desamparo e a impossibilidade de elaboração do sujeito. Se falamos que a Era da Pre(s)sa como *traumatizante* é no sentido de proporcionar uma relação violenta dos sujeitos com as imagens e a tecnologia, com os ideais espetaculares e com o tempo do gozo. Tal contexto traz mal-estar e sofrimentos aos sujeitos que se deparam não somente com impasses para elaboração psíquica, mas também um tempo psíquico sempre insuficiente para transformar o vivido em experiência. É também na Pre(s)sa que o *cheio demais* acaba se tornando *vazio*. Como consequência, os sujeitos são impactados com uma intensidade que excede seus recursos internos, sua rede simbólica, podendo tornar-se traumáticos.

¹³⁷ Safatle, op cit., 2016:31.

A experiência traumática bordeia o Real¹³⁸, aquilo que falta na ordem simbólica. O registro psíquico do Real não é colocado na realidade. Lacan¹³⁹ explica que o Real é aquilo que escapa, aquilo que sobra como resto imaginário e que o simbólico não consegue capturar. Na presente pesquisa, o trauma obedece a uma lógica frente aos excessos: o Real não pode ser simbolizado; é o impossível que pode ser apenas aproximado, daí a sua repetição.

Para a Psicanálise, tornar-se sujeito é uma longa travessia. O tempo de ser pessoa, vir-a-ser sujeito, não é o mesmo tempo de se fazer coisas. Atribulado de tarefas, pulando de compromisso em compromisso, as próprias férias são reflexos de excessos, nesse tempo acelerado-moderno-apressado. Como não vemos a realidade tal como ela é – e disso os psicanalistas bem sabem em relação ao papel da fantasia em nossa vida mental –, necessário é ao sujeito criar redes de sentidos e relações inusitadas com o mundo. É preciso usar símbolos em constantes diálogos entre os mundos interno e externo, que criem e (re)criem significados, redes de significantes, e organizem teias complexas trançadas em formas de metáforas para se estabelecer relações fundamentais dos sujeitos com o mundo. Isto posto, vamos também desenvolver a questão da temporalidade, memória e constituição dos sujeitos para pensarmos *a espera* no psiquismo.

Como mostra Ana Costa,¹⁴⁰ aquilo que registramos nunca é passado em sua forma absoluta. Ao fazermos uso das representações para registrar o que nos acontece, usamos imagens, palavras, pensamento e corpo em um só tempo. Na indefinição dos limites entre memória e criação, a condição de abertura para novas representações do passado se dá a cada escolha interpretativa atualizada na fala do sujeito, por sua maneira particular de contar sobre o que lhe acontece.

As pulsões são suportes importantes para abarcar a memória. Se a experiência precisa passar pelo corpo, os registros e as nossas memórias se formam a partir de um saber que se estabelece no encontro com o semelhante. As pulsões que bordeiam nosso corpo trazem a condição e a possibilidade de torná-lo sociável. A oralidade, a analidade, o olhar e a voz são bordas por onde as pulsões se expressam diante de um outro. Sustentamo-nos nas bordas, como diz Ana Costa: “O corpo, nesse sentido – o corpo todo – ele não tem apoio na forma como percebemos, ele tem apoio nas bordas”.¹⁴¹ As bordas são também representações, afetos e imagens, sendo feitas e refeitas a todo instante pelos discursos e nas relações. Os objetos

¹³⁸ Knobloch, op cit., 1998.

¹³⁹ Lacan J. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Zahar; 2005.

¹⁴⁰ Costa A. Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 2001:27.

¹⁴¹ Idem, p.40.

pulsionais circulam, justamente, em nossas bordas, nesse jogo de presença e ausência, alienação e separação com o outro. A expressão de uma pulsão, portanto, é sempre relacional, ou seja, manifesta-se no *elo* com o outro.

Novamente, a clínica serve como suporte para compreender o mal-estar social. Em determinada sessão, uma paciente de 11 anos (re)fez uma história atualizada, chamada *Cinderelo*. Em sua história, Elo era o nome do personagem principal, que era muito bravo e mal-humorado. Elo era também uma pessoa difícil, brigando com suas irmãs e sua madrasta porque *queria ir ao baile sozinho*. Nessa narrativa, malvado era o Elo, que se afastava até da *fada madrinha* para não ser perturbado em sua solidão. A paciente escolheu contar essa história em outro idioma, trazendo a significação de *cinder* como sujeira, em inglês.

Metaforicamente, Elo parece muito dizer sobre as relações humanas da Pre(s)sa. Se o lugar de *elo*, da corrente, se arreventa, o sujeito (des)enraizado precisa, sozinho, encontrar seus sentidos e se haver com suas *sujeiras*: raivas, dores, medos, sofrimentos, conflitos e solidão. Talvez, no caso da paciente, fosse também o desejo por um *elo* que estivesse presente em sua narrativa, no sentido de ter um Outro (analista) que pudesse testemunhar seu sofrimento, constituindo o vivido em experiência. Um *elo* que se estabelece na relação analista-paciente e costura redes de sentido para que a *sujeira* possa se tornar mais suportável, menos estrangeira a si. A palavra atualiza os afetos e aponta para as brechas por onde os sentidos podem escapar, colocando o dispositivo analítico a funcionar. Ao contar sua versão de *Cinderela*, a paciente presentifica uma história conhecida com suas próprias marcas. É nesse *elo* entre memória e linguagem que a transmissão acontece. E, por que não pensar em nosso papel de analistas como esse lugar do saber da experiência e da experiência do saber, que dá suporte para o testemunho, que é, ao mesmo tempo, simbólico e corporal?

Voltemos à questão da memória. As primeiras impressões dos sujeitos são elementos originais da memória. A construção da lembrança se dá por essas impressões que deixam traços, as quais são inscritas por meio das ligações com representações no aparelho psíquico. Diante de uma situação traumática, o recalque surge como defesa do sujeito em relação à lembrança conflitiva, gerando uma lacuna de memória. Para avançarmos sobre a teoria do trauma e compreender a sua temporalidade, é preciso retornar à Freud. Em seus estudos sobre a histeria, Freud aproximou as formações do inconsciente à memória e, a seu correlato, o esquecimento. Os sintomas das históricas, dessa forma, podem ser compreendidos como os representantes deformados, as metáforas da lembrança esquecida. Repetir por não saber, o inconsciente se presentifica a cada relação.

O trauma mobiliza o sujeito que se depara com o excesso que tem sede de elaboração. Desenvolveremos a questão da repetição, saída encontrada pelo sujeito para expressar quantitativamente aquilo cujo sentido está ausente. Daí porque o conceito de pulsão de morte, ausência de ligação e representação, ajuda a compreender o mecanismo de repetição por onde se faz ouvir o traumático que não tem memória, imutável e desligado. Se o psiquismo humano é formado por impressões mnemônicas, bem como pelo infantil atemporal, o tempo linear cronológico e previsível pouco se sustenta.

Pensando sobre a origem do psiquismo, a questão do tempo é central. O psiquismo existe como efeito de representar objetos faltantes – por exemplo, a primeira experiência de satisfação do bebê, a primeira mamada teórica, e intervalo, ritmo, espera e repetição dessa experiência que acontece em um tempo. Há, assim, um excesso originário e sexual, a violência inicial simbólica, que participa da constituição psíquica do sujeito.

Realizamos um percurso desde os primórdios da fundação do Inconsciente, passando pelas relações entre memória e temporalidade, Narcisismo Primário e suas articulações com o trauma. Como Freud sugere, o bebê alucina o seio que ainda não chegou, considerando o papel fundamental que o vazio, ou seja, a falta do objeto de desejo, adquire no trabalho mental dos sujeitos. A imagem se antecipa ao que o sujeito escolhe como seu: o Outro aposta em uma imagem unificada do corpo do bebê, possibilitando o sujeito se constituir. Diante dessa perspectiva, podemos compreender o tempo e os excessos como inerentes à estruturação do psiquismo.

A psicanalista Alessandra Martins elabora que foi Jacques Lacan quem retomou o conceito de *Nachträglichkeit*, de modo a colocar a temporalidade como central na metapsicologia:

Para que haja história subjetiva, um antes e um depois capaz de romper o *continuum* ininterrupto da repetição compulsiva, é necessário que haja o golpe. Ele é a condição para que haja reorganização psíquica. Em outras palavras, sem a incidência do trauma não existe o tempo como representação.¹⁴²

Há uma violência simbólica, um excesso de representações, de simbólico e de pulsional, que se amarram aos cuidados antecipados vindo do Outro. É por meio dos cuidados maternos que, ao introduzir diversas ofertas e futuras realizações no bebê, se produz uma

¹⁴² Parente AAM. Sublimação e *Unheimlich*. São Paulo: Pearson; 2017:547.

tensão entre o que o bebê é e seu *vir-a-ser*. O excesso é como um *golpe* que clama por organização de uma narrativa que estruture o sujeito em sua dimensão de temporal, podendo se situar em passado, presente e futuro. Diferentemente, o tempo da compulsão à repetição é um tempo com a predominância espacial, dificultando a possibilidade de o sujeito poder entrar em contato com sua dor e transformá-la em sofrimento – dimensão simbólica do corpo.

O excesso que vem tanto do corpo quanto do mundo faz impõe a necessidade de inventar novos esquemas mentais para dar conta da experiência e de suas contradições e ambivalências. As pulsões exprimem no corpo sua força constante. Sem cessar, exigem do corpo seus contornos para suportar excessos e intensidades. Na clínica contemporânea, vemos sujeitos *desencarnados* e ausentes de corpo, habitando somente um organismo. Birman chama a atenção para o fato de que na clínica psicossomática e de estados-limites ocorre “ausência de corpo, enquanto o organismo se sinaliza por sua presença maciça e brutal, não controlável pelo sujeito”.¹⁴³ O impacto do pulsional, a precariedade do trabalho de simbolização, os impasses no estabelecimento da transferência e a dificuldade de suportar a ausência dos analistas são alguns desafios que imperam na cena analítica. Como então tornar esse corpo cru de amarrações simbólicas um corpo existente e regozijador?

A presença viva do analista é necessária para que ele possa acolher o impacto das forças pulsionais. Essa acolhida permitirá seu remanejamento pelo Outro e, portanto, a passagem da atividade à passividade e retorno da força pulsional sobre a própria pessoa. O corpo-sujeito se constituiria então, inicialmente, no registro eu-real originário e em seguida no do eu-prazer/desprazer, já que a libidinização se tornaria finalmente possível.¹⁴⁴

A clínica também é o encontro com o inesperado e, não raro, vivemos a temporalidade da ruptura. Se por um lado o tempo acelerado pode paralisar os sujeitos pelos contínuos choques, por outro lado, o impacto de uma experiência do *Unheimliche* pode mobilizar os corpos, trazer à tona afetos e possibilidades novas de significações, como vamos desenvolver. Desse modo, as interrogações na clínica psicanalítica sobre o tempo do trauma surgiram a partir de atendimentos que me despertaram inquietações sobre como lidar com a urgência das situações traumáticas que implicam outra relação com o tempo. Aqui, é difícil dissociar tempo e elaboração, tempo e vida, tempo e clínica, tempo e cultura. Ao fim desse capítulo, são ilustrados os conceitos apresentados por meio de uma vinheta clínica (caso L.).

¹⁴³ Birman, op cit., 2009:70.

¹⁴⁴ Idem, p.71.

2.1 O TRAUMÁTICO

A origem etimológica da palavra *trauma* é grega, que significa *ferida*. Conforme afirmam Laplanche e Pontalis, em *Vocabulário de Psicanálise* (1977), a palavra se configurou como termo utilizado pela Medicina, conferindo-lhe o significado de ferida com efração – o que remete a um *furo* que pode deixar suas marcas.

Nos primórdios da Psicanálise, as *neuroses traumáticas* não são claramente diferenciadas da histeria. Conforme Freud avança em suas pesquisas sobre a neurose, acaba descartando o acontecimento traumático como exclusivamente desencadeado pela exterioridade, desatrelado de subjetividade. As causas da histeria foram por muito tempo um profundo mistério, por vezes confundidas como delírio ou simulação. O período inicial da teoria do trauma na Psicanálise, entre 1892 e 1897, se caracteriza pela concepção do trauma sexual vinculado diretamente à cena de irritação dos genitais da criança realizada por um adulto – evento que explicaria a causa da neurose. A teoria traumática é abandonada por Freud, que escreve a Fliess, em 21 de setembro de 1897 (*Carta 69*): “Eu não acredito mais na minha neurótica”,¹⁴⁵ renunciando à hipótese de sedução real.

Márcia Ferreira¹⁴⁶ aponta o funcionamento em mão dupla do trauma: constitui e invade o percurso das formulações freudianas, transbordando as descobertas já consagradas sobre o princípio do prazer. Isso leva, invariavelmente, ao questionamento sobre as origens das angústias e das neuroses e inclusive sobre o próprio método psicanalítico. Se, na primeira teoria do trauma, este é compreendido como *afeto estrangulado*, a relevância das descobertas sobre a importância das fantasias – e, assim, sobre a realidade psíquica – implica transformações fundamentais para a Psicanálise. Do ponto de vista econômico, o trauma estaria ligado à impossibilidade de *ab-reação* de um afeto, ocasionando não somente desprazer, mas também dificuldade de associação. Desse modo, o afeto estabelece-se sem sentido, sem ligação, como um *corpo estranho* que paira no psiquismo, permanecendo sempre presente.

¹⁴⁵ Freud S (1856-1939). “Carta 69. (21 de dezembro de 1897)” Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996:315-7.

¹⁴⁶ Ferreira MP. Traumas não elaboráveis: clínica psicanalítica com crianças. São Paulo: Zagononi; 2011.

As aproximações de Freud com o médico e pesquisador francês Jean-Martin Charcot (1825-1893)¹⁴⁷ contribuíram para a compreensão do trauma como um sofrimento não somente físico. O método da sugestão hipnótica revelava o sofrimento de outra ordem, ainda nebulosa e enigmática. Em *Estudos sobre a Histeria* (1895), Freud busca desvendar o trauma sob a perspectiva econômica, colocando a sexualidade como central na patogênese da histeria. Além disso, investiga as origens e infere na existência de defesas psíquicas frente às ideias recalçadas. Nesse momento, a partir de relatos e atendimentos de mulheres histéricas, formula sua primeira hipótese sobre a causalidade da histeria: as histéricas teriam sofrido uma sedução real na infância.

Pisando no território em que as fantasias e os conflitos psíquicos roubam a cena, os mecanismos de defesa ocupavam o espaço fundamental da origem do sintoma neurótico. Nessas circunstâncias, Freud diz que as *histéricas sofrem de reminiscências*, inferindo acerca da primeira cena de sedução como força traumática. Contudo, o trauma só se instalaria diante de uma segunda cena, que, ligando-se à lembrança da primeira cena, confere a esta – retroativamente – o sentido traumatizante.

A lembrança do evento traumático da vítima de abuso sexual seria tão penosa que o recalque seria a alternativa do sujeito para lidar com suas dores psíquicas. É importante frisar que aqui a ação traumática pressupõe *dois tempos*: o *primeiro tempo* do trauma seria a cena de sedução, o evento traumático tal como real, ocorrido geralmente na infância, quando uma criança seria vítima de agressão sexual; o *segundo momento* se refere à segunda cena, a um evento não diretamente relacionado ao primeiro, mas que, por traço associativo, ressignifica o primeiro evento com o caráter sexual. Enquanto o primeiro evento costuma ocorrer na infância, o segundo acontece na puberdade, momento quando o sujeito já pode identificar a excitação sexual envolvida na primeira cena.

Conseqüentemente, as excitações sexuais experimentadas pelo sujeito como a origem do trauma cedem espaço para a relevância sobre o modo como ele reage diante dessas impressões excitatórias. Revisitando a teoria das neuroses traumáticas, Freud segue com as considerações sobre o fator econômico dos processos mentais, compreendendo-as como consequência de um excesso de estimulação não elaborada pelo sujeito. O excesso de excitação é também a causa do fracasso do princípio do prazer, impedindo que a energia do

¹⁴⁷ Com os estudos de Charcot, a questão do mecanismo dissociativo do psiquismo começa a ser reconhecida, o que contribuirá, posteriormente, para o desenvolvimento da teoria do trauma psíquico formulada por Freud.

aparelho psíquico se mantenha estável. A base da teoria econômica do trauma, portanto, está justamente na *falha do princípio do prazer*.

Entre 1892 e 1897, a etiologia traumática das neuroses estava próxima à ideia de um evento real ocorrido nos primeiros anos de vida de uma criança. Os estudos da histeria explicam o trauma como decorrente de um acontecimento advindo da realidade externa que atravessou o sujeito na infância, deixando marcas de afetos penosos no psiquismo. Desse modo, o trauma seria consequência da falta de meios para a *ab-reação* diante da experiência, não possibilitando a descarga dos afetos. Como a autora propõe: “[...] A cura catártica teria como fim buscar, pela ab-reação dos afetos traumáticos através da colocação em palavras, a reminiscência patógena”.¹⁴⁸

O passado censurado tornou a primeira cena esquecida até que o estabelecimento de uma conexão associativa entre os eventos constituiu o trauma, o que leva à eclosão do sintoma histérico. O efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*) se dá justamente por esse reviver, na vida adulta, da intensidade da primeira cena, já que se compreende então o sentido sexual da cena. A partir de 1897, quando a *realidade psíquica* ganha relevância na teoria freudiana, a *neurótica* é abandonada e substituída por uma nova teoria do trauma na Psicanálise. As fantasias inconscientes incestuosas das histéricas ganham maior atenção na escuta clínica, valorizando-se a realidade dos pensamentos e do mundo interno, que equivale, em certa medida, à realidade do mundo material, mas que não se confunde com ele. Desse modo, os elementos imaginários podem também desencadear o trauma, sem perder de vista o papel que o inconsciente assume na vida dos sujeitos.

A teoria dos dois tempos do trauma se mantém, mas independentemente de uma sedução sexual explícita. Assim, as coisas escutadas pelas crianças que não se ligam a sentido algum se transformam em fantasias, bem como em sua realidade psíquica. Tais fantasias acabam por preencher algumas lacunas: impedem o acesso às recordações, aperfeiçoam lembranças e servem à sublimação. Podemos falar de diferentes *esquecimentos* descritos por Freud. O esquecimento pode estar relacionado ao traumático inacessível à consciência, que foi recalçado e pertence a um *tempo congelado*. Se no inconsciente todo passado se presentifica, o evento é impossível de ser esquecido, mas a consciência nada sabe dele. Outra forma de esquecimento é por meio do processo de análise. Ao possibilitar ao sujeito ressignificar sua história, contar-se de modo a atualizar um passado antes recalçado, a repetição e o gozo do sintoma neurótico não são mais necessários para fazer presente aquilo

¹⁴⁸ Ferreira, op cit., 2011:30.

que não se pode (re)lembrar. O esquecimento, aqui, refere-se a um passado que, durante o processo de análise, foi lembrado, elaborado e, finalmente, pode ser esquecido. Contudo, existem partes do Real que não são simbolizáveis, o que implica o próprio limite do processo de ressignificação analítica.

Quando as descobertas do Complexo de Édipo emergem, ressaltando o papel das fantasias e da sexualidade infantil na constituição psíquica, a teoria acerca do traumático ganha peso. O motivo da enfermidade deixa de estabelecer relações estreitas somente com acontecimento, articulando-se, por sua vez, com a significação e a representação realizadas pelo sujeito. Nesse momento, Freud nos lembra que, acima das excitações vivenciadas durante a infância, deve-se atentar para a reação de recalçamento do sujeito perante essas vivências. O fator externo cede espaço ao valor interno no momento quando as fantasias transbordadas de desejos sexuais entram em cena. Assim, Freud traça dois caminhos para o trauma: do exterior e do interior. Se a sexualidade chega à criança por cuidados, palavras e experiências do *outro* adulto, tudo isso é interiorizado e processado no seu mundo interno, que reconhecemos como fantasias.

Entre os anos de 1918 e 1920, a teoria do trauma adquire novos contornos a partir dos casos de neurose traumática pós-guerra, considerando eventos dolorosos e sofrimentos intensos relacionados aos acidentes e incidentes relacionados à Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esse é o período também quando são desenvolvidos os conceitos de *compulsão à repetição* e *princípio de Nirvana* – manifestações da *pulsão de morte* – para compreender outras faces sobre o trauma. Como escreve Freud, em 1919, as neuroses de guerra, não diretamente articuladas aos conflitos do Eu, são traumáticas, decorrentes de experiências assustadoras ou de graves acidentes da ordem do horror.

Desse modo, no período entre guerras, Freud se defronta com perturbações psíquicas ocasionadas por grandes traumatismos consequentes à exposição de uma realidade avassaladora em sua potência violenta. É a partir das observações dos sonhos desses pacientes que Freud se atenta para a tendência da compulsão à repetição das cenas traumáticas. Seria como se os sujeitos estivessem fixados em seus traumas. É válido apontar que, nesse contexto, não se trata de recordar para elaborar, mas que as repetições obedecem a uma lógica de dominar o excesso, uma espécie de estratégia que visa a expelir e controlar a tensão acumulada. Nas notas de Ferreira:

[...] Freud estaria alertando para o caráter demoníaco das compulsões à repetição, uma predominância a pulsão de morte, o retorno ao estado

inorgânico, o desligado, o desprazeroso e o não recalçado. Na articulação entre o trauma e o pulsional, trauma, nesse momento, adquire valor de excesso, de inassimilado, e de ruptura, ligado à pulsão de morte.¹⁴⁹

Diante do trauma, uma barreira protetora se rompe: o sujeito é tomado por uma intrusão de excitações, ocasionando a circulação intensa de uma energia não ligada a uma representação. É importante salientar, como menciona Miriam Uchitel (2001), que a fixação no trauma, paradoxalmente, empenha prazer na constância enquanto se liga ao funcionamento de manutenção de repetição e excesso.

Após a Primeira Guerra Mundial, a metapsicologia passou a ser reescrita, com novos conceitos: compulsão à repetição, pulsão de morte e uma ampliação da teoria do trauma. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud reformula a teoria explicando o funcionamento do aparelho psíquico segundo o princípio do prazer-desprazer.¹⁵⁰ O trauma estaria então associado à elevação da excitação sexual que visa, segundo o princípio do prazer, a (re)ligações às representações coisas ou às representações palavras para aliviar a descarga, na tentativa de estabelecer o equilíbrio psíquico do sujeito.

Desse modo, novamente em *Além do Princípio do Prazer*, Freud ilustra as brincadeiras como impulso de elaboração psíquica de uma cena penosa, possuindo a função organizadora. Segundo Freud, a compulsão à repetição no caso da neurose traumática se ligaria ao movimento de pulsão de morte, na tentativa de buscar a redução completa das tensões. Adela Gueller escreve que “a repetição insiste em que se faça ouvir o que não se pode dizer”,¹⁵¹ explicando que a repetição inclui o tempo no sentido de *mais uma vez*, trazendo no presente um passado que não pode estar.

As representações inconscientes recalçadas buscam se fazer ouvir também por meio da repetição. A repetição se dá na sequência atualizada do *mesmo*, que não é tempo algum – nem passado, nem presente, nem futuro –, mas só o tempo em sua condição de excesso. Aqui, a repetição precisa acontecer em uma série de acontecimentos que se referem a um passado que tenta se atualizar no presente. O excesso do tempo é, justamente, a repetição em sua condição de tempo condensado: a repetição compulsiva de um passado que não se pode ver nem ouvir no presente. Gueller propõe pensar a temporalidade como aproximação do inconsciente com o passado e com o infantil: “[...] o inconsciente, nessa perspectiva,

¹⁴⁹ Ferreira, op cit., 2011:38.

¹⁵⁰ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Além do Princípio de Prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos (1920-1922) Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

¹⁵¹ Gueller AS de. Vestígios do tempo: paradoxos da atemporalidade no pensamento freudiano. São Paulo: Arte & Ciência; 2005:52.

apresenta-se como um encontro ou um confronto com um outro tempo, um tempo em descompasso, um tempo que resulta anacrônico”.¹⁵²

Aqui, a questão de economia psíquica é fundamental, justamente porque, diante de um evento traumático sem representação, o que se apresenta é a expressão da intensidade. O que fica e se expressa então são as *marcas* que permanecem no corpo, as quais se apresentam, mas não representam, porque não foram inscritas e não podem ser lembradas nem reconstruídas.¹⁵³ Sem tempo nem lugar, esses excessos traumáticos são da ordem não apenas do *insuportável*, mas, sobretudo, do *irrepresentável*, rompendo assim os limites. Algo ficou *fora do tempo*, sem ligações nem representação.

Vale ressaltar que não se trata de um tempo em sua condição de presente eterno nem inconsciente, já que a experiência não representada não pode ser recalçada; ou seja, há marcas que não são representações, mas nem por isso deixam de ter efeitos psíquicos. Contudo, essa não representação – o irrepresentável – é da ordem do traumático por sua condição de excesso de excitação que não consegue escoar.

No texto, de 1914, *Repetir, Recordar e Elaborar*,¹⁵⁴ Freud amplia a questão da repetição seguindo a lógica do princípio do prazer. Ainda que provoque mal-estar ao Eu, devido aos conteúdos serem derivados do recalçado, a repetição traz em si mesma o prazer advindo das pulsões. Por isso, é válido ressaltar que o que se repete no trauma não é uma representação, mas uma percepção sem palavra. Como demonstra Uchitel: “Na instalação do trauma, a excitação que deveria ter tomado o caminho da representação, da ligação, ficou presa no circuito incessante das excitações sem forma. Por isso o trauma não fala, se faz sentir e atua”.¹⁵⁵ A autora trabalha diferenças sobre o conceito de recalçado de Freud (1896; 1914), mostrando que não há tradução, ou seja, não há uma lembrança consciente nem para o que se repete compulsivamente, nem para o que se *esquece*, pois em ambos os casos há memória inconsciente:

[...] Em 1914, o inconsciente é memória, e o recalçamento é sua condição. Em 1896, o inconsciente também é memória mas pode ser causado pela compulsão ou pelo recalçamento, isto é, pelo que mudou (uma experiência

¹⁵² Gueller, op cit., 2005:38.

¹⁵³ Knobloch, op cit., 1998:90.

¹⁵⁴ Sigmund F (1914). Recordar, Repetir e Elaborar. In: Freud S. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud – Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago; 1996:233-71

¹⁵⁵ Uchitel M. Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma. São Paulo: Casa do Psicólogo: 2001:50.

prazerosa tornou-se desprazerosa) ou pelo que permaneceu sob o mesmo signo (ou seja, pelo que permanece ligado a um excesso de prazer.¹⁵⁶

A pulsão de morte, ainda mais elementar que a de vida, tenderia ao estado inorgânico, por sua característica de desligamento. A pulsão de vida seria o esforço do aparelho psíquico em estabelecer ligações, impulsionando o sujeito para estabelecer relações com o mundo. O movimento da psique humana seria regido pela fusão das duas pulsões, entrando em proporções variáveis e agindo de forma interdependente. A tendência dos sujeitos à agressividade, o sentimento de ódio e o desejo de destruição podem servir às duas pulsões: morte ou vida. Em 1920, Freud destacou que a pulsão de destruição é habitualmente articulada com *Eros* (pulsão de vida), com o propósito de descarga e de rebaixamento da excitação psíquica. Quando a agressividade se coloca a serviço de *Tânatos* (pulsão de morte), o fim seria o desligamento pela destruição e o uso da violência.

A formulação da Segunda Tópica (1923) contribui para a descoberta de que o trauma pode se articular não somente com pulsão de morte, como também com a teoria da angústia, ao se relacionar à ameaça de castração. Considerações fundamentais acerca da origem traumática das neuroses e seus efeitos positivos e negativos são desenvolvidas em *Moisés e o monoteísmo* (1939 [1934-1938]). Nesse ensaio, Freud busca explicar as repetições não somente na história pessoal dos sujeitos, mas também na história coletiva. A compulsão à repetição como mecanismo psíquico tenta repetir de maneira a não deixar clara a ligação com a origem do evento traumático, das narrativas e das situações articuladas às experiências traumáticas. Os efeitos negativos, por sua vez, se relacionam às defesas, que intensificam os sintomas de inibição e fobias.¹⁵⁷

Levando em conta excesso, tanto presente na originário quanto como um acontecimento, aqui cabe um parêntese para retomar as considerações de Pontalis a respeito da questão da dor psíquica como constituinte do sujeito desejante, buscando já nos primeiros textos da obra de Freud, *Projeto de 1895*, a definição de que *dor* é indubitavelmente diferente de desprazer. Nesse texto, a dor descrita por Freud é explicada pela invasão, um fenômeno que rompe as barreiras no momento quando quantidades excessivas de energia invadem os dispositivos de proteção. O autor faz um percurso pela obra de Freud para compreender a especificidade da dor, tratando esse sofrimento como o valor de uma experiência irreduzível,

¹⁵⁶ Gueller, op cit., 2005:52.

¹⁵⁷ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos (1937-1939) Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

um enigma. Pontalis entende a dor como violação e chama de efeito de *implosão* a descarga interna ocasionada pelo transbordamento dos limites do corpo, limites do eu.

O *cheio demais* cria, usando uma das metáforas de Freud, uma espécie de *hemorragia interna*, tamanha a excitação que provoca, impossibilitando ligações e criando um *vazio*: “[...] a dor aparece ocupando uma posição mediana: entre angústia e o sofrimento de luto, mas também entre o investimento narcísico e o investimento no objeto”.¹⁵⁸ Compreendendo a dor psíquica com base nas relações com excessos/invasões, Pontalis percebe a necessidade de diferenciá-la da angústia. Retornando às considerações de Freud, o autor comenta que a questão da dor psíquica não apresenta definição clara durante a obra do pai da Psicanálise, existindo contradições sobre as relações entre dor, corpo e angústia.

Além disso, o autor retoma as questões inerentes ao luto e à melancolia (Freud) para compreender a ordem da dor psíquica, o esvaziamento do Eu e seus *buracos* e a aflição psíquica. Se, para Freud (1926), a passagem da dor corporal para a dor psíquica corresponde à transformação do investimento narcísico em investimento do objeto,¹⁵⁹ a dor remete à perda do objeto, dolorosamente necessária para que se torne sujeito e possa existir por meio dela. Pontalis defende que a vivência da dor se dá no interior de um *eu-corpo*, quando a relação continente-conteúdo prevalece, já que a dor leva o corpo a se transformar em psique e a psique, em corpo. Aqui, dor psíquica e dor física obedecem à mesma lógica, sem metáforas e nem sentido. Como o autor comenta, a dor se alterna entre o silêncio e o grito: *dor é só para si* e a dor pode também *despertar*, produzindo uma descarga interna, uma espécie de *implosão*, no momento quando, justamente, *o cheio demais cria um vazio*.¹⁶⁰

Aqui, cabem parênteses para a retomada sobre o conceito de angústia. A *angústia sinal*, do texto de 1926, como Freud mostra, pode ser também percebida como um sinal frente a um perigo ou uma reação frente à ausência de objeto, caracterizada por vivências corporais como agitação da atividade pulmonar e aceleração cardíaca. Essas sensações são expressas corporalmente como uma expressão de uma intensidade *bruta*, sem representações. Garcia-Roza¹⁶¹ infere que a repetição dos estados de angústia pode ser compreendida como repetição de expressões corporais que não formam representações psíquicas: “Não há traço mnêmico, há apenas a expressão de uma pura intensidade sem conteúdo.” Assim, Garcia-Roza explica

¹⁵⁸ Pontalis JB. Entre o Sonho e a Dor. São Paulo: Ideias e Letras; 2015:268.

¹⁵⁹ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Inibições, sintomas e ansiedade (126 [125]) Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago; 1996:81-173.

¹⁶⁰ Pontalis, op cit., 2015:268.

¹⁶¹ Garcia-Roza LA. A Interpretação do sonho (1900). Introdução à metapsicologia freudiana, v. 2. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.

que essa repetição pode ser da ordem de uma “repetição da impressão, portanto, de algo puramente intensivo, memória de impressão e não memória de traço”.¹⁶²

As discussões sobre a *angústia do nascimento* são retomadas entre Freud e Otto Rank, que concordam que o nascimento, pelo ato de separação da mãe, seja o primeiro evento traumático da vida do sujeito e protótipo do afeto de angústia. O trauma, aqui, se constitui como acontecimento na realidade, uma experiência de separação primordial. O estado de desamparo no qual o bebê se encontra é, para a Psicanálise, sobretudo a experiência subjetiva de estar submetido a uma intensidade pulsional intensa, colocando o sujeito diante de uma condição de submissão ao desejo do outro. Como o bebê, para sobreviver, necessita ser cuidado e amparado pelo outro, o sentimento de desamparo diante dessa relação de extrema dependência configura o *desamparo original*, descrito por Freud em 1895.

Se, por um lado, a angústia, obedecendo ao princípio do aumento e da redução das tensões, se torna dizível pelos sintomas e falada por meio representações e fantasias ou mesmo descarregada em ações, por outro, a dor remete à perda do objeto real ou fantasmático e não pode ser representada:

Lá onde há dor, é o objeto ausente, perdido, que está presente; atual, que está ausente. De repente, a dor da separação parece secundária em comparação com uma dor nua, absoluta. A *cena* psíquica pode parecer povoada, mas está povoada de sombras, de figurantes, de fantasmas, a *realidade* psíquica está em outro lugar, mais enquistada do que recalçada.¹⁶³

Pontalis parece antecipar que a dimensão da dor ocuparia mais e mais o psiquismo da Era da Pre(s)sa. Na passagem de sonho para a dor, perde-se também o tempo do psiquismo, o tempo de compreender, e se avança no espaço, transformando sonho em pesadelo. Diante de angústia intensa, não pode entregar-se ao sonho. O real invade, impondo o despertar ao sonhador frente ao horror. Sofrimento e dor não estão no mesmo plano. O sofrimento do sujeito acontece na relação com o outro, convocando à alteridade e, conseqüentemente, deixando marcas nos registros simbólicos e temporais, como acontece com as histéricas; a dor do sujeito da Pre(s)sa, diferentemente, estaria ao lado da solidão, do tempo imediatista e sem interrupções.

Diante da dor, as redes de amarrações simbólicas dos sujeitos se soltam e suas tormentas não podem se endereçar ao outro. Expressões do mal-estar contemporâneo se descarregam no corpo como na síndrome da fadiga crônica (*Burnout*), por ataques de angústia

¹⁶² Garcia-Roza, op cit., 2013:56.

¹⁶³ Pontalis, op cit., 2015:272.

ou pânico, mostrando que os excessos dificultam as possibilidades de os sujeitos anteciparem os perigos ou se projetarem ao futuro com um anteparo representativo que contorne o Real. Os humores, não mais contornados pelo discurso, tornam-se um risco de descontrole sempre presente.

Vamos recuperar de alguns pontos abordados nesse capítulo. As histéricas falam de seus sofrimentos pelo corpo; seus sintomas comunicam algo que lhes acontece entre o somático e o psíquico, colocando em diálogo as relações do sujeito com o mundo. A superfície do corpo na histeria evoca imagens, lembranças, memórias e uma narrativa que dá notícias sobre seus desejos e conflitos. As dimensões de tempo se sobrepõem ao espaço, sendo possível contar a história do sujeito por meio de seu sintoma (representações). A temporalidade faz a experiência psíquica mostrar sua potência de simbolização em movimento de resgate de passado, presente e futuro.

Enquanto nos primórdios da Psicanálise o corpo era mensagem cifrada e as histéricas encenavam seu sofrimento pelo corpo-linguagem, na Era da Pre(s)sa, diferentemente, corpo se torna palco de descargas sem tempo para simbolização, sendo expressões do mal-estar brutal e sempre estranho ao sujeito. Na Era da Pre(s)sa, os sujeitos têm diferentes relações com o corpo. Se o tempo acelerado impõe excitabilidades impactantes da ordem do impossível de se processar psiquicamente, nossa experiência se empobrece em decorrência dos instantes descontínuos, comprimindo o tempo da espera necessário à simbolização. Aqui, não se exclui os sofrimentos decorrentes do recalque na contemporaneidade, mas se ressalta alguns sofrimentos da Pre(s)sa consequentes de um tempo de elaboração achatado.

Como Birman afirma, na contemporaneidade, seria então o somático que sofreria os efeitos dos vetores de volume e profundidade, dimensões espaciais, empobrecendo as possibilidades de inscrições simbólicas na superfície do corpo: “Isso porque enquanto volume e profundidade é que a corporeidade se torna indiscriminada nas suas possibilidades de significação, já que seria apenas na superfície do corpo que as encenações se inscrevem numa gramática e numa sintaxe simbólicas”.¹⁶⁴ Com isso, percebemos que algumas patologias atuais como casos-limite, as compulsões e as drogadições, por exemplo, são manifestações com pobreza simbólica, em que o agir se torna evidente nas manifestações de sua dor, evidenciando um tempo de espera encurtado, insuficiente para dar outros sentidos ao excesso que *vaza* sem encontrar amarrações.

¹⁶⁴ Birman, op cit., 2014:8;99.

Vemos nas neuroses traumáticas descritas por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920) a emergência da experiência de dor, sendo o aparelho psíquico inundado pelas repetições como saídas do psiquismo para amarrar o traumático. Birman mostra que, nas experiências traumática em que a dor se impõe, a dimensão espacial ocupa em grande medida vida psíquica, levando os sujeitos a perderem a temporalidade e, conseqüentemente, a possibilidade de anteparos simbólicos:

É apenas o espaço que ocupa agora o campo da experiência, e não mais o tempo, pela repetição compulsiva do mesmo, isto é, pelo retorno terrorífico das imagens traumáticas. Estas então não mais se temporalizam e se simbolizam, permanecendo atadas à imobilidade do acontecimento traumático. É a imagem, na sua dimensão estática e espacial ao mesmo tempo, na sua ataraxia, enfim, o que se impõe no psiquismo.¹⁶⁵

Uma espera sem a dimensão temporal é paralisante: enquanto se esvai a mobilidade existencial psíquica pela redução da temporalidade, não há ordenação da experiência dos sujeitos localizada no antes, no durante e nem no depois. A Era da Pre(s)sa aprisiona os sujeitos, justamente pela passagem do instante de ver para o momento de concluir, tornando o tempo de compreender apenas ruído silenciado. Nesse traumático, os códigos simbólicos são frágeis e imprevisíveis, restando às vivências marcas da imobilidade.

Com isso, encurta-se a capacidade de movimento dos sujeitos, que ficam presos ao eterno presente, sem abertura para novas temporalidades existenciais que dariam direção e sentido para suas memórias e projetos. Com efeito, o corpo perde sua dimensão de fala, partindo mais facilmente para saídas pela ação, somatizações e compulsões. Assim, os temas sobre dor psíquica e angústia nos guiam até os primórdios da fundação do inconsciente, que nos ajuda a compreender os desdobramentos da temporalidade no psiquismo.

2.2 A FUNDAÇÃO DO INCONSCIENTE, A MEMÓRIA E A TEMPORALIDADE

A fundação do Inconsciente subsiste na obscuridade, possivelmente na arqueologia das experiências sensoriais mais arcaicas dos sujeitos. Os conhecimentos sobre o Recalque Originário, como alertou Freud em 1926, são muito limitados. As hipóteses freudianas supõem um momento mítico inaugural do inconsciente. O recalque não está presente desde o

¹⁶⁵ Birman, op cit., 2014:8;27.

início do aparelho psíquico, que, como sabemos, vai se constituindo aos poucos na vida do sujeito; Sigmund Freud colocava o recalque em uma posição central: em que o recalque é o pilar fundamental sobre o qual descansa o edifício da Psicanálise. O recalque originário não deixa de ser uma suposição da Psicanálise, uma vez que a pergunta “Quando acontece a fundação do inconsciente?” paira no ar. Autores como Adela Stoppel de Gueller, Garcia-Roza e Julieta Jerusalinsky ajudarão nesse caminho a ser traçado entre a fundação do inconsciente e da memória com o tempo.

Os problemas de traduções de Freud do termo *Verdrängung* são relevantes e devem ser abordados nesse trabalho. Em português, encontramos *repressão*, *recalque* e *recalcamento*. O *Vocabulário de Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, escolheu, tanto na edição francesa quanto na brasileira, o termo *recalque ou recalcamento*. Qual é a diferença? Segundo os psicanalistas, a repressão (uso comum/social) se refere a uma ação exercida por outro a partir da exterioridade; em contrapartida, o recalque seria a ação psíquica decorrente de um processo interno do Eu. Isso quer dizer que as exigências externas internalizadas pela instância censora (Supereu) participam em um nível inconsciente do processo de recalque realizado pelo Eu. Desse modo, a escolha do termo recalque, para os autores, é mais adequada do que o uso do termo repressão, que traduziria a palavra *Verdrängung* (literalmente subpressão ou supressão).

O primário reflete algo em acontecimento; há uma aposta da Psicanálise de que a inscrição de imagens da cena primária (*Urszene* – antigo, arcaico, primitivo), da ameaça de castração, da descoberta da diferença sexual ou da sedução sejam recalçadas antes mesmo de virem à consciência e de poderem se ligar à representação ou chegarem a ter uma palavra. Esses serão os embriões das fantasias originárias (*Urphantasie*), correspondentes às estruturas fantasmáticas constitutivas do sujeito. Laplanche e Pontalis definem o recalque originário da seguinte maneira:

Processo hipotético descrito por Freud como primeiro momento da operação do recalque. Tem como efeito a formação de um certo número de representações inconscientes ou “recalcado originário”. Os núcleos inconscientes assim constituídos colaboram mais tarde no recalque propriamente dito pela atração que exercem sobre os conteúdos a recalcar, conjuntamente com a repulsão proveniente das instâncias superiores.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Pontalis, op cit., 2015:434.

O caráter de atração do Recalque Originário (*Urverdrängung*) se explica pelo efeito *magnetizante*, que servirá aos conteúdos conscientes que se tornarão inconscientes pela ação do Recalque Secundário (*Nachfragen*), cuja ação se dá *a posteriori*. Aqui, compreende-se o efeito em cadeia da questão: só existe o recalque primário porque existe o recalque secundário. Desse modo, o Recalque Originário é responsável pela:

- Fundação do Inconsciente.
- Clivagem do psiquismo em duas instâncias distintas (os sistemas Ics e Pcs/Cs).

Visando a escoar sua energia, o material recalcado insiste em uma expressão consciente, exercendo a atração constante dos conteúdos Pcs/Cs, afim de estabelecer ligações.¹⁶⁷ A membrana que separa o *dentro* do *fora* é pouco delimitada no bebê recém-nascido:

E depois dos recalques primários não há fora que não seja dentro e não há dentro que não seja fora. Disso, contudo, não resulta nenhuma espécie de harmonia. Se esses dois espaços estão inteiramente conectados desde os recalques originários, é inegável que sempre houve uma fissura entre eles. Encontro cheio de hiatos, formado por delicados fios desconexos de memória, que se chocam incessantemente com a matéria do mundo. Algo emerge do exterior, atinge e depõe-se em uma impressão psíquica pré-histórica, inaugurando – se escutado – uma narrativa inexistente até então.¹⁶⁸

O Recalque Secundário é o mecanismo de ação do recalque: atividade do sistema Pcs/Cs que se opõe ao propósito de satisfação imediata do prazer do sistema Ics (descarga da quantidade de excitação – processo primário), possibilitando a ação adequada e a resposta satisfatória, evitando assim o desprazer. O recalçamento está atrelado à economia psíquica na balança prazer/desprazer. Desse modo, o recalque tenta manter o equilíbrio possível entre as pulsões e as exigências decorrentes da cultura, buscando evitar o desprazer.

Do ponto de vista econômico, o mecanismo do recalque está a serviço da satisfação pulsional: para que o recalque secundário aconteça, deve ocorrer o desinvestimento da representação por parte do sistema Pcs/Cs e o investimento na mesma representação do sistema Ics, decorrente da atração exercida pelo recalçamento original. No Inconsciente, o conteúdo recalcado continua atuante na formação de derivados e conexões sem que a consciência possa exercer seu controle. O acesso ao material recalcado se dá somente por

¹⁶⁷ Garcia-Roza LA. Artigos de metapsicologia (194-1917): narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. Introdução à metapsicologia freudiana, v.3. Rio de Janeiro: Zahar; 2014:173.

¹⁶⁸ Parente, op cit., 2017:550.

meio de seus derivados, ou seja, por meio das formações inconscientes: sonhos, atos falhos, *chistes*, sintomas e pelas associações feitas pelo paciente durante a análise psicanalítica.

O recalçamento atinge a representação (*Vorstellung*), elemento ideativo ligado à pulsão, e o afeto (*Affekt*), fator quantitativo/intensivo de expressão da pulsão, de modo diverso. Enquanto a representação torna-se inconsciente, possuindo seu acesso à consciência negado, o afeto não pode ser recalçado. Assim, existem três destinos possíveis para o afeto: ser suprimido, ser deslocado ou ser transformado.

Com a finalidade de manter a representação recalçada Inconsciente, o sistema Pcs/Cs precisa lutar constantemente com as representações e seus derivados, que tentam não somente acessar a consciência, como também se ligar às representações–palavra: “A produção de derivados continua a ser feita, independentemente da distância formal e temporal em relação ao recalçado original”.¹⁶⁹ O autor ainda aponta que alguns conteúdos derivados da representação recalçada, seja pela distância ou pelas deformações sofridas a partir representações originalmente recalçadas, conseguem acessar a Consciência pela *falha* da defesa, ocorrendo o que se chama de *retorno do recalçado*. Aquilo que retorna, portanto, não é o conteúdo recalçado *ele mesmo*, mas, sim, manifestações inconscientes que sofreram deformações. Em suma, no processo da lembrança inconsciente torna-se consciente, o traço mnêmico sofre alterações no enlace com a palavra; sua expressão seria, assim, uma tentativa de o desejo recalçado se manifestar no consciente e evitar desprazer.

As relações entre recalque originário e fixação são estreitas. A partir da análise do caso Schreber, como aponta Garcia-Roza, Freud pôde decompor o processo de recalque em três fases: a *fixação* (recalque originário), o *recalque* (recalque secundário) e o *retorno do recalçado*. Somos *seres viventes* antes de nos tornarmos *seres falantes*, daí porque os feixes de representações com mensagens de si, sensações prazerosas e supostas marcas de satisfações primordiais, que ainda não podem ser ditas, se tornarão as primeiras formações inconscientes. Essas primeiras formações do inconsciente coincidem ao *umbigo do sonho*, ao *nó do sintoma* e ao inconsciente real, elementos pelos quais estamos sempre *à procura* e onde não há sobredeterminações.

Se o *traço* é a marca de uma impressão (uma imagem), encontramos aqui os caminhos pelos quais a memória se constitui na forma das *primeiras inscrições*. Essas inscrições podem se associar por simultaneidade, mas só criarão uma trama significativa com a formação do Inconsciente, que opera segundo os mecanismos de linguagem tais como a metáfora

¹⁶⁹ Garcia-Roza, op cit., 2014:241.

(condensação) e a metonímia (deslocamento). É a *inscrição* (*Niederschrift*) do traço ou da representação em um sistema mnêmico que estabelece a *fixação* da pulsão nessa representação, impedindo que essa representação acesse a consciência. Desse modo, tal representação passa a se comportar *como se* pertencesse ao Inconsciente, exercendo a atração necessária para que o recalque propriamente dito ocorra.¹⁷⁰

Garcia-Roza indaga sobre o porquê de algumas experiências iniciais serem *fixadas* e outras, não. Segundo o autor, tais experiências provavelmente estão relacionadas às experiências arcaicas muito intensas, cujas excitações fortes resultariam em um *sinal* para ocorrência do Recalque Originário. Garcia-Roza sugere que Freud chega a recorrer às explicações de caráter filogenético, na tentativa de preencher essas lacunas, como se a cena primária (cena do coito dos pais) já estivesse programada para ativar a ação do recalque primário. Assim, estaria aí o núcleo que ativaria o surgimento do inconsciente recalcado, nas palavras de Garcia-Roza: “[...] O sexual seria dotado, portanto, de uma marca própria, de uma intensidade peculiar que funcionaria para o sujeito como sinal para essa defesa originária”.¹⁷¹

O recalque pressupõe dois processos econômicos: o *contrainvestimento* e o *desinvestimento*. O contrainvestimento mantém a representação no sistema de onde provém a energia pulsional, mas sem que a representação surja, respondendo à questão econômica do recalque originário. O desinvestimento é, assim, a retirada do investimento ligado a uma representação desagradável no sistema PCs, que acontece no processo de recalque. Segundo Garcia-Roza, Freud desenvolve o conceito de contrainvestimento (artigo *O Inconsciente*, 1915) como o único mecanismo do recalque originário, já que o investimento do recalque originário não provém do PCs e também não ocorre um desinvestimento do sistema Pcs/Cs. Os traços e as fixações marcam as experiências dos sujeitos de um modo particular, transformando-se em restos mnêmicos sem a ordenação sequencial e a lógica similar ao sistema Pcs/Cs, mas se tornam presentes na atemporalidade do Inconsciente. Em 1915, Freud escreveu, no texto *O inconsciente*:

Os processos de sistema Ics são atemporais, isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo, nem, em geral, têm qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, ao trabalho do sistema Cs.¹⁷²

¹⁷⁰ Garcia-Roza, op cit., 2014:179.

¹⁷¹ Idem, p. 186.

¹⁷² Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago; 1996:192.

Os traços mnêmicos recalcados não sofreriam alterações no tempo, como desenvolve Freud em *Psicopatologia da vida cotidiana*,¹⁷³ não somente porque o Inconsciente é atemporal, mas especialmente porque as impressões são preservadas com características de imutabilidade e permanência. Se o recalcado é aquilo que *já foi* e permanece fixado em um passado eternizado, ocorre o alongamento em um passado que ainda é:

Essa definição nos conduz a pensar a atemporalidade como algo situado entre a eternidade, com suas características de permanência e imutabilidade, e o passado aqui representado pela memória. Por esta linha somos conduzidos a pensar o inconsciente como o passado e, por extensão, como o infantil. Os traços mnêmicos infantis constituem os conteúdos do inconsciente.¹⁷⁴

Tanto no *Projeto para uma Psicologia Científica*, de 1895,¹⁷⁵ quanto na carta de Freud a Fliess, de 6 de dezembro de 1896 (*Carta 52*),¹⁷⁶ há um esboço da teoria da fixação. Nesses primeiros esboços da teoria psicanalítica, Freud busca explicar a formação do Eu (*Ich*) a partir de um estado de caos original e indiferenciação do aparelho psíquico, como um estado mítico onde o que reina é a livre dispersão das excitações (endógenas e exógenas). O *Projeto* já aponta os modos de funcionamento do processo primário, que funciona com energia livre que visa à descarga total; e do processo secundário, que trabalha com energia ligada, cuja descarga é controlada e postergada, sendo o mecanismo neurológico de ligação (*Bindung*) que permite o Eu se diferenciar do estado de caos original.

O Eu do Projeto é um Eu muito diferente do proposto na Segunda Tópica, pois não tem acesso à realidade nem pode ser entendido como Eu-sujeito de desejo. Freud denomina *investimento colateral* o processo de ligação da energia livre. O investimento colateral acontece no momento quando um neurônio investido de excitação, em vez de dispersar a energia por meio da descarga, se liga ao neurônio vizinho, levando-o a reter essa energia antes dispersa. Nesse momento, Freud compreende o Eu com a função inibidora das excitações. Assim, a memória no Projeto é resultado dos caminhos das excitações percorridos por essas organizações neuronais. O sistema ω , denominado por Freud de *percepção-consciência* (Pc-

¹⁷³ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901) Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

¹⁷⁴ Gueller, op cit., 2005:31.

¹⁷⁵ Freud S (1856-1939). “Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895]) Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996:341-424.

¹⁷⁶ Freud S (1856-1939). “Carta 52. (6 de dezembro de 1896)” Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996:287-93.

Cs), é separado dos sistemas Pcs e Ics, lugar de inscrição e traços mnésicos ou mnêmicos. Aqui, Freud defende uma incompatibilidade entre a consciência e a memória, já que não existiram no sistema Percepção-Consciência traços duradouros da excitação, tornando-os assim inconscientes.

Segundo Laplanche e Pontalis, os traços mnêmicos são as formas como os acontecimentos se inscrevem na memória e estão presentes permanentemente em diversos sistemas psíquicos (em relação a outros traços), mas, para serem reativados, precisam ser investidos. Na carta de Freud a Fliess (*Carta 52*), há o destaque do aparelho psíquico no que concerne à memória. Freud defende um ponto fundamental na carta: memória não é um depósito de inscrições fixas e imutáveis, mas sim um sistema móvel e em constante movimento de inscrições. Essas inscrições se associam por simultaneidade, por causalidade ou por contiguidade.

Mesmo sem mencionar o termo *fixação*, o conceito já aparece na Carta: é a partir da inscrição inicial (*Niederschrift*) que cada signo de percepção se submete às novas inscrições, com uma tradução do material psíquico inicial: “Recalcamento e fixação são, portanto, paradoxalmente, o que permite que haja registro psíquico, memória. O apagamento faz a inscrição”.¹⁷⁷ É importante frisar que, no processo de transcrições e (re)transcrições, há a perda de excitação, ou seja, um *desgaste da lembrança*, tornando o *traço original* um *outro traço* nessa passagem entre sistemas Pc e Cs.

Consequentemente, Garcia-Roza defende que “todo traço mnêmico é traço de uma impressão”¹⁷⁸, comentando que estes traços circulam no aparato psíquico em diferentes registros, sofrendo rearranjos ou transcrições (*Umschriften*). No inconsciente, estes traços que formam a memória operam segundo os mecanismos de linguagem tais como metáfora (condensação) e metonímia (deslocamento), como apresentado no Capítulo VI da *Traumdeutung* (1900). A tese defendida por Freud, mantida ao longo de sua obra, é a impossibilidade de consciência e memória existirem simultaneamente. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud explica a gênese da consciência pelo mecanismo de oposição memória e consciência, afirmando que a consciência surge em substituição a um traço de memória.

Se o aparato psíquico sofre rearranjos e (re)transcrições durante a passagem do material de um registro para outro, os traços mnêmicos sofrem reordenações de tempos em tempos. A fixação da pulsão na representação ocorre, assim, devido ao esgotamento da

¹⁷⁷ Gueller, op cit., 2005:81.

¹⁷⁸ Garcia-Roza, op cit., 2014:189.

excitação durante esse processo de transcrições e (re)transcrições. Gueller (2005) traz a questão da *tramitação* para pensar a temporalidade do traumático. A autora explica que a tramitação consiste em fazer com que a descarga da excitação se realize pela ligação ao pré-consciente, ou seja, às representações de palavra, no lugar de descarga pela via motora. Gueller ainda menciona que a condição de recalçamento é, justamente, esse encontro do psíquico com algo que não pôde acompanhar essa sexualidade, existindo um desencontro entre as temporalidades:

[...] Antes o passado presentificado, depois o passado passado. Opera-se, neste caminho, uma mudança do estatuto temporal da lembrança. Como se opera, porém essa mudança? Pela linguagem, pelo enlace à fala. Em 1900 esta possibilidade está dada pelo enlace das representações de coisa às representações de palavra. Em 1937, esta condição passa pela mudança da posição do Eu. Em ambos os momentos a ênfase recai em fazer passar algo que estava estagnado, que não podia transitar. A análise tem a possibilidade de abrir passagens.¹⁷⁹

Assim, pensamos nos cuidados primordiais do bebê pela mãe como as experiências sensoriais iniciais (como o cheiro da mãe, o colo) – as primeiras palavras dessa língua materna (com som, tom, ritmo e rimas) que são, invariavelmente, esquecidas pela criança que *mamou as palavras* da mãe. Aquilo que não se diz recai em um *vazio* de significação, o que não deixa de ser uma descrição do Real, já que não se aprende em sua significação. Podemos compreender a amnésia infantil – bem como a amnésia histérica – como um descompasso temporal, que produz recalçamento pelo componente da sexual infantil.

Em suma, vemos a questão da temporalidade como central no psiquismo dos sujeitos atrelada às memórias, ao recalque e às formações do inconsciente, desde os primeiros escritos de Freud (Projeto) até a Segunda Tópica. A seguir, veremos a questão da temporalidade atrelada ao trauma em Ferenczi, possibilitando um aprofundamento sobre os tempos do trauma.

¹⁷⁹ Gueller, op cit., 2005:37.

2.3 TEMPO, MEMÓRIA E O IMPOSSÍVEL DE SE INSCREVER

O tempo, a memória e o recalque em Freud se relacionam com “o tempo perdido a ser reencontrado”,¹⁸⁰ já que a lembrança recalçada pode ser relembrada e, portanto, revivida, aproximando presente e passado. Na imagem do “bloco mágico” (1925),¹⁸¹ Freud mostra a relação entre a memória e a inscrição psíquica. Freud também usou as metáforas da câmera fotográfica e de um campo geológico para falar sobre a temporalidade psíquica.

As questões do tempo e do traumático adquirem outras formulações com Sándor Ferenczi (1873-1933). O psicanalista húngaro localiza o traumático como o impossível de se inscrever, aquilo que não pôde ser recalçado nem consegue se fazer representar no inconsciente, retomando as leituras de *Além do princípio do prazer*, de Freud. Quando um acontecimento vivido pelo sujeito é excessivo, interrompe-se o processo esperado de introjeção do Eu e de inscrição psíquica, não restando memória do evento. É válido ressaltar que, para o autor, os excessos do vivido não configuram sozinho o traumático.

Ferenczi¹⁸² acompanhou de perto as neuroses de guerra e casos de crianças que não foram desejadas em seu meio familiar, que foram expostas a desamparos muito precocemente e que sofreram desorganizações graves em seu psiquismo. Durante estas situações chocantes, a criança pode ser alvo do sadismo dos pais, lugar de constantes ataques e de violência dos adultos. Ferenczi¹⁸³ também alerta sobre as dores das crianças quando os adultos invertem a situação de cuidado, como acontece quando há queixas exacerbadas de sofrimento (terrorismo do sofrimento), levando a criança a assumir o papel de cuidador da família e deixar de lado seus próprios interesses e necessidades.

O trauma exige mais do que o sujeito possui como estrutura psíquica e recursos do Eu para conseguir integrar e elaborar a situação. Por isso, frente ao trauma, umas das consequências imediatas é o sentimento de angústia intenso, já que o sujeito se sente incapaz de adaptar-se à situação de desprazer. Não à toa, em muitos casos, na tentativa de *minimizar o desconforto* gerado pela situação traumática, a defesa encontrada pelo sujeito é suspender as

¹⁸⁰ Knobloch, op cit, 1988:74.

¹⁸¹ Freud S. Uma nota sobre o bloco mágico [1925]. Rio de Janeiro: Imago; 1977:75-171.

¹⁸² Para Ferenczi, o desenvolvimento da criança passa por traumatismos: desmame, limpeza, educação e confrontos com seu ambiente. Diante da necessidade de novas organizações psíquicas da criança para adaptar-se ao meio, a dor e o sofrimento são inevitáveis. Contudo, nessa pesquisa, vamos aprofundar nossa análise na questão dos traumas como acontecimentos violentos (choques).

¹⁸³ Ferenczi S. A criança mal acolhida e sua pulsão de morte. In: Obras completas. Psicanálise IV. Trad. São Paulo: Martins Fontes; 1992.

percepções, como se o *choque* tivesse o *efeito de anestesia*. Nesse sentido, encontramos ressonâncias com a intensidade e os excessos da Era da Pre(s)sa em que o *impacto* gera *indiferença* (atitude *blasée*, depressões), como temos desenvolvido.

A psicanalista Paula Peron,¹⁸⁴ ao tecer considerações sobre o trauma na perspectiva de Ferenczi, destaca que os efeitos traumáticos podem complicar as vivências edípicas dos sujeitos, já que o trauma acarreta em desequilíbrio entre os investimentos objetivos e narcísicos. O sujeito traumatizado pode desenvolver sintomas que apontam para a retirada da libido do mundo externo, para a hipersensibilidade do Eu e para a fixação do narcisismo infantil.

Em seu *Diário clínico* (1932),¹⁸⁵ Ferenczi descreve sintomas corporais, os *símbolos mnêmicos físicos*, e reações emocionais dos sujeitos que não puderam deixar marcas de sua dor nem criar memória. O indizível do trauma, aquilo que é impossível de se colocar em palavras e simbolizar, faz-se registrar na forma de uma *impressão corporal*. A dor do trauma se presentifica na expressão plástica do corpo, ou seja, sistema-limite entre o somático e o psíquico (sistema mnésico do Eu), sendo incompreensível para a lógica do inconsciente decifrá-la. Peron mostra como a excitação intensa decorrente do trauma pode ser convertida para o corpo, gerando sintomas que muito se parecem aos sintomas conversivos presentes nas histerias: “Podem ocorrer tremores, paresias espasmódicas, rigidez nos movimentos ou evitação de certos movimentos que estiveram presentes no momento do trauma, à maneira de uma fobia, indicando que o *quantum* afetivo parcialmente não liquidado permaneceu ativo na vida psíquica inconsciente”.¹⁸⁶

Em 1933, no artigo sobre a *Confusão de língua entre os adultos e a criança*,¹⁸⁷ Ferenczi descreve a violenta experiência sexual que a criança (sexualidade pré-genital) sofre diante do encontro traumático com a sexualidade do adulto (sexualidade genital). As seduções incestuosas do adulto que, não raro, podem culminar nos abusos sexuais, produzem desorganizações psíquicas na criança. Se a linguagem da criança para expressar o amor é a ternura, a linguagem do adulto é a da paixão. Quando ocorre um desencontro dessas linguagens, a violência pode ocorrer.

¹⁸⁴ Peron P. Considerações teóricas ferenczianas sobre o trauma. *Psic. Rev.* São Paulo. 2007;16(1-2):15-28.

¹⁸⁵ Ferenczi S. *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes; 1990.

¹⁸⁶ Peron, op cit., 2007:17.

¹⁸⁷ Ferenczi S. *Confusão de língua entre os adultos e a criança*. Obras completas. Psicanálise IV. A. Cabral, Trad. São Paulo: Martins Fontes; 1992.

Quando *clivado*, o Eu produz somente precárias representações, já que sua capacidade simbólica é comprometida pelas falhas da função de síntese. A saída encontrada pela criança é a identificação com o agressor como forma de lidar com o sentimento de culpa, com o *desmentido* e com o excesso não metabolizado que ela vivenciou. Além disso, a raiva que a criança sentiria do adulto acaba retornando para si mesma, mantendo a figura do adulto idealizado. É importante frisar que a *parte fragmentada* não se dissipou completamente do psiquismo: ela se mostra silenciosamente na vida do sujeito, sendo o sintoma uma forma dessa parte se integrar novamente.

Na palestra *Psicanálise e Pedagogia*, realizada em 1908, Ferenczi abordou sobre os efeitos dos traumas ocorridos em subjetividades em constituição. Observando de perto os sofrimentos de bebês e crianças, o psicanalista alertou que excessos de forças internas e externas podem produzir adoecimentos psíquicos antes mesmo do aparelho conseguir se defender.¹⁸⁸

É difícil para a criança falar de sua dor. Sentimentos ambivalentes, percepções confusas e angústia intensa tomam conta da criança, que tenta contar sobre o ocorrido a um outro. O desmentido, o segundo momento do trauma, torna patógeno o traumático ao negar o ocorrido, impedindo a confirmação de que algo violento ocorreu – e, portanto, não se inscreveu na história subjetiva da criança. Frente ao desmentido, a criança perde não somente a confiança no outro, como também em suas próprias percepções. Consequentemente, o movimento libidinal de introjeção, responsável pela inclusão de novas representações e associações no psiquismo, é interrompido diante da angústia avassaladora decorrente do desamparo vivido pela criança. Ao desmentir a criança, o adulto impede a inscrição psíquica do acontecimento traumático. Diante da confusão interna entre sentimentos e eventos vividos e o relato do adulto, a criança entra em sofrimento profundo.

O expurgar do excesso de uma experiência traumática pode produzir um *despedaçamento* da parte dolorosa do sujeito, o que Ferenczi denomina *autoclivagem narcísica* (autotomia). Nas palavras de Knobloch, a autotomia é “uma estratégia que o sujeito encontra para sobreviver nem que, para isto, precise se destruir”.¹⁸⁹ Diante do risco de *morte psíquica*, o sujeito tenta recuperar o estado anterior do vento traumático por meio da fragmentação da consciência.

¹⁸⁸ Ferenczi, S. (1908). *Psicanálise e pedagogia*. In: Ferenczi S. *Psicanálise I*. São Paulo: Martins Fontes; 1991.

¹⁸⁹ Knobloch F. *O tempo do traumático*. São Paulo: Educ; 1988:57

A clínica dará notícias da repetição da cena traumática, sendo necessário o analista ser habilidoso para trabalhar na transferência a expansão do processo de introjeção; assim, “são necessários o tato do analista, sua atitude compreensiva e sua atuação como catalisador no favorecimento de novas ligações”.¹⁹⁰ A angústia também estilhaça as representações, momento de rompimento de uma ordem conhecida e familiar. Como desenvolve Knobloch, a expressão de ódio e as fragmentações (autotomias) dão notícias sobre a realidade do trauma, gerando a angústia do terror. A psicanalista então aproxima esse lugar analítico do choque, do assombro e do impossível às origens do *Unheimlich*:

[...] O familiar é que se torna estranho ou, ao contrário, é o estranho que traz algo de familiar? Como poderíamos situar essa problemática do trauma freudiano, a partir da perspectiva do *Unheimlich* freudiano? Trata-se de uma relação do sujeito com algo que pode ser ele mesmo, que o coloca em perigo, não podendo por isso ser assimilado, permanecendo como esse desconhecido do qual não se pode falar. Em outras palavras: como falar de fenômenos cuja autenticidade nenhuma percepção pode garantir?¹⁹¹

Eventos traumáticos da ordem do horror, como o Holocausto, devido ao grau intenso de violência, dificultaram que se escrevesse sobre o ocorrido. O psicanalista Márcio Seligmann-Silva¹⁹² reflete sobre a narrativa do trauma e seus efeitos coletivos, mostrando que a memória traumática é sempre uma articulação em uma rede complexa que envolve a *política da memória*. Desse modo, os sobreviventes puderam relatar, somente *a posteriori*, após certa distância do ocorrido:

A circulação das imagens do campo de concentração que se inscreveram como uma queimadura na memória do sobrevivente, na medida em que são aos poucos traduzidas, *Über-Setzte*, transpostas, para “os outros”, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.¹⁹³

O autor descreve que a imaginação e a capacidade simbólica dos sujeitos são armas imprescindíveis para enfrentar o real do trauma. Daí porque narração, literatura e registro, sempre singulares e políticos, abrem os sentidos e as possibilidades para além da concretude do evento traumático. Quando o sujeito se aprisiona na *literalidade* do evento traumático,

¹⁹⁰ Knobloch, op cit., 1988:75.

¹⁹¹ Idem, p.76.

¹⁹² Seligmann-Silva M. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.* 2008;20(1):65-82.

¹⁹³ Seligmann-Silva, op cit., 2008:66.

acaba por romper com o simbólico, impossibilitando a integração do passado traumático. Quando se fala sobre o traumático, o passado se torna presente, trazendo à tona a memória da cena traumática que permanece como um *corpo estranho* e não integrado dentro do sujeito: “Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico”.¹⁹⁴

Ao testemunhar e compartilhar o ocorrido com outros, o sujeito acaba por buscar também as marcas de confirmação do acontecimento, reafirmando a veracidade do evento traumático. Assim, o ato de narrar a cena traumática exige o distanciamento do ocorrido aliado à imaginação e implicando uma saída simbólica – o testemunho também cria memória, levando o sujeito a construir uma história sobre o que antes era impossível de se dizer.

A história social constrói uma memória coletiva, permitindo que o sujeito seja menos solitário e se reconheça no social. Os afetos são também narrativas contadas e (re)contadas que *grudam* no corpo, situando o sujeito no tempo e no espaço. Essa memória corporal permite também que os sujeitos criem laços e se relacionem com os objetos, produzindo novos sentidos. Considerando que o tornar-se sujeito, criar memória, unidade de corpo e laço dependem de um outro, necessário se torna avançar sobre os tempos de ser sujeito.

2.4 TEMPO DE SER SUJEITO

*“A criança bebe as palavras da mãe
tanto quanto o seu leite”
(Alfredo Jerusalinsky)*

As dores do crescer acompanham os sujeitos desde sempre: ao nascimento, na descoberta da diferença sexual, no medo da morte e, conseqüentemente, no choque do encontro com o diferente. Assim, a violência enlaça o belo e o feio do existir humano, aproximando não somente as faces éticas, mas também estéticas do fazer psicanalítico, que costura pontos finos entre os excessos e as possibilidades narrativas e elaborativas de cada

¹⁹⁴ Seligmann-Silva, op cit., 2008:69.

sujeito: “Do desamparo do ser-humano e, portanto, da violência dessa raiz, nascerão o melhor e o pior da humanidade: a criação, a transformação, a destruição”.¹⁹⁵

Não basta que o Eu se origine no corpo para que as funções corporais adquiram sentido para o sujeito: o que acontece no corpo precisa encontrar representações, ou seja, precisa atingir o psiquismo e sofrer as transformações necessárias para que se tornem qualidades mentais como percepções e memórias. Como bem nos lembra a Psicanálise, também os excessos e o desprazer podem motores do psiquismo quando conseguem encontrar formas de escoar, provocando ressignificações e novos modos de elaborar o vivido. A constituição do psiquismo, assim, a falta e o desprazer impulsionam o psiquismo do bebê a lidar com os objetos que não estão lá.

Contudo, é preciso considerar os efeitos do tempo acelerado da Pre(s)sa que pode antecipar as demandas do bebê ou mesmo dispensar o seu trabalho psíquico, trazendo consequência a sua subjetivação. Para Lacan, preservar o espaço vazio é importante, já que excesso de demanda sem intervalo pode provocar angústia. Diferentemente de angústia como sinal frente ao perigo, como vimos em Freud, Lacan compreende que é da “saturação da demanda que surge a perturbação em que se manifesta a angústia”.¹⁹⁶ Para avançarmos nesse ponto, vamos traçar um percurso sobre a temporalidade na constituição psíquica.

As pulsões podem ser compreendidas como modo de organização da experiência apreendida pelas sensações, sendo nossa forma primeira de conhecer o mundo. Assim, a partir desse esquema psíquico de organização diante do que nos acontece é que formamos nossas marcas iniciais, as primeiras inscrições e traços, até que possam se tornar memórias. Diante do novo que se apresenta, vamos recorrer à nossa organização pessoal singular, de tal modo a reagruparmos, ligarmos ou destruirmos as relações estabelecidas entre o sensível e nossa memória. É aí que o corpo mergulha na linguagem. Para Lacan, “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” e “o desejo está instalado numa relação com a cadeia significante”,¹⁹⁷ implicando que o ser falante é sempre um ser *dividido, incompleto e barrado*.

Apesar da fala evocar aquilo que não está presente, há uma distância considerável entre as palavras e aquilo que elas representam, levando o sujeito, desde os primórdios de sua subjetivação, a lidar com a falta e com o vazio. O psicanalista Lebrun¹⁹⁸ comenta que cada sujeito se constitui a partir das palavras vindas do Outro, sendo o mais íntimo de cada um

¹⁹⁵ Nosek L. A disposição para o assombro. São Paulo: Perspectiva; 2017:247.

¹⁹⁶ Lacan J. O Seminário, livro 10: A angústia. Rio de Janeiro: Zahar; 1999:64.

¹⁹⁷ Lacan J. O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro: Zahar; 1999:262.

¹⁹⁸ Lebrun JP. A perversão comum: viver junto sem o outro. São Paulo: Companhia de Freud; 2016.

formado do material (significantes) do Outro (pais, cuidadores principais) – um Outro que também é barrado, faltante e que reconhece o vazio, possibilitando que as bases para a alteridade no sujeito em constituição se formem:

É isto o que implica o processo de subjetivação: notemos antes de mais nada que a alteridade não está primeiro nos outros, mas no próprio seio de cada um. Em seguida que, se um sujeito pode emergir do que lhe vem do Outro, e até de seus primeiros outros, é porque, neste lugar de Outro, sempre está faltante o significante que diz o que ele é.¹⁹⁹

O bebê se constitui nas temporalidades real, imaginária e simbólica articuladas. O sujeito do inconsciente só pode surgir enlaçado no desejo materno que marca suas bordas de significantes e antecipa a imagem unificada do corpo do bebê. A psicanalista Julieta Jerusalinsky²⁰⁰ define esses conceitos para melhor aprofundar as questões sobre desenvolvimento e temporalidade, que serão trabalhadas nesse capítulo. Pensamos o excessivo como imprescindível para o sujeito se constituir, lembrando que o narcisismo é atravessado por perdas e dores.

O registro do real no tempo se refere à magnitude física da passagem do tempo, que está diretamente relacionada aos processos de crescimento e maturação, impondo limites cronológicos à permeabilidade do sujeito. Enquanto o crescimento é mensurável e implica aumento de tamanho, peso e volume do organismo, o conceito de maturação se refere ao conjunto de transformações sofridas pelo organismo em seu processo de aperfeiçoamento do sistema nervoso central e das estruturas neuromusculares.

A autora traz o termo *janelas*, existentes na maturação neurológica, segundo o qual os neurologistas defendem a existência de momentos cronológicos específicos que facilitariam a inscrição de informações (*alimento funcional*) de acordo com o potencial prévio das estruturas. Por fim, o conceito de *desenvolvimento* abrange o crescimento e a maturação, implicando o processo das aquisições instrumentais (psicomotoras, cognitivas e de linguagem). Além disso, está vinculado à apropriação psíquica do bebê ou criança das funções orgânicas: “Afirmar que o desenvolvimento de um bebê não está causado pela passagem do tempo em si não é o mesmo que dizer que a passagem do tempo seja indiferente, mas sim que tal passagem resulta absolutamente insuficiente para dar conta de tal advento”.²⁰¹

¹⁹⁹ Lebrun, op cit., 2016:52.

²⁰⁰ Jerusalinsky J. Enquanto o futuro não vem: A psicanálise na clínica interdisciplinar com bebês. Salvador: Ágalma; 2002.

²⁰¹ Jerusalinsky, op cit., 2002:152.

As inscrições e marcas fundamentais para a constituição do sujeito se relacionam aos cuidados primordiais. A psicanalista aponta que a mãe do bebê imprime ritmos de cuidados, alternando os estados de sono-vigília, fome-saciedade e repouso-atividade. São, para a autora, essas alternâncias entre a presença e a ausência que acabam organizando os ritmos biológicos próprios do bebê: “Será preciso que, a partir do Outro, fique em jogo um desejo não anônimo em relação ao bebê”.²⁰²

Esses primeiros cuidados maternos, estabelecidos pelas relações primordiais mãe-bebê, são também estímulos ao aparato psíquico, deixando uma impressão cujo efeito é um *traço* (marca mnêmica dessa impressão). Desse modo, a constituição do psiquismo do bebê se articula em vários tempos: com o tempo de maturação das aquisições instrumentais (desenvolvimento físico), com o tempo cronológico e com o tempo quando as inscrições psíquicas ocorrem na relação primordial com o Outro: “O circuito de desejo e demanda do Outro produz repuxos, estirões na corda pulsional do bebê, e o que decanta destes sucessivos estirões são as produções que, *a posteriori*, poderão ser lidas como uma linha imaginária de desenvolvimento”.²⁰³

Segundo a autora, a temporalidade simbólica se relaciona às inscrições e marcas fundamentais para a constituição do sujeito. Os cuidados maternos, assim, geram um circuito pulsional em torno das bordas (boca, ânus, ouvido, olhos, nariz). Desse modo, Jerusalinsky coloca que a inserção do bebê na dimensão significante ocasiona o *transbordar* do funcionamento das funções pelo laço desejanste com o Outro: “É nesse laço com o Outro, com sua cadeia significante, que as funções do organismo poderão vir a se inscrever como funcionamento erógeno dos diferentes circuitos pulsionais”.²⁰⁴ A chamada então *incorporação simbólica* se refere justamente às marcas que a mãe produz no corpo do bebê, decorrentes dos cuidados maternos.

A importância de a mãe transitar nos tempos do Real, Simbólico e Imaginário é a possibilidade do bebê entrar na *alteridade*. Quando a mãe não limita os excessos de transbordamentos, não ocorrendo faltas, falhas nem entrada da interdição simbólica, o bebê fica preso à posição de objeto de gozo materno, não existindo espaço para seu próprio desejo: “Por isso, nas psicoses infantis percebemos que as diferentes produções instrumentais podem

²⁰² Jerusalinsky, op cit., 2002:155.

²⁰³ Idem, p.168.

²⁰⁴ Idem, p.156.

até comparecer, mas o que fracassa em sua posta em cena é a possibilidade de sustentar a fala, a produção psicomotora ou construção cognitiva num laço de alteridade com o outro”.²⁰⁵

A autora explica que o bebê sustenta a aposta feita pelo Outro ao se precipitar, implicar e lançar como sujeito em uma ação que visa a satisfazer a demanda do Outro. Desse modo, produz-se o *estiramento* da corda pulsional, bem como a extensão da cadeia significante, já que pulsão faz laço, estica e tensiona a relação existente entre um e outro. A travessia do Estádio do Espelho deixa também marcas e feridas no sujeito, que tenta se organizar diante de uma estruturação psíquica. Aqui, pensamos em trauma como inerente à constituição do sujeito, antes esfacelado, despedaçado.

Trauma, inconsciente, neurose e cicatriz ficam assim indissolúvelmente amarrados, como quatro tempos inseparáveis. O inconsciente, ou melhor, suas formações (sonhos, atos falhos, esquecimentos, lembranças encobridoras) são a única via pela qual se tem acesso ao trauma. Talvez se possa dizer que o trauma se constitui como um furo, “trou-matisme”, ao ser contornado pelas formações do inconsciente; como se fosse o umbigo do inconsciente. E o umbigo uma cicatriz.²⁰⁶

Sustentando a teoria de que as histéricas sofriam de reminiscências, Freud não remete o trauma somente ao passado da cena traumática, mas, sobretudo, à experiência do passado a partir de uma experiência atual. A pulsão (*Trieb*) seria o representante psíquico de um processo somático, afrouxando as predeterminações e os padrões fixos de conduta. É válido colocar também que a pulsão, em sua forma pura, é inacessível, nunca se faz consciente, manifestando-se por meio de seus representantes ideativos e afetivos, bem como por meio do sintoma. Ainda que o alvo ou a meta das pulsões seja sempre a satisfação, aqui compreendida como descarga de tensão psíquica, a pulsão é uma excitação contínua.

Os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905,²⁰⁷ não deixam de ser um discurso sobre a pulsão que busca satisfação. A importância da sexualidade esteve presente na Psicanálise desde os *Estudos sobre a histeria* (1893-1895),²⁰⁸ considerando o trauma psíquico e seu conteúdo sexual. O pesquisador Garcia-Roza articula a superação da teoria do trauma com a descoberta do Édipo: “A superação da teoria do trauma implicava duas descobertas: a

²⁰⁵ Jerusalinsky, op cit., 2002:163.

²⁰⁶ Gueller, op cit., 2005:182.

²⁰⁷ Freud S (1856-1939). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)”. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol VII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

²⁰⁸ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Vol. II. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

do papel da fantasia e da sexualidade infantil. Essas duas descobertas podem ser encontradas numa só: a descoberta do Édipo”.²⁰⁹

Se as descobertas do Inconsciente entram na Psicanálise pela *Interpretação dos sonhos*,²¹⁰ a sexualidade infantil avança na teoria psicanalítica com os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, considerando as crianças com sua sexualidade infantil fragmentada, o pequeno *perverso polimorfo*, com suas pulsões parciais. Garcia-Roza explica que o termo *autoerotismo* foi usado pela primeira vez em uma carta a Fliess, em 1899, sendo retomado nos *Três Ensaio*s para “caracterizar um estado original da sexualidade infantil anterior ao do narcisismo, no qual a pulsão sexual, ligada a um órgão ou à excitação de uma zona erógena, encontra satisfação sem recorrer a um objeto externo”.²¹¹ Se a aposta lacaniana é a de que o “inconsciente está estruturado como linguagem”, a psicanalista Colette Soler esclarece os efeitos da linguagem:

Primeiro efeito: falta. Quem diz falta, diz desejo, aspiração metonímia. Segundo efeito: retalhamento das pulsões. Isto quer dizer que a erotização do corpo permanece ancorada na oferta do Outro, que a constituição da oralidade, da analidade, do voyeurismo, das pulsões invocantes, deve algo às ofertas do Outro.²¹²

Desse modo, o conceito de *apoio* é central na teoria das pulsões, estando presente em Freud desde a primeira edição de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. As pulsões sexuais se satisfazem, inicialmente, de forma autoerótica antes de percorrerem a trajetória até a escolha de objeto propriamente dita. Em contrapartida, as pulsões de autoconservação estão primeiramente ligadas ao objeto de satisfação da necessidade. O apoio surge no sentido de estabelecer com efeito uma relação e uma oposição entre as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais, como claramente explica Laplanche. Nesse momento, o objeto *seio materno* tem papel primordial para que a pulsão sexual possa se apoiar à pulsão de autoconservação, podendo se satisfazer na obtenção do prazer da amamentação não somente no âmbito da satisfação da fome (necessidade).

A disposição *perversa polimorfa* define toda a sexualidade infantil, já que perverte a ordem da genitalidade (reprodução), e a satisfação é sentida de diversas formas autorreferidas (zonas erógenas). As barreiras psíquicas aqui são necessárias para normalizar o modo de

²⁰⁹ Garcia-Roza LA. Freud e o Inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar; 2013:94.

²¹⁰ Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A interpretação dos sonhos (1900) Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

²¹¹ Freud, op cit., p.99.

²¹² Soler C. A hipótese lacaniana. Revista Percurso. 2002;2(29):10.

satisfação da pulsão, forma socialmente aceita para descarga de afeto. Como vimos, a pulsão possui dois representantes psíquicos: o representante ideativo (*Vorstellungsrepräsentanz*) e o afeto (*Affekt*). Desse modo, os destinos pulsionais não são sempre os mesmos, obedecendo cada um a diferentes mecanismos de transformação. É válido ressaltar, novamente, que é o representante ideativo da pulsão, ligado ao afeto, que se torna inconsciente por meio do recalque. O afeto, por outro lado, pertence ao pré-consciente, já que não há *afeto inconsciente* e, assim, não pode ser recalcado.

No texto *Os instintos e suas vicissitudes* (1915), Freud avança com considerações importantes sobre as pulsões. Como defendido anteriormente, as pulsões têm como objetivo a satisfação, mas, por exigência da censura, pressupõem sempre a modificação da pulsão, não sendo sua descarga imediata e direta. A partir das considerações sobre as pulsões, é imprescindível tecer considerações sobre a fase intermediária entre o autoerotismo e o amor ao objeto. Estamos entrando, assim, no narcisismo.

O nome do termo narcisismo foi escolhido justamente como referência ao mito de Narciso, simbolizando o amor pela própria imagem. É em 1914 que Freud escreve *Sobre o narcisismo: uma introdução*,²¹³ um dos textos-pilares da Psicanálise. Se a criança, como desenvolvido anteriormente, não consegue olhar o próprio corpo, sentindo apenas zonas fragmentadas de sensações, é a partir do olhar do adulto sobre ela que uma imagem sustentada de si se torna possível.

No autoerotismo, não há a representação do corpo como uma unidade, sendo necessário o sujeito atravessar o narcisismo primário, que proporcionará à criança uma representação complexa da imagem de si-mesmo. Assim, encontramos as raízes do Eu ideal (*Ideal Ich*) se formando. Na relação parental de amor à criança, todos os defeitos são esquecidos e todas as perfeições são a ela atribuídas. Como bem escreve Freud, a criança se torna *his majesty the baby* – essa imagem idealizada dos pais. É válido ressaltar que o Eu ideal não é uma fase a ser superada ou pode ser substituído pelo ideal de Eu, já que o Eu ideal permanece com mudanças e transformações no adulto, mas nunca desaparece. Nesse momento, entra em jogo uma ação psíquica a partir da revivescência do narcisismo parental, fundamental para que o narcisismo primário se constitua. Em 1914, Freud afirmou: “O desenvolvimento do Ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado”.²¹⁴

²¹³ Em 1914, Freud escreveu *Sobre o narcisismo: uma introdução*.

²¹⁴ Freud, op cit, 1914:104.

A outra forma assumida pela libido narcísica é o Ideal de Eu (*Ich Ideal*), uma saída do sujeito para não abdicar totalmente da perfeição narcisista de sua infância, projetando diante de si seu ideal a ser seguido, agora de acordo com as exigências sociais e da lei. Lacan acredita que o Eu ideal esteja no campo do imaginário, e que o ideal do Eu, no campo simbólico. Para Lacan, o registro psíquico do Imaginário se relaciona à constituição do Eu do sujeito (Narcisismo), às fantasias e à realidade psíquica. O imaginário não é analisável, não se *decompõe*, mas, sim, traz um sentido *total*, que opera pelo mecanismo de deslocamento.

Tanto o Narcisismo Primário quanto o Narcisismo Secundário implicam o investimento da Libido no próprio Eu. Mas, entre um narcisismo e outro, há um investimento libidinal nos objetos externos, sem, de fato, haver o total investimento ou desinvestimento no Eu ou nos Objetos. Como afirma Garcia-Roza, pode haver a concomitância das formas de investimento com a predominância de uma delas, como ocorre na neurose ou na psicose:

[...] Na neurose há uma retração da libido em favor do eu, mas sem quem o indivíduo elimine inteiramente o vínculo erótico com as pessoas e coisas. Esse vínculo é conservado na fantasia, substituindo os objetos reais por objetos imaginários. Na psicose ocorre algo muito diferente, a retração da libido não se faz pela substituição de objetos reais por objetos imaginários, mas pela retirada da libido das pessoas e das coisas, sem o recurso à fantasia. O que ocorre é um corte com relação ao objeto e uma acumulação da libido do eu.²¹⁵

A partir do texto de *Escritos*, intitulado “O estádio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (1949),²¹⁶ Lacan percorre caminhos que levam à constituição do Eu como figura de identificação com a imagem captada pela criança pelo espelho. Lacan traz contribuições originais ao Narcisismo quando faz uso do esquema óptico para descrever a *fase do espelho*, tentando dar conta de explicar a constituição do Eu, bem como a função do sujeito na relação especular (relação dual).

Em suma, a conquista progressiva da imagem do próprio corpo promoverá a estruturação do *EU*, configurando a totalidade unificada de um corpo antes disperso e esfacelado. O reconhecimento de sua própria imagem no espelho leva a criança a sustentar sua identidade por um reconhecimento imaginário. Como vimos, são as antecipações que ocorrem no registro imaginário, enlaçadas à temporalidade simbólica, que promovem a possibilidade do sujeito se constituir. O olhar e a palavra do Outro antecipam para o bebê a

²¹⁵ Garcia-Roza, op cit., 2014:49.

²¹⁶ Lacan J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. *Escritos* Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998.

imagem unificada de seu corpo, produzindo a tensão entre o que o bebê é e o que ele se tornará. Existe, portanto, a aposta antecipatória dos pais, que introduzem diversas ofertas e realizações no bebê que ainda não é, mas deverá se tornar.

Os impactos do tempo acelerado na Era da Pre(s)sa trazem consequências para as experiências humanas primitivas. Se na Era da Pre(s)sa não há tempo a perder diante das urgências, o tempo da espera não acontece, o que acarreta consequências nas subjetividades humanas em seus tecidos mais arcaicos. Retomando a questão do tempo na Era da Pre(s)sa na lógica das perversões, fica difícil criar laços, ancorar memórias nos corpos e transmitir narrativas ao outro, quando o imperativo é *Goze!*. Na suspensão das diferenças temporais, as angústias e as faltas ficam *fora do tempo*, na ilusão de *prazer a todo instante*.

Como desenvolvi, é no jogo pulsional da dupla mãe-bebê que o corpo ganha unidade, que a ação psíquica, o narcisismo, pode ocorrer. Os intervalos são chaves importantes para situar o bebê no tempo e no espaço, nesse brincar primitivo que costura as bordas do bebê pela experiência corporal com o outro, contornando aquilo que falta. A espera, assim, se torna elemento fundante e necessário à constituição do psiquismo.

Sem a arte do tempo da demora, sem esperas nem disponibilidade de recursos internos para enfrentar os desafios de ver o outro de fato como diferente, a falta de alteridade é mais uma das marcas da atualidade. Quando *a vida boa* é sinônimo de *vida a ser invejada* pelos amigos e colegas de trabalho – ideais que se espalham por todas as frestas –, a alteridade se comprime. A inveja, insensível à diferença e à alteridade, é também uma expressão narcísica em tempos de felicidade inatingível. Traçando um paralelo entre o Narcisismo e seus *duplos*, chegamos, inevitavelmente, à questão da inveja, tão atual na Era da Pre(s)sa.

O invejoso olha o outro transformado em objeto idealizado e se sente inferior, impotente e sem nada a oferecer; daí o surgimento do componente agressivo: privar o outro do atributo valorizado. Reconhecer-se como sujeito com falhas, faltas e buracos implica abrir mão da perfeição idealizada quanto a si mesmo. Ódio e dor, aqui, são apenas uma das respostas diante do limite, da necessidade do outro e da impotência. O psicanalista Renato Mezan considera a inveja um desejo impossível: “O desejo que acompanha a inveja é portanto determinado como *desejo de coincidência*, de restauração da plenitude narcísica rompida com a descoberta do limite e da diferença, isto é, do intervalo entre ‘eu’ e ‘outrem’”.²¹⁷

Em uma época de predominância de imagens espetaculares e cheias de *glitter*, olhar e ser olhado aproxima inveja e idealização em um só tempo. Como Mezan mostra, a inveja traz

²¹⁷ Mezan R. A Inveja. In: Sociedade, Cultura, Psicanálise. Reino Unido: Karnac Books td; 2015:207.

a perspectiva do *exagero*, ou seja, o objeto invejado é sobrevalorizado, atribuído de um valor de *perfeição*. Tal perfeição teria relações diretas com os primórdios de nossa existência, o Eu Ideal, tal como se a imperfeição e finitude não nos alcançassem. Mezan mostra que a mobilidade libidinal e o mecanismo de projeção (resquícios, traços e fantasias oriundas desse período denominado Narcisismo) poderiam ser transpostos para outros objetos. Esses objetos, assim, se tornariam idealizados, já que proveriam do Eu Ideal, tornando-se seus *duplos*.²¹⁸

Se a contemporaneidade massifica as subjetividades, tendo como motor a pressa, a inveja e os ideais narcísicos, o tempo e espaço para aquilo que não é o mesmo se comprime. A alteridade e a tolerância às diferenças precisam do *tempo da espera*, tempo outro que a Pre(s)sa desconhece. Além disso, precisa-se da *espera* para também digerirmos os impactos do mundo, os excessos que vem do Outro, desde o início da nossa constituição.

2.5 A ESPERA COMO CONSTITUINTE DO PSIQUISMO

Na atualidade apre(s)sada e excessiva, a todo momento temos mensagens nos celulares, vídeos que *viralizam* e áudios (músicas, mensagens etc.) que não deixam espaço para o silêncio. Quando há uma inundação de estímulos perceptivos – que a todo momento nos arrastam para as telas dos celulares ou *tablets* –, o tempo de processamento de tantas excitações fica insuficiente, acarretando mudanças significativas no modo do sujeito se fazer laço com o outro.²¹⁹ O excesso de informação é o contrário da experiência: já que nada tocou os sujeitos, nada lhes aconteceu e nenhuma rede simbólica mais complexa deixou marcas em seu corpo ou pôde contar sua história.

O tempo necessário de produção de um saber entre mãe e bebê não é o mesmo que o tempo das respostas imediatas, da urgência que entranha o mundo da Era da Pre(s)sa. O choro de um bebê pode ter muitas causas, e os milhares de *blogs*, tutoriais e fóruns escritos por e para mães parecem ter todas as respostas, bem como o *Dr. Google*. As técnicas e os métodos eficazes de cuidado prometem um lugar fálico e onipotente para as mães, como se o lugar de ser uma boa mãe pudesse ser o mesmo das garantias e das certezas absolutas. Nessa busca por respostas apressadas, acabam ficando em segundo plano as trocas entre gerações e o saber compartilhado que singulariza aquela família, bem como as redes simbólicas que ajudam a

²¹⁸ Mezan, op cit., 2015:201.

²¹⁹ Baptista, op cit., 2017.

costurar uma disponibilidade interna para a mãe também ser cuidada e acolhida, podendo, finalmente, se entregar à maternidade de modo mais disponível e tranquilo.

Na sociedade da informação, a aprendizagem fica muito aquém, já que, para aprender, é preciso dar lugar ao não saber e ao tempo necessário para processar as informações, tempo este que está cada vez mais impossível. Como bem lembra Kehl²²⁰, a temporalidade é a primeira forma discursiva que a mãe apresenta para o bebê. Os intervalos entre a presença e a ausência da mãe, bem como o tempo entre uma mamada e outra, dão a dimensão de *espera* pelo objeto de satisfação e, conseqüentemente, vão costurando as bordas da falta. A psicanalista comenta que as mães que se inserem nos ideais de eficiência e rapidez se tornam excessivamente preocupadas, tendendo a abreviar o tempo vazio – o tempo da espera entre um cuidado e outro. Uma presença ativa e demandante da dupla mãe-bebê, sem intervalos e com pobreza da experiência, expropria a criança do espaço vazio temporal, que inaugura o trabalho psíquico e, conseqüentemente, traz ferramentas preciosas para o brincar (imaginação, fantasia e criatividade).²²¹

Os períodos da primeira infância são marcados pelo processo de apropriação do próprio corpo e pelo estabelecimento da relação com o outro. É o Outro, que faz a função materna, que ajudará a criança a regular seu circuito pulsional prazer-desprazer, nomeando e colocando palavras nas sensações corpóreas que a criança experimenta. O Outro precisa dizer, interpretar e emprestar elementos representativos para as experiências. Assim, os ritmos e as alternâncias entre estados de repouso e agitação (sono-vigília, fome-saciedade, frio-calor, sujo-limpo) costuram as bordas desse corpo que ainda está em processo para se tornar *um*. O olhar, a voz, o cheiro e a respiração são objetos do jogo pulsional dessa dupla mãe-bebê. Se o Outro é um outro sem corpo apressado, os efeitos podem não ser favoráveis para sua subjetivação.

Quando o sistema representacional está ainda em desenvolvimento primitivo, o adulto, ao falar com a criança, modula a voz e brinca com os sons, produzindo um saber particular em que o outro é afetado pelo que se passa no corpo da criança. Essa brincadeira de sons e palavra ajuda a criança a ligar as sensações e percepções ao objeto, apreendendo a representar. A mãe, ao cuidar da criança, diz sobre a fome, a dor e o desconforto, dedicando-se a esse “fino bordado que é tecer, articular corpo-linguagem”.²²² A subjetividade só se constitui quando há um outro que fale, cante e singularize aquele bebê, construindo uma

²²⁰ Kehl MR. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo; 2009.

²²¹ Kehl, op cit., 2009:276.

²²² Baptista, op cit., 2017:45.

narrativa sobre sua experiência. É importante que o sujeito, com ajuda do outro, possa simbolizar as experiências vividas do corpo, podendo representar o que lhe acontece.

Os efeitos do brilho da tela ficam ainda mais contundentes quando atingem a primeira infância. Escutar os sofrimentos das crianças dá notícias sobre o mal-estar da cultura em sua forma mais espontânea. No contexto de excessos de informações e estímulos, conteúdos *tóxicos* chegam de forma violenta, sobretudo para as crianças pequenas, que têm menos recursos para digerir o que foi percebido. A violência simbólica pode ter várias faces, e uma delas pode ser vista com os excessos que chegam pela tecnologia.

Recebi algumas vezes no consultório pais muito preocupados com a descoberta de alguns vídeos pornográficos acessados por seus filhos. Em uma das sessões, um pai disse: “Ela só tem seis anos e já viu, escondido, coisas na internet que até para nós adultos causa espanto! Será que ele entendeu? Depois disso, percebemos que ele ficou mais irritado e tem brigado mais com a irmã.” Quando não é possível encontrar o tempo de compreender, muitas vezes, o mal-estar escoia na forma de ação. Será que a agressividade não fala sobre esse mal-estar que só pode se fazer representar no corpo? Em outros casos, pode também paralisar o sujeito, que não consegue encontrar saídas para elaborar o vivido, devido ao choque intenso.

A psicanalista Jerusalinsky comenta que, quando as crianças se deparam com os vídeos pornográficos, podem produzir sintomas de inibição frente à “suspensão da curiosidade arrebatada pela obscenidade – pois a pregnância da imagem, na falta de palavra, paralisa, inibe a articulação simbólica [...]”.²²³ A sabedoria dos mais velhos encontra entraves no compartilhar, já que a Era da Pre(s)sa é quase a *Era do Impossível de Experienciar*. As parlendas, a polifonia da linguagem, os mal-entendidos, os equívocos, o humor e toda a espontaneidade que o brincar e uma lógica mais complexa que uma rede de simbólica implicam configuram a abertura a inúmeras possibilidades de criação.

Na Era da Pre(s)sa e da fragilidade dos laços, o imediatismo tecnológico também trouxe ansiedade, inquietações e menos tolerância à frustração, já que tudo precisa ser previsível, eficiente, prazeroso e rápido, como acontece nas telas. Adela Gueller mostra como os jogos eletrônicos, as redes sociais e/ou os vídeos têm a função de afastar os sentimentos incômodos, as tensões psíquicas que geram desprazer, como solidão, raiva, culpa, medo ou angústia. Se, por um lado, os jogos oferecem um mundo de excitação para as crianças, afastando os sentimentos incômodos, por outro não somente inibem formas mais ricas e

²²³ Baptista, op cit., 2017:30.

elaboradas de processamentos psíquicos, como também não permitem tempo-espaco para digestão dos tantos estímulos. No tudo *cheio e sem tempo vazio*, o tédio pode aparecer:

O tédio, aliás, é uma das manifestações da angústia ante um tempo vazio. E o brincar e, mais tarde, o fantasiar possibilitam recobri-lo com engenhocas e invenções criadas pela imaginação, essas construções requerem um tempo e um espaço que não sejam imediatamente preenchidos. Essas atividades psíquicas dependem exclusivamente da subjetividade da criança: ela precisa dar forma a seus sonhos e anseios singulares. É no encontro com o vazio que criamos mundos de ficção, levantamos castelos no ar e reinos que não existem nem existirão. [...] Brincando de “eu era” a criança preserva o “eu sou”.²²⁴

A sociedade do excesso de informação não se referencia mais pelo saber dos mais velhos: busca-se o saber do especialista, das técnicas eficientes e dos métodos mais inovadores. Em vez do cuidado materno ser uma forma de singularizar as experiências do bebê, qualquer impasse da criança é tratado como receita pronta: “A transmissão a crianças passa a ocorrer de um modo não mediado e anônimo, esvaziando a importância de contar e dar conta do vivido na narrativa entre gerações e do registro do tempo implicado nisso”.²²⁵ Após algum determinado percurso em análise, uma menina de 8 anos contou que encontrara alguns *livros sobre sentimentos* na casa da tia, e me disse:

Hoje eu quero ler com você esses livros! Eu achei esses livros na casa da minha tia no fim de semana e ela leu comigo sobre a “solidão” e “alegria”. Ela também me contou quando eles apareceram e como foi que ela sentiu! Você acredita que a titia disse que sente vários sentimentos no mesmo dia? A vovó também me contou sobre alguns dias que esses sentimentos apareceram mais fortes e mais fracos.²²⁶

Percebi como o efeito de narrativa e o compartilhar as experiências com a tia e com a avó trouxeram a possibilidade de dividir um saber que criou sentidos para sensações e sentimentos da garotinha, trazendo efeitos significativos para sua subjetivação. O campo pulsional se amplia e enriquece de sentidos quando as crianças podem encontrar, com o outro, um campo das cantigas, do brincar e da conversa. O tempo do imprevisto, do improvável e das não garantias, trocando o *faça por si mesmo* pelo *façamos juntos*, leva o extrapolar do mundo sensorial para o brincar de faz-de-conta:

²²⁴ Gueller A, Droga de Celular! Reflexões psicanalíticas sobre o uso de eletrônicos. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Algamma; 2017:67.

²²⁵ Baptista, op cit., 2017:32.

²²⁶ Relato de uma menina de 8 anos.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.²²⁷

Os sofrimentos contemporâneos, sobretudo das crianças, traduzem uma gramática social de como estão se dando as relações humanas, como se estabelecem os afetos e para onde caminha a cultura. Aqui, o olhar de estranhamento está sempre presente, buscando as ambiguidades, as contradições e o estranho naquilo que era, até então, familiar.

A experiência especular de refletir algo que ainda não foi apropriado pelos sujeitos, ou seja, o efeito de estranhamento, pode ser impactante e excessivo. Contudo, como bem nos mostra Freud, não raro é no excessivo e no trauma que descobrimos experiências valiosas com potência transformadora. O tempo aqui encontra-se com nossos desejos mais arcaicos, com a fragilidade de nossos corpos e com a provisoriedade das certezas.

O desamparo, que acontece em um tempo sem expectativas nem esperas, é inevitável, mas também pode liberta(dor). No momento quando o Real surge, novas relações simbólicas pedem por (re)ordenação e, então, aberturas perceptivas e sensíveis podem se inscrever no psiquismo. A experiência do *Unheimliche* nos provoca o encontro com os conteúdos infantis que buscamos incessantemente repetir. Frente ao impacto do efeito *o Unheimliche*, há uma perturbação das nossas defesas no encontro com o recalcado, desconfigurando o curso esperado e conhecido das nossas representações e ações e, assim, a possibilidade de reinvenção da nossa história se abre.

Antes de se tornar pintura, escultura, poesia ou peça teatral, um processo criativo pode partir de uma experiência de choque. Refletindo sobre a falência da sublimação e suas consequências psíquicas, o presente texto alcança o *Unheimliche*. Daí advém a força potente e transformadora da experiência do *Unheimliche* na clínica, nas artes e na cultura.

²²⁷ Bondía, op cit., 2002:24.

2.6 TEMPOS DA ARTE: SUBLIMAÇÃO, *UNHEIMLICHE* E OS EFEITOS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Se as obras de arte e as experiências são capazes de evocar e reorganizar as teias anímicas, as investigações nos levam a articular o assombro com o retorno de traços mnemônicos e resquícios de épocas arcaicas que podem voltar à consciência quando algum acontecimento *de fora* invade o mundo interior, levando ao retorno do recalcado, como um refluxo. Os conceitos da sublimação e do estranho familiar (*Unheimliche*) são atravessados pela experiência estética na teoria freudiana.

O conceito de sublimação percorre toda a obra de Freud. No artigo *Mal-estar na civilização* (1930), a sublimação é articulada como uma das estratégias dos sujeitos para aliviarem o sofrimento decorrente do impossível acordo entre as exigências pulsionais e as condições necessárias para a vida na cultura. O processo psíquico sublimatório é em grande parte responsável pelas produções artísticas e científicas, levando ao redirecionamento das metas pulsionais para a busca pela satisfação em uma atividade humana “mais refinada e mais alta”, que ainda favorece o laço social. Apesar de um destino pulsional importante socialmente, Freud reconhece que a atividade sublimatória não dá conta de satisfazer todas as demandas pulsionais “grosseiras e primárias”, restando sempre uma dose de sofrimento.

[...] a felicidade na vida é buscada sobretudo no gozo da beleza, onde quer que ela se mostre a nossos sentidos e nosso julgamento, a beleza das formas e dos gestos humanos, de objetos naturais e de paisagens, de criações artísticas e mesmo científicas. Essa atitude estética para com o objetivo da vida não compensa muitas coisas.²²⁸

Contextualizando o surgimento da Psicanálise na Viena de Francisco José I (1848 a 1916), a psicanalista Alessandra Parente estuda o conceito de sublimação atrelado ao processo defensivo. Ela analisou os padrões sociopolíticos e as expressões culturais durante o Império Austro-Húngaro dos Habsburgos, a fim de compreender como a sublimação poderia estar a serviço da manutenção da estrutura sociopolítica vigente, dificultando a entrada de novas perspectivas sociais.

²²⁸ Freud S. Obras completas Vol. 18. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras; 2010:39.

Renato Mezan²²⁹ relata que, em 1835, as ideias liberais chegaram até a burguesia austríaca, que buscava mudanças no cenário político-econômico, mas encontrava resistência nas marcas deixadas pelo feudalismo ainda muito presentes. A exclusão da vida política de quase toda população pelos ideais de Metternich criavam barreiras ao movimento de consciência nacional das diferenças étnicas do império:

Nessa arte de evitar as arestas da realidade e recuperar as contradições como fatores de uma diversidade aparentemente harmoniosa, Viena foi mestra consumada. A gentileza, a despreocupação, a alegria jovial recobrem assim as facetas conflituosas da existência social; segundo a óptica adotada, elas podem aparecer como o máximo refinamento da civilização ou como a máscara de um rosto coberto de cicatrizes. A psicanálise optou decididamente pela segunda dessas vias, não só com respeito a Viena, mas estendendo ao homem em geral suas escandalosas revelações. Reside aí, com certeza, uma das razões mais profundas da incompatibilidade mutual entre a capital austríaca e o mais ilustre de seus filhos adotivos: Sigmund Freud.²³⁰

Viena vivia um extraordinário despertar cultural com as pinturas de Gustav Klimt, os dramas de Arthur Schnitzler, que exprimiam o espírito da *Belle Époque*, os poemas e as peças de Hugo von Hofmannsthal e a música de Schönberg. O declínio da monarquia provocava uma onda de nostalgia nos intelectuais da época, decorrente de um período excepcional da monarquia austro-húngara que chegava a seu fim, como conta Mezan.

O social acabou por aderir aos valores paternos civilizatórios no *fazer da ação sublime* do processo de criação dos artistas, convertendo os processos inconscientes de simbolização em obras culturais. Lado a lado ao sublime romântico, as implicações sociopolíticas, bem como as relações de poder, parecem anunciar o espírito melancólico da época.

Observamos como tal conceito [sublimação] se perfila com base na preservação de uma ordem patriarcal, vigente apenas como farsa desde a Reforma Protestante e, principalmente, desde a Revolução Francesa. Em razão da evidente morte não elaborada dessa ordem patriarcal, representada, então, pelo poder monárquico-esclarecido de Francisco José I, um espírito melancólico prepondera nessa época.²³¹

Em contrapartida, vê-se um inconsciente estético impactante manifestar-se com a Grande Guerra. A cultura passa também a refletir o desamparo, pânico e a dor, demonstrando a extrapolação das convenções sociais as quais a sublimação se enlaça. Isto posto, podemos

²²⁹ Mezan R. Freud, pensador da Cultura. São Paulo: Cia das Letras; 2006.

²³⁰ Mezan, op cit. 2006:47.

²³¹ Parente, op cit., 2017:36.

dizer que as obras passam a trabalhar com o conteúdo do choque, causando uma ruptura das formas e da ordem estética vigente: “É em meio a esse processo de elaboração de um trauma que opera o processo de simbolização pelo *Unheimliche*, isto é, a obra da cultura se torna, ela mesma, parte do primeiro tempo do trauma ou do choque”.²³² Não por acaso, é o mesmo período em que Freud retoma seus estudos sobre o trauma, pulsão de morte, compulsão à repetição e escreve o *Das Unheimliche*. Assim, a sensibilidade e o pensamento, qualidades inseparáveis do ato de criar, não raro podem adquirir características de *Infamiliar*²³³.

Não temos conhecimento ao certo de quando o artigo *Das Unheimliche* foi escrito, mas sua primeira publicação foi na *Revista IMAGO*, n. 5, em 1919. Provavelmente escrito no contexto da Primeira Guerra Mundial, o artigo traz questões referentes ao mortífero em nós (*Tânatos*). O artigo também já faz ponte com o que seria anunciado no ano seguinte, *Além do princípio do prazer* (1920), texto que formaliza as alterações da Segunda Tópica freudiana. É um período também marcado por muitas dores na vida pessoal de Freud. Nesse mesmo ano, morreu, aos 26 anos, sua filha Sophie; após três anos, Freud perdeu seu neto Heinz, filho de Sophie, quando também recebeu o diagnóstico de câncer no maxilar.

As pesquisas etimológicas da palavra alemã *heimliche* levam Freud à descoberta de uma ambiguidade diante de seu oposto *Unheimliche*, chegando à questão de que algo familiar para os sujeitos pode se tornar assustador em determinadas circunstâncias. Um curioso efeito é verificado na palavra *heimliche*, que, se, por um lado, tem semelhanças com aquilo que é familiar, íntimo e doméstico, paradoxalmente seu sentido se atrela a secreto e oculto, aproximando-se a seu antônimo em um nó semântico.

Verificando os dicionários de outros idiomas, como latim, grego, inglês, francês e espanhol, as traduções de *Unheimliche* atravessam os significantes correlatos e sinônimos de: estranho, obscuro, estrangeiro, sinistro, inquietante, lúgubre e desconfortável. As línguas portuguesa e italiana não têm tanto destaque nas pesquisas de Freud, mas parecem contemplar os significados já apontados nos outros idiomas. As traduções mais comuns do termo *Unheimliche* em português são: estranho, inquietante e sinistro, sendo esta última escolha do psicanalista Oscar Cesarotto.²³⁴ A palavra *estranho*, em árabe e hebreu, tem aproximações com *demoníaco* e *horrível*, segundo Freud. O filósofo alemão Schelling traz considerações

²³² Parente, op cit., 2017:40

²³³ Freud S (1856-1939). O infamiliar e outros escritos. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Vol 8. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2019. A escolha da tradução de *Unheimliche* por (In)familiar é tentativa de manter a mesma lógica da língua alemã *Heimliche* (familiar) e (*Un*)heimliche (infamiliar). Assim, os prefixos (Un) e (In) fazem marca ao recalçamento, como os autores demonstram na obra de Freud.

²³⁴ Cesarotto C. Contos Sinistros E.T.A Hoffman/No Olho do Outro. São Paulo: Max Limonad; 1987.

importantes: “*Unheimliche* é tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”.²³⁵

Velhos temores que estão *esquecidos* na nossa memória podem (re)surgir diante de alguma experiência ou estímulo que os traga à superfície. O *Unheimliche* pode surgir aliado à *onipotência de pensamento* e às *antigas crenças infantis*, momentos em que há a valorização dos pensamentos mágicos, auxílio divino ou poderes.

Tal efeito relaciona-se ainda com *a morte*. A morte é um dos grandes enigmas do homem. O impacto gerado pelas aproximações dos homens com sua finitude tem o poder de evocar afetos primitivos, bem como as fantasias mais arcaicas.²³⁶ Isto posto, desembarcamos no universo metafórico das máscaras. Desde os primórdios,²³⁷ as máscaras representam um jogo entre ser-e-não-ser, entre vivo e morto, relacionadas aos rituais, ao sagrado e às celebrações que contribuíam para as simbolizações das aflições existenciais do homem primitivo. A máscara carrega a arte mágica de produzir metamorfoses: transformações que adquirem o caráter não somente divino, mas também obscuro e secreto. Aqui, o estranho se traveste até de sinistro.

Cesarotto bem nos lembra da imagem do *cadáver*, um corpo humano familiar, mas que, na ausência de vida, torna-se estranho. Isso ocorre também porque nos imaginamos eternos, apesar de racionalmente nos sabermos finitos; por meio do choque do Real provocado pela morte do outro, evidenciamos o que mais desejamos negar. A quebra da unidade narcísica também é um dos grandes disparadores de angústia: “[...] membros separados, cabeças decepadas, mãos desprendidas dos braços são elementos intrinsecamente sinistros, porque concretizam a quebra da unidade narcísica, desatando um terror profundo”.²³⁸

Freud não poupa as palavras ao dizer do *caráter demoníaco* que se lança sobre os estados mentais em uma experiência estranha impulsionada pela compulsão à repetição, que predominou sobre o princípio do prazer. Trazendo o relato de uma vivência pessoal em uma

²³⁵ Freud S. (1919). “O Estranho”. In: Freud S. Obras Completas de Sigmund Freud – Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago; 1996:233-71.

²³⁶ Muitas das fantasias infantis vão ao encontro da imagem dos desencarnados, que retornam para levar os que ainda estão vivos.

²³⁷ Na Grécia, as máscaras possuíam sua própria autonomia, presentificando-se na vida dos homens, no teatro e nas guerras. O pesquisador Giovanni Calendoli traz contribuições importante sobre a origem das máscaras no mundo grego, mostrando como elas se constituíam a partir do culto a Dionísio. O grego Dionísio é o deus das estações, das épocas de colheitas e das estações mais frias, do vinho, da embriaguez e da melancolia, das festas e das celebrações da vida (primaveril, colheita, riso) e da morte (invernal, luto, pranto), revelando as tantas contradições desde sua origem. Filho de Zeus com Sêmele, foi o único olimpiano gerado por uma mortal.

²³⁸ Cesarotto, op cit., 1987:125.

cidadezinha na província italiana por onde passeava em uma tarde de verão, Freud conta que entrou em um local que o deixara constrangido, por ser de prostituição, onde mulheres nas janelas buscavam capturar sua atenção. Depois de algumas tentativas de se ver livre daquela situação embaraçosa, buscou caminhar em outra direção, mas acabou por retornar ao mesmo lugar. Procurando sair rapidamente daquele ambiente, sem saber ao certo por onde caminhava, Freud encontrava-se, pela terceira vez, à mesma rua, confirmando a sensação estranha ocasionada mais uma vez pela repetição. Nessa situação, tentação, vergonha e culpa parecem desafiar os limites do princípio do prazer.

A experiência de *Unheimliche*, transposição do familiar para o infamiliar, acarreta a alteração temporal no instante quando o sujeito é invadido por algo exterior, denunciando a falha do princípio do prazer. Aí também verificamos o fracasso do mecanismo do recalque: aquilo que deveria se manter longe da consciência traz à tona processos arcaicos já superados: “[...] O que era agradável deixa de sê-lo, convertendo-se no avesso, numa transformação irrevogável. Um corte cinde o tempo, estabelecendo um ‘antes’ e um ‘depois’. A partir daqui, o que era entranha torna-se estranho, e se perde para sempre”.²³⁹ A realidade psíquica, por meio dos mecanismos de condensação e deslocamento, reúne e afasta tempos, espaços, afetos e experiências em diversas épocas para o presente, conectando aspectos do mundo sensório a nosso psiquismo.

Oscar Cesarotto explica que a sensação sinistra ocorre diante de um esfacelar da realidade, considerando a castração como elemento-chave. Se a castração regula os eixos libidinais dos sujeitos que vivem em sociedade e ocasiona a divisão dos sujeitos, o prazer antes permitido acaba por ser, por vezes, proibido, mas não desaparece por completo de nosso psiquismo. Os traços mnemônicos, restos e alguns cacos dessas épocas arcaicas podem voltar à consciência quando algum estímulo de *fora* invade o mundo interno.

Não à toa, na análise do conto *Homem de areia*, de E.T.A. Hoffman, não se desperta somente estranhamento pela boneca Olímpia (que faz referência a angústias infantis diante do inanimado, boneca esta que ganha vida e desafia o bom senso), mas, sobretudo, pelo próprio *Homem de areia*, que os olhos arranca. Aqui, semelhanças ao Édipo Rei e à medusa nos aproximam às hipóteses sobre a castração, que desaguam nos efeitos provocados pelo *Unheimliche*. A imagem da medusa também se enlaça à descoberta da diferença sexual, remetendo aos primórdios da infância, quando ocorre o choque da diferença anatômica entre os sexos e se mostra um mundo de faltas e privações para a criança.

²³⁹ Cesarotto, op cit., 1987:122.

Se a descoberta da falta tem consequências violentas das quais nenhuma criança neurótica escapa, a satisfação completa e absoluta dos desejos – levando à obtenção do objeto da falta – não poderia ser mais mortífera. A incompletude gera movimento, permitindo a liberdade de ação nos espaços vazios. Os limites entre Eu e o Outro, quando não possuem mais uma margem segura de delimitações, colocam a angústia em cena, diante da perspectiva de ser absorvido pelo Outro: “As sensações de aperto, de sufoco, de nó na garganta decorrem do fechamento dos interstícios simbólicos da subjetividade, que tira o ar. O máximo de estranhamento vem da certeza da impossibilidade de achar uma saída”.²⁴⁰

A angústia despertada pelo impacto gerado pelo estranho só é mais uma confirmação de que não somos os sujeitos de nossa própria morada. Parente nos alerta sobre momentos psicóticos que podem emergir diante de um inquietante estranhamento dos sujeitos frente à realidade: “[...] Como um ‘corpo estranho’, a realidade psíquica opera sob força de um golpe que emana do presente. O que existe antes deste golpe é uma impressão, cujo reaparecimento não é rememoração, mas uma coincidência ou uma colisão entre um fora e um dentro”.²⁴¹

Por vezes, a capacidade de distinção entre fantasia e realidade dos sujeitos falha e, como mágica, um incômodo sinistro assombra quando “um símbolo assume as plenas funções da coisa que o simboliza”.²⁴² Morto e vivo, um se torna o outro, revelando o mais verdadeiro que em todos habita: os resíduos dos desejos e fantasias mais primitivas. Nesse contexto, seres inanimados e objetos que ganham vida podem disparar terror.

Sentimentos de estranhamento podem ser evocados ou eliminados de acordo com a atmosfera e os elementos que o artista escolhe para compor sua obra, produzindo um efeito sobre as emoções dos sujeitos. A sensação incômoda de algo que deveria permanecer oculto mas retornou advém das coincidências que se movem em direção à realidade comum, gerando um conflito diante das crenças antes superadas, mas que se equivocam diante do *teste de realidade*. Aqui, vale a observação de que nem todo retorno do recalado traz o efeito do *Unheimliche*.

Quando as fronteiras de fantasia e realidade são violadas, dificultando a separação entre animismo e realismo ao trazer a equivalência dos dois planos para a consciência, o *infamiliar* pode emergir²⁴³. Nessas horas, a realização dos mais sinistros desejos, o vislumbre da magias e dos secretos poderes e o pensamento que tudo pode e conquista, bem como a

²⁴⁰ Cesarotto, op cit., 1987:131.

²⁴¹ Parente, op cit., 2017:549.

²⁴² Freud, op cit., 1917-1918:259.

²⁴³ Animismo se refere ao narcisismo, ao dispositivo de crenças em espíritos, poderes sobrenaturais, onipotência de pensamento.

distinção pouco clara entre o vivo e morto, desafiam as regras que a realidade impõem às ficções: “[...] em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real”.²⁴⁴

O *duplo* se perdura para além de sua origem no narcisismo. Freud lembra que o tema do duplo foi desenvolvido por Otto Rank, em 1914, quando traçou paralelos com reflexos nos espelhos, medo da morte, sombras e seres sobrenaturais. Na análise, o duplo surge como uma *segurança contra a destruição do ego*, transformando-se, posteriormente, no *estranho anunciador da morte*. Com o Supereu e o Ideal de Eu, o duplo parece concentrar todos os aspectos dificilmente aceitos no Eu, bem como os valores rejeitados e as expectativas não realizadas pelos ideais do Eu. Se o duplo condensa traços negativos, doses de agressividade, sensações de solidão e de desamparo, a saída encontrada pelo Eu não é outra senão expulsá-los.

Como bem nos lembra Freud, a Idade Média considerava as manifestações da loucura como evidências de traços demoníacos. O cenário era propício para experiências estranhas nesse ambiente sombrio de bruxaria, magia e criaturas fantásticas que davam contornos ao estranho-sinistro. O Diabo, também chamado de *Sinistro*, era um dos grandes protagonistas da Idade Média; ele era a metáfora do mascaramento, que revela sua natureza na capacidade de transformar-se em outro, exaltando no corpo as deformidades e as características pecadoras que tanto se distanciam da perfeição divina. Daí porque o Diabo poderia se travestir em mulher, serpente, sapo, cavalo ou até em anjo-luz, transformando-se ostensivamente em um outro ser.

A figura temida do Diabo preservava e regulava as relações entre os homens na Idade Média. Era o Diabo o responsável por despertar sentimentos hostis, comportamentos agressivos e insanidade mental nos homens, de modo que as relações humanas poderiam ser mais tolerantes. Seria o sinistro Diabo mais um nome para o *duplo* primitivo que expulsamos na tenra infância? O Diabo se traveste, assim, para poder se transformar, mas não usa realmente uma máscara, bem como o feiticeiro, o bruxo e o xamã, ao dançarem representados pela máscara – não a usando –, não se mascaram, como mostra Donato Sartori.²⁴⁵

²⁴⁴ Freud, op cit., 1917-1918:264.

²⁴⁵ Sartori A. E busca das fontes históricas. In Sartori A, Sartori D. Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Alberti e Paola Piizzi. São Paulo: É Realizações; 2013:77.

Na Idade Média ²⁴⁶, algumas máscaras representavam um problema difícil de se resolver para a Igreja. A demonização da máscara vai muito além de uma questão moral: a tradição eclesiástica reforça que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, sendo Jesus Cristo, belo e perfeito, a prova viva desse fato. No momento quando a pessoa coloca a máscara, perde sua aparência de homem (semblante de Deus) para transformar-se em uma outra criatura como cervos, javalis, lebres, serpentes, evocando por seu corpo as chamadas bestialidades (*bestialitas*). A utilização de peles de animais, vestimentas femininas e ornamentos fúnebres aproximava o homem do irracional e do selvagem, não possuindo assim mais os limites bem definidos entre homem e natureza: “Quando o homem veste uma máscara, para a igreja ele assume os traços diabólicos, seja na aparência física, seja na intrínseca da alma”.²⁴⁷ Não seria mais um eco do *Unheimliche*?

Como vimos, um evento externo que se enganche aos fenômenos das profundezas do psiquismo, em um só tempo, faz emergir à superfície o *Unheimliche*. Não podemos desconsiderar a brutalidade desse golpe na escuta clínica. O medo da perda da unidade narcísica, da morte e o retorno de pensamentos infantis aparecem a todo instante na fala dos sujeitos. A partir das questões sobre o tempo, o trauma e *Unheimliche* desenvolvidas, escolhi uma vinheta clínica (caso L.) para melhor ilustrar como esses temas se articulam na experiência de análise.

2.7 O TEMPO DO TRAUMÁTICO: ENTRE EROS E TÂNATOS

O sujeito nunca acessa os traços originais de seu passado, mas sempre está inundado pelas fantasias e por sua realidade psíquica, o que nos leva a considerar algo de ficcional na narrativa do sujeito sobre si mesmo, sobre sua história. Essas características não podem ser esquecidas no trabalho de análise, que propõe ao sujeito que conte e (re)conte sua história, deixando que surjam as rachaduras e as alternâncias temporais. Diante do excesso de excitação psíquica impossível de se fazer representar, o estado psíquico vivido pelo Eu se configura como um hiato temporal, remetendo ao irrepresentável sem inscrições que não pôde ainda se tornar memória:

²⁴⁶ Sartori, op cit., 2013:59.

²⁴⁷ Schmitt Jean-Claude. As máscaras, o diabo, os mortos. In Sartori A, Sartori D. Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Alberti e Paola Piizzi. São Paulo: É Realizações; 2013:59.

[...] podemos pensar o trauma como o que ficou fora do tempo, não na condição de eterno, de puro presente, mas na condição do que não pode “apresentar-se”, justamente porque sequer está. O trauma como irrepresentável remete ao que não pode ser dito, mesmo que seus efeitos se façam sentir pelo analisando e pelo analista a todo momento.²⁴⁸

Dito isso, o desafio da análise psicanalítica é enlaçar o impossível de ser dito, possibilitando a inscrição de um real demasiadamente traumático, que insiste em não se deixar inscrever. As inquietações surgem então referentes à possibilidade ou à impossibilidade de ressignificação no processo de análise perante um evento traumático da ordem do irrepresentável. O acontecimento traumático, caracterizado pelo mal-estar, pelo irrepresentável e pela pulsão de morte, tem como traço não o tempo cronológico, mas o tempo inconsciente da repetição, fechado em si mesmo.

Quanto a este tema, algumas interrogações na clínica psicanalítica com crianças sobre o tempo do trauma surgiram a partir dos atendimentos de L., um menino de 9 anos, que me despertaram inquietações sobre como lidar com a urgência das situações traumáticas atuais que implicam outra relação com o tempo. A história de L. foi marcada pelo assassinato violento do pai, presenciado pelo menino quando tinha seis anos de idade; e pela morte da mãe, por motivos de enfermidade, ocorrida um ano depois. Após o falecimento de sua mãe, o menino foi adotado por uma tia, até então distante e desconhecida, mudando-se definitivamente para uma cidade maior. Conheci L. em uma organização não governamental (ONG – pós-escola), onde fiz estágio em Psicologia. Queixas de brigas com os outros garotos na ONG, de malcriações em casa, de desinteresse pela escola e de dificuldade de vinculação eram alguns pontos que preocupavam a equipe, os professores e sua família.

O discurso recorrente era de que L. facilmente entraria no *mundo das drogas*, onde tudo o que era *errado e condenado* era evocado. A presentificação do pai violento, desse modo, atualizava o passado (do pai) no presente e futuro (do filho). L. não parecia ser visto como *garoto levado e arreiro* pelas pessoas a seu redor, por exemplo, mas como *violento e agressivo*, a quem estava reservado um destino mortífero (como do pai). Assim, o convite da identificação de L. com o pai antecipa a repetição, que acabava se colando às queixas apresentadas.

Os períodos iniciais de atendimento psicológico tinham uma atmosfera de Tântatos. Os temas *guerras e zumbis* circulavam nos significantes. L. começava as sessões sempre com brincadeiras de guerras, usualmente entre sua cidade natal *versus* a cidade para qual se

²⁴⁸ John D. Reinventar a vida: narrativa e ressignificação na análise. São Paulo: Ideias e Letras; 2015:39.

mudara, empenhando uma luta entre seu passado e seu presente. Atencioso e sorridente, divertia-se ao *matar a analista* com armas de brinquedos, em lutas entre soldadinhos e guerras entre os bonecos. A pulsão de morte apontava-se no discurso institucional e se extravasava no real.

O garoto investia também nas brincadeiras de esconde-esconde de zumbis, em que alternávamos os papéis: ora ele era o *zumbi*, ora eu assumia esse lugar. Os zumbis apresentados por L. se ligavam a nada nem ninguém; destruíam as pessoas, dominavam as cidades com o único propósito de morder os vivos e infectá-los para que eles também se tornassem zumbis. Desse modo, o signo *zumbis* parecia fazer pontes com sua pulsão mortífera: ausência de desejo, tendências agressivas, desligamento, apagamento do sujeito e aproximação da finitude. Compreendo que a figura do zumbi acabava enlaçando sua agressividade, sua raiva e seu horror, os quais se colavam a uma figura mórbida, sem desejo, solitária e cindida entre vida e morte. É válido comentar que o clima de persecutoriedade e insegurança eram constantes: “Um ataque pode surgir a qualquer momento e em qualquer lugar”, dizia L. Desse modo, o garoto falava de sua angústia diante da instabilidade e da avassaladora invasão do Real sofrido diante das mortes traumáticas de seus pais e de tantas outras perdas. Será que esse mundo, desamparado, amedrontador e de horror, não eram cenários vividos internamente?

L. também trazia Harry Potter e a figura do personagem vilão, Voldemort – aquele que não pode ser nomeado.²⁴⁹ Durante alguns meses, L. ficara muito entusiasmado com o filme, trazendo a história de Harry e construindo esse quebra-cabeça mental – que, de certa forma, também remetia à sua própria história de perdas parentais. Ao mesmo tempo que desenhava Harry Potter, L. também decidia fazer *O livro de poções de Voldemort*, com os feitiços e contrafeitiços do bruxo. É por meio dessa aproximação entre o menino que sobreviveu, o espelho que o permite ver os pais mortos e as figuras assustadoras, como *Voldemort*, que L. traça seu laço nas amarrações simbólicas.

Um brinquedo que ganhou destaque nas sessões foi um dinossauro de borracha, que possuía *bolinhas* em seu interior. O garoto acabava furando o dinossauro para que ele pudesse fazer *cocôs* – cocôs esses que, por vezes, ganhavam significações de tesouros, pedras preciosas e diamantes. Eram também guardados em lugares especiais, como caixinhas e/ou envolvidos por massinha, para que ficassem bem escondidos. Assim, as ambivalências

²⁴⁹ Na saga de livros Harry Potter (tornados, mais tarde, filmes), Voldemort é um tipo de “vilão”, Lorde das Trevas, cujo poder é tamanho que ninguém pode combatê-lo, exceto Harry, o qual, no decorrer da saga, é revelado ter “um pedaço de si” no vilão. Ambos são órfãos na saga.

surtem e podem aparecer no espaço analítico (*setting*), já que suportamos juntos sua onipotência e, também, suas dores. Nesse movimento, comecei a ver sua potência de ser ganhar contornos mais próprios.

Após um ano de trabalho analítico, L. passou a se interessar por uma casinha de madeira e a brincar com a família lúdica. Costumava morar na casa com seu parceiro, no caso a analista, e com os dinossauros. Outras vezes, cada um morava em sua casa, éramos vizinhos e continuávamos amigos. Vejo como um movimento importante: L. pode se aproximar e se afastar conforme sentia necessidade, o que mostrava, para mim, sua possibilidade de estabelecer um vínculo mais forte. Aos inimigos, ficava destinado o armário, e o grande herói das brincadeiras era o dinossauro, que fazia cocôs e passara também a usar fraldas de fita crepe, para não escaparem os cocôs.

A partir do brincar, L. se afastava do traumático, ainda muito quente para ser aproximado, e começava a estabelecer redes de significantes. Os laços afetivos entre paciente-analista se fortaleciam, passando a melhor suportar a agressividade e as resistências e, a partir de então, L. se autoriza a pedir ajuda e falar de sua história. Contando sua história, o garoto também pôde mudar de lugar, alternar suas posições e enfrentar seus fantasmas. Ao final de uma das sessões, quando chegara com dores de cabeça, L. disse: “Eu venho aqui, a gente brinca e eu melhora da minha dor”.

A experiência de análise, por meio da fala, do brincar, da arte e da relação particular que acontece entre paciente-analista, retoma a capacidade de simbolização e de ligações entre os significantes presentes, permitindo assim a continuidade da experiência subjetiva. Brincando, L. se (re)aproximou de suas dores, bordeando o Real. O menino tornou-se também bebê (dinossauro de fraldas), mostrando suas fragilidades, medos e faltas. Aquele garoto que era apenas parecido com o pai pôde experimentar outros lugares na medida em que os significantes começaram a circular.

A psicanalista Daniele John²⁵⁰ traz contribuições importantes para pensarmos as aberturas possíveis diante do evento traumático, sempre único e inédito. A autora infere sobre a possibilidade de nomear o que antes não tinha representação, com o trabalho de resignificação em análise. Ao pensar o fenômeno *a posteriori* (*Nachträglichkeit*) em sentido amplo, associado aos novos níveis de compreensão do sujeito sobre si-mesmo, os sentidos se abrem:

²⁵⁰ John, op cit., 2015.

[...] Ao longo do tempo, um sujeito ocupa diferentes posições em relação a sua história, tem acesso a novos níveis de compreensão que vão dando a ele recursos para poder contar-se. Ao pensarmos um sujeito sempre em movimento, marcado pela passagem do tempo, referido a todas as outras cenas que constituem sua vivência, nos deparamos com uma história que está em constante processo de construção/reconstrução/desconstrução/ressignificação.²⁵¹

Como Freud observa, o homem primitivo acreditava em um mundo animista, habitado por espíritos e repleto de magia e criaturas fantásticas. Zumbis dão notícias de elementos estranhos que impactam o garoto. L. diz “sentir medo dos zumbis porque eles são assustadores.”

Nesse período inicial de análise, percebia o Eu de L. mais clivado e, apesar de lembrar das cenas traumáticas e de até contar sobre o evento terrível, nenhuma emoção o atingia. Era como se L. falasse de um outro alguém. O imperativo “*Fale!*”, exigido pela instituição e pela família, era aceito em certa medida pelo garoto, mas também recusado, já que as defesas de L. estavam em estado de alerta. Diante da impossibilidade de integrar em si esse morto-vivo que tanto lhe causava inquietações, restava a L. atuar. Nesse período inicial de análise, as sessões eram mais da ordem da *descarga de afetos (catarse)*, sendo difícil encontrar linhas que pudessem amarrar sentidos, costurar os fios que bordeavam a experiência traumática ou encontrar palavras que conseguissem capturá-lo, alcançá-lo.

A vivência de *Unheimliche*, que provocava a desorganização pelo impacto do acontecimento, precisou do tempo da espera para poder criar redes de sentidos internos. Assim como nos anos primeiros da infância, acreditava-se na força do desejo como forma de realização de ações extraordinárias. No filme *Harry Potter*, esses elementos encantam e fascinam, revelando um mundo de magia e bruxaria cujos limites conhecidos da castração não atingem. L. é um sobrevivente: não foi morto como pai, conseguindo fugir, escapando do destino terrível, assim como Harry. Não levaria muito tempo para L. mergulhar nas tramas da história, identificando-se tanto com personagem Harry quanto com seu *duplo*, Voldemort. Quando decide fazer o livro de poções do bruxo malvado, levanta dúvidas sobre quais partes de si também são *más* e quais são *boas*, fazendo-se a mesma pergunta de Harry sobre o *quantum* de Voldemort ele carrega em si. O duplo, relacionado intimamente com a questão do *Unheimliche*, traz a ambivalências para L., que se depara com estranho familiar que possibilita a distância necessária para o Real traumático existir no simbólico.

²⁵¹ John, op cit., 2015:37.

A narrativa da história de *Harry Potter* permitiu que alguns significados da história de L. pudessem se amarrar em sentidos outros, possibilitando a abertura para o novo. O brincar de *faz-de-conta* com o livro de poções de Voldemort fez com que L. pudesse experienciar esse *Eu-duplicado*, integrando aspectos a seus sentidos como *estranhos* e *atuados* anteriormente – por exemplo, nas brigas com os colegas da escola. Inevitavelmente, suas experiências de identificação edípicas também ganharam outros contornos, sendo possível, a partir de então, L. se aproximar e também se diferenciar da imagem do seu *pai violento*.

Em determinada sessão, enquanto inventávamos poções das mais terríveis, L. me falou sobre o Espelho Ojosed:²⁵² “O Harry viu seus pais no espelho, mas era só uma imagem”. Conversamos um tempo sobre isso, enquanto L. desenhava algumas criaturas fantásticas e varinhas. Eu então lhe perguntei: “E você? O que acha que veria?”. L. me olhou durante um tempo, largou o lápis e disse: “Eu não sei, mas não é bom ficar olhando muito para ele, não”.

Escutei essa passagem como mais um encontro com o *Unheimliche*. Percebi que L. temia ser capturado por seu desejo, assim como Harry, mas não conseguia encontrar alguém que o resgatasse desse flerte bem de perto com seu desejo mais sinistro. Talvez L. temesse o impacto e os efeitos psíquicos que o retorno do recalçado poderia provocar na ausência de um Eu que lhe desse as dimensões de realidade, que mantivesse a organização psíquica.

A construção de novos sentidos e possibilidades de ligações entraram no movimento de substituição de significantes, operação de elaboração simbólica, levando à criação de um sentido completamente novo: não somente pulsão de morte, nem apenas pulsão de vida, mas Tânatos enlaçado por Eros. Seus mitos familiares também foram sendo reavivados, tecendo sua história no presente, porque seu passado era costurado: menos divisões, mais integrações. Esses vários nós de pedaços de sua história familiar se enlaçavam para sustentar, como rede de significantes, o traumático. Assim, a experiência traumática, que gerou o excesso e o rompimento do delimitado, pôde encontrar não somente a repetição como saída, mas também a abertura que levou ao processo de ressignificação da história do sujeito. Brincar para elaborar, distanciar para poder se aproximar e, finalmente, para poder esquecer.

O saber do analista não é solitário. Se, por um lado, diz respeito à história da Psicanálise, ao desenvolvimento da teoria e às instituições, por outro, carrega um saber da

²⁵² O espelho Ojosed não mostra o rosto das pessoas, mas, sim, seu desejo “do coração”. Harry Potter, quando se encontrou com o espelho, viu-se juntamente com seus pais, os quais sempre quisera conhecer. Tanto o livro quanto o filme mostram Harry capturado pelo espelho, passando muitos momentos a admirar seu desejo, mas sem poder realizá-lo. Em determinado encontro de Harry com Dumbledore (o diretor), este lhe recomenda não mais procurar Ojosed, já que o espelho não daria conhecimento nem verdade, levando homens à loucura ou à morte, por não saberem se o que viam no espelho era real ou sequer possível.

própria experiência do analista como paciente. Aqui, coletivo e particular se enlaçam para estabelecer a transferência. Pensar na experiência nos provoca na clínica: se o saber é uma construção com o outro, devemos nos atentar às interpretações como saber exterior.

2.8 TEMPO, CORPO E SABER

O saber de uma memória recalcada revelado pelo analista que nada implica o paciente não se faz saber da experiência nem da experiência do saber. Para se fazer análise, é preciso que o saber se enlace ao corpo, que possa ser transmitido, contado e (re)contado novamente. Por isso, trabalhar com os elementos que fazem ecos no paciente, de acordo com seu próprio repertório simbólico, é trabalhar com as redes de afeto, com seus circuitos que grudam no corpo. Palavra é corpo, memória, e carrega em si a possibilidade de se transmitir como experiência.

O saber, aqui, provém da experiência compartilhada com um outro, sustentado pelo pulsional, implicando uma dimensão de ignorância (alienação). Corpo, emprestado nesse processo, e experiência, assim, são indissociáveis das memórias e das produções culturais, no momento quando se compartilha não apenas o que se conhece, mas também o que se desconhece, o que é velado.

Se tomarmos como paradigma de impressão, daquilo que faz memória, o que se transmite nessa micro-organização mãe/filho, perceberemos que essa transmissão se suporta no elemento velado, presente/ausente, do laço estabelecido. É a incessante necessidade de fazer representar essa memória – de fazê-la materializar-se – que alguém se lança nas diferentes produções culturais, na demanda do reconhecimento social. É também derivada da impossibilidade de uma representação final, que se modificam contextos e discursos e que a cultura é, fundamentalmente, temporalidade e movimento.²⁵³

Ana Costa fala sobre duas operações com o saber: o *saber complementar* e o *saber reflexivo*, propondo formas distintas de registro de um acontecido. No saber complementar, tomando o Outro como suporte de representações em uma relação pautada na dualidade, o encontro acontece baseado nas identificações e em uma dialética ativo/passivo. Vale ressaltar que as identificações acontecem não apenas com o reconhecimento da presença do igual, as

²⁵³ Costa, op cit., 2001:58.

semelhanças, mas também com as faltas, os traços de diferenciação e a singularização da imagem. Encontraremos nesse saber tanto a matriz para as representações de fantasias, das teorias sexuais infantis, quanto dos atos, ao recortarmos um objeto como suporte/registro do significante. Como exemplo, psicanalista se vale do *jogo do carretel*, como objeto escolhido para a operação “presença e ausência da mãe”, que será elemento para o suporte da memória e permitirá deslocamentos.

O saber reflexivo, diferentemente, se refere à lei (separação), incluindo o terceiro como mediação e o elemento da diferença. Nesse saber, há uma subtração do sujeito, trazendo a indeterminação e a impossibilidade de representação do sujeito – terceiro velado (excluído/incluído):

O terceiro sempre implica, de alguma maneira, um ato originário que é velado pelo sujeito. É pelo duplo, sustentado na instituição de um rival, que o sujeito embrenha-se na necessidade de dar consistência a um lugar que o represente. Na impossibilidade de determinação de uma consistência, o duplo suporta *actings-outs* e passagens ao ato. No entanto, é também a partir do duplo que vai surgir a sustentação fundamental de uma inclinação estética, permitindo a inscrição de um traço que possa representar um traço originário e, nessa medida, permitir ao sujeito a saída de uma posição de anonimato ou de exílio.²⁵⁴

O saber complementar e o saber reflexivo são campos indissociáveis, mesmo que nem sempre funcionem juntos. Ana Costa nos lembra que, por sermos seres falantes que nomeiam o real, corpo e símbolo contêm uma divisão inequívoca, mostrando que há uma transformação do corpo pelos atos de representar. Ao sermos introduzidos à linguagem, a falta emerge, tornando corpo e símbolo equivalentes. A psicanalista ressalta que os dois saberes possuem o corpo-símbolo como suporte das representações, sendo o elemento sempre enigmático. Assim, o saber é sempre sustentado pelo pulsional.

Retomando a metáfora dos três prisioneiros do tempo lógico de Lacan, podemos avançar nas questões sobre experiência, temporalidade e movimento. Como mostra a psicanalista, o instante de ver, primeiro tempo, se refere a algo “que ‘se sabe’ independente da passagem por uma experiência, onde o código dispensa intérpretes”;²⁵⁵ o tempo de compreender, segundo tempo, se refere à “entrada em causa do lugar do eu e das identificações, onde o sujeito se perde na complementariedade do espelho, da dialética

²⁵⁴ Costa, op cit., 2001:103.

²⁵⁵ Idem, p.53.

eu/outro”.²⁵⁶ Nesse terreno, ainda estamos no saber complementar, matriz de nossas fantasias e de nossos atos. Destacamos um objeto para se tornar suporte do significante que, posteriormente, também será suporte de nossas memórias. No jogo entre presença e ausência com a mãe, a criança vai costurando as bordas com a realidade, situando o sujeito no tempo e no espaço. Como vimos, na definição do Estádio do Espelho, Lacan propõe que o sujeito se constitui a partir da relação com o Outro, sendo o corpo biológico (real) um complemento ao espelho, imagem especular, equivalendo-se e tornando-se uma unidade.

Por fim, chegamos ao terceiro tempo, o momento de concluir: “retorno do saber reflexivo (‘se sabe’), mas como ponto de saída do espelho, ou seja, como resultante da passagem pela experiência, enquanto esta situa as identificações”.²⁵⁷ O saber reflexivo faz laço com o semelhante nesse processo de apropriação de uma experiência, que, inevitavelmente, traz também seu traço de criação. No saber reflexivo, momento de concluir, há a inclusão do terceiro elemento incluído/ excluído, que faz passagem de um laço a outro: da família à cultura. Desse modo, no laço com o outro, entendemos que experiência e transmissão são indissociáveis. Como a psicanalista, Ana Costa nos lembra: “O ritual é uma espécie de conservação da memória que se imprime no real”.²⁵⁸ Assim, a singularidade do sujeito está enlaçada no social, e o social se constitui a partir das marcas dos sujeitos. Ao produzir uma obra cultural, os sujeitos imprimem traços de suas histórias individuais e coletivas, sendo o desconcerto e a desadaptação características da concretização da experiência. Aqui, o impacto provocado pelo *Unheimliche* abre também possibilidades de memórias e transmissão de uma experiência estética, cuja força motriz pode estar no próprio choque ou no traumático para seu processo.

Na Era da Pre(s)sa, condenados ao espetáculo e à solidão, os sujeitos se esquivam dos mistérios daquilo que os transcende, dos saberes escritos por vários autores e contados por diferentes narradores: “[...] o artista é capaz de levar às últimas consequências essa procura de comunicar o incomunicável, tal qual o é um ato originário. É nessa busca incansável de um traço que possa representá-lo, para além de sua pessoa, que um artista pode tropeçar com um estilo e com uma obra”.²⁵⁹ Benjamin lembra que os tempos modernos deram fim ao narrador. Dito isto, é válido retomar que a escrita (romance) é compreendida, para Benjamin, como possibilidade de transmissão da experiência do homem moderno isolado em sua comodidade (*homem-estorjo*). A dupla escritor-leitor tem cores de solidão. O escritor, desgarrado de sua

²⁵⁶ Costa, op cit., 2001:53.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Idem, p.29.

²⁵⁹ Idem, p.102.

experiência coletiva, escreve para um outro, que lerá em seu isolamento: “Entende-se por que a fronteira entre História e ficção perde o seu contorno; se não há uma imagem prévia, da qual os feitos humanos seriam cópias, a construção da imagem passa a ser a grande empreitada, precisando que cada um a realize”.²⁶⁰

Na Era da Pre(s)sa, velocidade e experiência parecem não se encontrar. O automatismo e a pressa, frieza e solidão, somente nos distanciam dos laços com o outro. Diferentemente de uma escrita/leitura solitária, ...*Entre Esperas*... propõe, desde a criação, um escrever com os outros, buscando sentidos que possam emergir do inesperado do encontro. Do mesmo desafio que o narrador benjaminiano encontra ao narrar a mesma história de modo a despertar o interesse (re)novado no ouvinte, os atores não escapam: eles precisam também encontrar os furos e enigmas que despertam o novo de cada espetáculo. Toda apresentação, assim, tem a potência de ser sempre única e inédita, apesar da mesma, recuperando a arte de (re)contar histórias do narrador.

Desenvolver a temporalidade traumática nos ajuda a compreender os impactos que o excessivo tem no psiquismo que não é capaz de escoar. Quando o excesso rompe com as possibilidades de ser acolhido pela consciência, acaba por não produzir um trabalho psíquico, pairando em um hiato temporal. Desenvolvemos o percurso da teoria do trauma em Freud as modificações sobre a temporalidade do trauma, chegando à compulsão e à repetição que trabalham no sentido do gozo e em direção à pulsão de morte.

O percurso pelos *tempos do trauma* também nos mostra que o excessivo se apresenta desde o início da vida dos sujeitos. As faltas, o jogo presença e ausência da dupla mãe-bebê são fundamentais para que o tempo de espera organize a vida psíquica. Recuperar o percurso sobre tornar-se sujeito e os caminhos e enlacs dos afetos ajuda a compreender que o saber não é o mesmo que informação. Como vimos, a construção de um saber como apropriação-experiência provém de uma posição de alienação estrutural, resultando em representantes a partir da fala, do corpo e dos atos. Sendo o tempo uma das dimensões da falta, a formação do aparelho psíquico necessita distanciar-se das urgências apressada. Em ...*Entre Esperas*..., assim como em outras produções culturais, criam-se marcas para aquilo que a Era da Pre(s)sa tenta apagar: a arte da demora, os lutos do crescimento, as feridas narcísicas e as separações. Os desafios da criação, escrita e transmissão de ...*Entre Esperas*... foram também de recuperar a *beleza* e o *choque* do encontro com o outro, semelhante e sempre diferente. Não é somente sobre contar e (re)contar uma peça, mas criar narrativas que costurem amarrações com o

²⁶⁰ Costa, op cit., 2001:83.

coletivo, com as histórias e os sentidos compartilhados entre os atores, a diretora, o dramaturgo, o público e a cidade. Este encontro busca a potência do teatro performático e da narrativa para que aconteça a experiência. Aqui, é na espera, paralelo da temporalidade dilatada, que o psiquismo existe com mais cores, que o corpo respira mais demoradamente e o agir inclui o outro. Nunca saberemos o que vamos encontrar no inesperado, podendo até nos deparar, subitamente, com o *Unheimliche*.

CAPÍTULO 3 – TEMPO ENTRE ESPERAS

O teatro performático ...*Entre Esperas*... foi pensado como um dos possíveis espaços culturais de ampliação de redes simbólicas, da construção de narrativas e de ligações entre os significantes que poderiam se inscrever, em um outro tempo, no sistema psíquico do sujeito, por meio de uma abertura para o novo, como consequência do impacto de uma experiência estética intensa ou traumática (*Unheimliche*). Como temos desenvolvido, o tempo da espera e do silêncio pode ser um tempo de secretas inquietudes, do encontro turbulento do espectador com uma experiência de captura perturbadora.

O vazio da não representação pode ser também motor psíquico potente para preencher as lacunas daquilo que não é metaforizável, levando-nos até as bordas do Real. Quanto mais a consciência se familiariza com os impactos, menor será seu efeito paralisante ou traumático e maior sua capacidade de acolher e integrar os excessos no psiquismo, colocando o sujeito em processo de ação criativa. Do mesmo modo, o encontro sem aviso prévio com o *Unheimliche* pode ser de ruptura, que coloca o psiquismo em movimento de ligações e chama para novos circuitos dos afetos, possibilitando outra forma de experienciar o retorno do recaiado.

Vemos também, na clínica psicanalítica, a dor do vazio psíquico deixada pela Era da Pre(s)sa, decorrente dos excessos midiáticos, sensoriais e tecnológicos que paralisam ou aceleram os sujeitos que não conseguem organizar sua experiência em uma narrativa temporal. Os psicanalistas têm encontrado desafios diante das chamadas patologias atuais. Há um vácuo de sentido de denunciar marcas profundas de dor aonde as palavras não chegam. O corpo parece somente como uma *experiência-coisa* diante da impossibilidade de os sujeitos encontrarem representações, imagens ou palavras, para o que lhes acontece. Viver se encontra na ordem do excessivo. O cotidiano traumático dificulta a simbolização: “São retratos de um ambiente que parece sob contínuo choque, de um ambiente de rarefação do significado, de esgarçamento do sentido, onde aparentemente tudo está por construir e por interpretar”.²⁶¹ Os afetos precisam de contornos, de ligações com representações para que não vazem na forma de ações. Esses contornos funcionam como fronteiras psíquicas que ajudam o sujeito a dar tamanho, intensidade e valor para aquilo que o atinge no corpo.

Vladimir Safatle constata que os circuitos de afetos estão embrenhados em todos os tecidos das sociedades: campos da linguagem, do desejo e do trabalho. Desse modo, avançar

²⁶¹ Nosek, op cit, 2017:81.

na análise dos corpos, compreendendo como os sujeitos são afetados, como produzem e como estão implicados nas relações subjetivas, é também analisar o corpo em sua perspectiva política. Corpos expressam a estrutura social e, por isso, *não há política sem corpo*: “Pois um corpo é uma maneira de experimentar o tempo. Cada corpo tem seu regime de temporalidade e regimes de temporalidade idênticos aproximarão corpos aparentemente distantes”.²⁶²

Quando a temporalidade orgânica cedeu espaço para a temporalidade industrial – apressada, que resultou em nossa relação atual Era da Pre(s)sa/Digital –, os corpos se atomizaram e a história se perdeu em experiências empobrecidas de afetos. Os homens da modernidade, sem passado e sem o saber, vivem na pobreza e na quebra da continuidade da experiência. Na devastação moderna, morre também a capacidade comunicativa de o sujeito narrar o acontecido. Desse modo, a análise da temporalidade da Era da Pre(s)sa implica discorrer sobre os percursos dos afetos dos sujeitos e sobre como as relações sociais acontecem, bem como as subjetividades se formam. Nesse contexto, as artes têm uma dupla função: por um lado, a denúncia do mal-estar da cultura; por outro, a de encontrar saídas para a dor do desamparo, do excessivo e do traumático, propondo, a partir de outras relações corpóreas, novos caminhos para os afetos circularem.

Analisando a Era da Pre(s)sa, caracterizada pelos hiperestímulos tecnológicos e de informações, a atenção necessita ser cada vez mais dispersa, fragmentada e com mudanças rápidas de foco para acompanhar a velocidade com que as urgências chegam aos olhos e ouvidos. A atenção profunda, contemplativa, e o tempo da demora que propicia a experiência necessitam de doses de tolerância ao tédio. Retomando Benjamin e Han vemos como o tédio profundo é importante combustível para os processos criativos. É na *espera ativa*, de se deparar com o vazio, o novo – o estranho que pede hesitação, pausa – quando nos deparamos com o inesperado, morada da criatividade – tempo, tempo, tempo.

Imperativo de beleza inalcançável e juventude a todo custo, traz os *mortos-vivos* para a cena. Como diz Han, o belo tem como negativo o feio. Quando se afasta da consciência a morte, o feio e a enfermidade, absolutiza-se o sadio, destruindo o belo. A exuberância e a vivacidade da celebração, das festas e dos rituais, não é a mesma dos ideais do *show do eu*, em que as vivências acontecem no isolamento e mais próximas à indiferença, um exhibir-se como mercadoria. A celebração acontece na transmissão de um saber compartilhado, que não é a mesma lógica das relações da Era da Pre(s)sa, que mais seguem a lógica do valor de mercado, das relações comerciais de compra e venda de espetáculos do eu: “Nós nos

²⁶² Safatle, op cit., 2016:21.

transformamos em zumbis saudáveis e *fitness*, zumbis do desempenho e do botox. Assim, hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais vivos para morrer”.²⁶³

Os rituais, as celebrações e as festas condensam o tempo que *não passa*, mas que fica e faz história. O tempo de relações com o Divino é também o tempo do teatro. Recuperar o tempo de festa, o tempo onde os absolutos de produção e desempenho entram em suspensão; é a antítese da temporalidade agitada da produção. As festas contam histórias e também costuram novas narrativas, de tempos ainda por vir. Não à toa, é o tempo das experiências, com resgate das raízes de pertencimento e da cultura, nunca solitário, mas, sim, compartilhado. A celebração talvez seja uma outra palavra para aquilo que conhecemos como eternidade: “Na festa, o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos num espaço onde nos demoramos”.²⁶⁴

De acordo com as considerações de Benjamin, a *experiência* (*Erfahrung*) relaciona-se à memória individual e coletiva, aos aspectos inconscientes, à memória e à tradição, enquanto a *vivência* (*Erlebnis*) traz aspectos existenciais ligados à existência privada, à solidão, à percepção consciente²⁶⁵ e à experiência de choque. As misérias de experiências foram resultados do fim das tradições, como constata Benjamin, trazendo efeitos inesperados sobre a capacidade de narrar a experiência.

O tempo *pontilhista* cria uma atomização do tempo da Pre(s)sa, que mata a experiência: a vida perde sua direção e sentido e, sobretudo, sua vivacidade: “Há simplesmente mais inquietação, confusão e desorientação da vida. E essa dispersão faz com que o tempo já não desenvolva qualquer força ordenadora. Daí que na vida não haja momentos decisivos ou significativos”.²⁶⁶ No tempo da experiência, o tempo se expande costurando sentidos e redes de significados, levando os sujeitos a estruturarem começos, transições, cortes e finais. Os rituais cumprem essa função de manter os encadeamentos significativos de experiências compartilhadas. Falar sobre o teatro performático, que também nasce, vive e morre na temporalidade da celebração, é trazer para a discussão a possibilidade de uma experiência em um tempo com direção marcada, narrativa (sintaxe) e linearidade. O tempo em pontos é feito de fragmentos desconexos, sem um fio que aponte para alguma intencionalidade.

²⁶³ Han, op cit., 2017:119.

²⁶⁴ Idem, p. 109.

²⁶⁵ Muricy, op cit., 1998:184.

²⁶⁶ Han, op cit., 2016:24.

A sensação de pressa do tempo acelerado, segundo Han, seria decorrente de um tempo sem marcas, sem construções de sentidos, sem um eixo que norteie os cortes, os limiares e as transições. Um tempo onde o ritual se achata sem encontrar a profundidade necessária para acontecer. Quando se tem infinitas possibilidades em aberto sem uma narrativa que estruture uma história, é difícil discriminar o grau de importância das coisas, bem como os momentos significativos: “A falta de tensão narrativa faz com que o tempo atomizado não possa manter a atenção de maneira duradoura. O que faz com que a percepção se abasteça constantemente de novidades e radicalismos. O tempo de pontos não permite qualquer demora contemplativa”.²⁶⁷

O declínio da experiência para Benjamin estaria também em sua relação com o tempo: na Modernidade, o tempo obedece à lógica do choque (tempo industrial) das grandes cidades: massa anônima apressada, tropeços, esbarrões, sem contar o imperativo de estado de alerta permanente. Ao restar somente a vivência, em sua condição de esterilização da experiência poética, as preocupações com a transmissão da história e as tradições ficam para depois. Denuncia-se a *multidão* como sinônimo de perda do diferente pela atomização e repetição do idêntico: controle mecânico dos corpos, que interfere diretamente em como os afetos circulam e como os sujeitos se relacionam, sendo a própria história um bem a ser consumido. Esse, talvez, seria um outro modo de falar sobre o *excesso de positividade*.

Podemos pensar, portanto, que as artes contemporâneas, como as *performances* e as *Body Arts*,²⁶⁸ são também respostas e denúncias aos excessos de uma sociedade traumática. Diferentemente da *sublimação*, o artista não está ali para acalmar as dores, enlaçando os campos do Simbólico e Imaginário para costurar redes contra as invasões do real inominável ou tentando reiterar o estado vigente das coisas. Mas, ao contrário, o artista presentifica o horror e avança na direção de provocar impacto ao espectador, convidando o *Unheimliche* a entrar. As emoções precisam de contornos, de ligações com representações, para que não vazem na forma de ações. As *Body Arts* dos anos 1960 rompiam com o jogo teatral no momento quando se aproximavam em demasia do Real; as mutilações, as agressões corporais e os sacrifícios quebravam, assim, com o jogo teatral. No teatro, o tempo é sempre reversível

²⁶⁷ Han, op cit., 2016:31.

²⁶⁸ As *body arts* (arte corporal) tiveram seu auge nas manifestações artísticas entre as décadas de 1960 e 1970. As inquietações dos artistas das *body arts* eram extrapolar os limites dos corpos dos artistas em uma violência e radicalidade que causava choque aos espectadores. O objetivo, na época, era denunciar a alienação do corpo-máquina das sociedades capitalistas industrializadas. Atualmente, a *body art* se estetizou e se tornou mais privatizada com suas manifestações por tatuagens, *piercings* e práticas sadomasoquistas.

e não cronológico, ou seja, ele se dilata e há sempre um campo ilusional de eterno retorno. Com isso, ao se quebrar esse campo, os códigos de jogo teatral não mais se sustentam.

No momento quando o *entre* ficção e realidade se esvai pela invasão do Real, não há mais um tempo em suspensão nem a possibilidade de o público criar expectativas; não há mais esperas. Esvaindo a teatralidade e retornando à realidade, o impacto se apresenta de forma nua e crua: “Nessa arte é como se o corpo fosse desentranhado das malhas do simbólico e jogado no real sem qualquer véu. Há a literalidade da dor, que promove no espectador o contato com o outro radical: a morte”.²⁶⁹ É de se pensar que a dor aparecia enlaçada ao prazer nas *Body Arts*, lugar do gozo, que poderia ser incorporado e apreendido no espaço do inominável da cadeia significante, encontrando, talvez, outras saídas que não a paralisação diante do horror.

O artista do teatro performático, por outro lado, tem um *pacto com a teatralidade*, com o jogo e também uma dupla função: de *ser criador e espectador*, gerando sensações de desconcerto, temor, repulsa ou indiferença conforme a manifestação artística acontece. A experiência teatral performática pode fornecer recursos simbólicos e possibilidades desejanter pautadas na relação com o outro em uma lógica contrária ao imperativo *goze ininterruptamente* da Era da Pre(s)sa. A imprevisibilidade é a palavra-chave dessa inter-relação artista-público, confrontado o espectador sempre com o inesperado das expressões não usuais.

O teatro performativo tem suas bases na relação com o outro, propondo um encontro com os afetos e com a alteridade. O poder do impacto é a abertura para o estrangeiro em uma colisão que se pode recolher e dar contorno para os excessos. A base corporal organiza as diferentes formas de percepção da realidade cuja intensidade do percebido se faça representar como qualidade psíquica.

O corpo pulsional do *performer* – a pele, as ações, a respiração, o ritmo – reverbera como projeção ao espectador, estabelecendo uma relação de choque entre o mundo e o sensorio, que necessita criar representantes para a experiência. Assim, o teatro performativo convoca o estrangeiro e o *sem forma* para a cena, podendo dar sentido e novas significações e representações para o traumático da Era da Pre(s)sa.

O sujeito receptor pode colocar em questão sua imagem corporal no momento quando seu sistema de referências e repertórios é posto em crise pelos efeitos da *performance*. Não

²⁶⁹ Armenio E. Corpos, ato e performance na subjetividade contemporânea. In: Alonso, op cit., 2016:40.

somente esquemas comportamentais conhecidos são questionados, como também temas ligados à fantasmática do sujeito que, em um jogo especular, pode balançar a estabilidade das convenções comportamentais e despertar fantasias de um corpo fragmentado diante de novos tempos e espaços experimentados. Os limites da arte performática chegam de modo avassalador também para o espectador, que se vê imerso e implicado na representação, já que ele se torna participante e testemunha da atividade teatral:

As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as *performances*, questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais. Este tema constitui a base da compreensão do espectador frente à arte corporal, quer dizer, às identificações e projeções possíveis de quem vive a experiência estética.²⁷⁰

Se o corpo no teatro performático revela o mais primitivo da existência humana, o pulsional, e desperta o assombro no outro, não é de se surpreender que o estranho entre sem bater. A experiência de *Unheimliche* ocorre quando as crenças primitivas ou animistas recalçadas, crenças infantis, renascem diante de alguma impressão sensível que parece confirmá-las, apontando resquícios de não superação total de tais pensamentos e sensações. O tema do mortífero parece impregnar para além do terrível e assustador, mas também para algo estranho decorrente da castração. Diante de uma experiência de *Unheimlich*, possíveis casualidades adquirem a perspectiva funesta, gerando altas doses de angústia.

Tratar sobre a experiência temporal do teatro, tempo da celebração, passa, inevitavelmente, pelos corpos, que contam uma história a ser transmitida pela arte. O trabalho do ator do teatro performático tem relações diretas com o espectador, participante ativo desse movimento artístico. O impacto, sempre presente, traz abertura para o diferente, sendo um acontecimento que só pode surgir no encontro ator-espectador.

Nesse capítulo, vamos falar sobre *o tempo do teatro performático*, sobre sua história desde as origens ancestrais e gregas, bem como sobre suas articulações com os movimentos artísticos da Modernidade. O teatro de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski foram chaves importantes encontradas para compreendermos o tempo e o corpo no teatro performático, o trabalho do ator (*performer*) e papel ativo do espectador. Aqui, exploraremos a cena “Amantes Anônimos”, do espetáculo *...Entre Esperas...*, que traça outros caminhos de se apresentar o corpo inspiradas no Surrealismo. Em um *jogo de espelhos*, Eu-não-Eu, o convite

²⁷⁰ Glusberg J. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva; 2013:66.

é para o compartilhar de uma estética do *Unheimliche*, incluindo o espectador no papel de *terceiro*.

Retomando, a justificativa para a realização desta dissertação de mestrado se pauta no sofrimento psíquico dos sujeitos diante das consequências da aceleração do tempo na Era da Pre(s)sa. Com isso, a experiência estética e o *Unheimliche* têm como efeitos a possibilidade de construir narrativas, elaborar experiências e integrar representações, possibilitando não somente abertura para o novo, mas também outras formas de o sujeito se fazer representar e se relacionar com o semelhante, como vamos ver de perto no teatro performático, desde suas origens com as contribuições dos pesquisadores de teatro Josette Féral, Renato Cohen e Jorge Glusberg.

3.1 TEMPORALIDADE NO TEATRO PERFORMÁTICO: ENTRE CORPOS E TINTAS

O teatro é um acontecimento. Como arte do presente, da experiência e do encontro com o outro, o tempo dilata e reorganiza as emoções do espectador em jogos de espelhos que denunciam e anunciam o novo. Fazer teatro é apostar no resgate da experimentação como força impulsionadora da criação que, ao chamar por conflitos dormentes, traz também o retorno do essencial do humano, alcançando o arcaico do corpo em sua vontade de constituição e destruição. Incluindo o olhar do espectador cada vez mais no fazer artístico teatral, as pesquisas ganham relevância como saber fundamental para se pensar sobre homem, cultura e sociedade a partir do teatro.

Na segunda metade do século XX, as reflexões sobre teatro se direcionaram à apreensão e à recepção do público, “o ângulo de preocupação deslocou-se do ‘artista que cria’ ao espectador que recebe e analisa”.²⁷¹ Como destaca Josette Féral, o reflexo desse movimento hoje é a concepção do teatro ser o espaço privilegiado para exprimir o respeito à identidade cultural de um país.²⁷² Como arte sempre do presente e refletindo seu tempo no existir cultural, o teatro é, sobretudo, palco de tensões e conflitos da história na qual também se insere.

Féral comenta que o teatro não produziu sua própria ciência de modo unitário e globalizante, mas somente teorias e visões múltiplas que se aproximam de campos teóricos e

²⁷¹ Féral J. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva; 2015:11.

²⁷² Idem, p.7.

metodológicos de saberes distintos. Assim, ainda que diversas ciências (Sociologia, Filosofia, Psicanálise e Semiótica) tentem estudar e delimitar o objeto ou fenômeno teatral, o saber, seja da perspectiva da criação ou da recepção, é sempre fragmentário. A *performance* impõe desafios às análises teatrais e teorias de teatro ao questionar as relações entre atores e público, às questões sobre a recepção da obra e os objetivos artísticos implicados. Féral fala do *irrepresentável* do discurso crítico sobre o teatral: “Sem dúvida, é de tais limites inapreensíveis da cena, do ‘demasiado’, do ‘excesso’, do ‘excedente’, que vem o prazer do teatro”.²⁷³ Para Féral, esse *resto* que escapa do ator é o vislumbre da tensão de ser o eu e o outro, uma clivagem que se traduz em alteridade e que reverbera em um prazer profundo para o espectador.

A relação entre atores, entre os elementos do espetáculo e, claro, entre atores e espectadores não é qualquer uma. Sempre única e inédita, no teatro performativo, cada expressão, cada ação e cada palavra pronunciada morrem e têm a chance de renascer nesse *tempo suspenso*. Na tentativa de responder e denunciar as inquietações e mal-estares de sua época, o ator convoca o espectador para um íntimo encontro. A presença física de seu corpo pulsante induz ao sentimento de proximidade afetiva do público, que se atualiza na presença desse encontro efêmero. Como vimos, corpo, representação e transmissão estão intimamente relacionados: “Nunca conseguiremos deixar de ser, ao mesmo tempo, corpo e representação, o que implica que há uma modificação do corpo pelos nossos atos (de representar) e vice-versa”.²⁷⁴

A sensibilidade se expande, os sentidos se aguçam e a potência de um corpo pulsante se presentifica. Tempo e movimento estão sempre entrelaçados à linguagem particular que se estabelece em cada apresentação, dependendo das circunstâncias, da recepção do público e da execução das ações pelos atores. ...*Entre Esperas...* discute, traz reflexões e propõe experiências inusitadas dos sujeitos com o tempo. A relação temporal na Grécia, berço do teatro, ajuda a traçar paralelos sobre a temporalidade buscada no espetáculo teatral.

O teatro surgiu na Grécia, em uma cultura com uma abordagem tripartite às relações temporais: Aión, Chrónos e Kairós. Aión é o tempo da experiência, da intensidade e do tempo que *se perde no sem tempo* dos pensamentos incertos, das reflexões desmedidas e dos jogos sem fim. Aión pode ser compreendido também como o tempo voraz e violento, imprescindível para a criação, seja dos artistas ou das crianças (tempo do brincar). Chrónos e Kairós, diferentemente, são como duplos opostos entre tempo quantitativo e qualitativo.

²⁷³ Féral, op cit., 2015.

²⁷⁴ Costa, op cit., 2001:66.

Enquanto o tempo de Chrónos (em grego, *κρόνος*) se refere ao tempo organizado em movimento cronológico medido, controlado, preciso; o tempo de Kairós (em grego, *καιρός*) se refere ao *tempo oportuno*, ao tempo de um acontecimento.

A associação entre Chrónos e o titã Crono, pai da agricultura, se deu na Antiguidade. Usualmente representado por um velho gigante devorador e portador de uma foice ou uma ampulheta, Chrónos associa-se àquele que mata ao pai e devora os filhos, continuando na posição de imponente soberania. Traçando um paralelo com a Era da Pre(s)sa, após a Revolução Industrial, o tempo de Chrónos impôs um ritmo cada vez mais voraz na sociedade. Em sua condição de implacável devorador, acabamos seguindo a pulsação veloz de Chrónos, que impõe o olhar fixo para frente e direciona os pensamentos para o futuro. Não é de se espantar que, nas depressões, sintomas relacionados ao tempo apre(s)sado dão a sensação temporal de paralização, sendo Kairós, o *tempo oportuno*, devorado sem piedade pelo apre(s)sado Chrónos. Um Chrónos de tons cinzas, *paralisado*, esvaziado e também preso a *tempo que não passa*, só se repete na condição de pressa sem fim.

Nas artes, Kairós é compreendido como *instante favorável*, quando mundo e sujeito têm a oportunidade de mudança em um só tempo; é um momento único, efêmero em há um acontecimento. Nessas horas, o tempo é o das sensações inapreensíveis que se abre para um futuro incerto e para um passado que se eternaliza na memória. A imagem de Kairós é de um jovem ágil, com cabelos na testa e asas nas costas e nos calcanhares. Para não escapar, Kairós precisa ser encarado e apanhado pelos cabelos por um observador atento que não deixa a hora oportuna escapar. No caso de qualquer vacilo de quem tenta apanhá-lo, o jovem Kairós dá as costas e o instante passa, impossível de retornar.

Kairós, assim, é o tempo presente, sem passado nem futuro: é uma condição temporal que não pode ser medida, mas que tenta ser apreendida pelos artistas. Aqui, o tempo das esperas, entre surpresas e imprevisto, encontra o momento privilegiado para o teatro acontecer. O tempo de Kairós mostra sua sede de ruptura nas *performances*. Os artistas, não por acaso, anseiam pelo momento privilegiado da ação proporcionada por Kairós:

Esse momento favorável que todos os artistas buscam, em particular, os atores e os encenadores, no instante e intervir e se lançar em uma réplica, em um monólogo, ou em um jogo de cena e num encadeamento entre duas ações cênicas. O instante, também para o espectador, de se lançar em tal ou tal sensação, explicação, ocasião oportuna de melhor compreender nosso mundo.²⁷⁵

²⁷⁵ Pavis P. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; 2017:181.

Condensando o teatro, a dança, a literatura, a poesia, a música e as artes plásticas, podemos considerar a *performance* uma força criadora de todas as artes, que surge no tempo Aión e busca capturar o tempo Kairós. Considerando as especificidades da relação entre espectador e *performers*, é impossível que cada apresentação seja igual à anterior ou à seguinte. Além disso, por ser uma apresentação que muito se baseia na recepção do público, o tempo cronológico pouco determina a sequência e o tempo de duração da peça. Isto posto, é mais relevante o tempo subjetivo variável entre o estado psicológico dos atores e sua relação com um público sempre mutável.

Recepção e exibição, assim, seguem a lógica do tempo presente da comunicação, que contém muitas temporalidades: “Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada *performance*, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras”.²⁷⁶

O ator é então aquele que sempre se encontra à beira do abismo. O conforto e o familiar nunca movem o trabalho do ator, ainda que se trate de fazer a mesma peça. Fazer o mesmo espetáculo é um desafio de constantemente se deparar com o novo e com o diferente a cada apresentação, para que a peça se mantenha sempre viva. Ainda que as falas, o personagem e o cenário pouco mudem, a disposição para se inquietar e se maravilhar precisa estar renovada diariamente no ator.

O impacto que se deseja produzir no espectador é um dos objetivos centrais na busca por uma experiência vital transformadora que só acontece quando Kairós é agarrado pelos cabelos. Os artistas esperam ansiosamente que Kairós apareça. E, entre uma aparição e outra do jovem ágil com asas, o que resta? ...*Entre Esperas...* não é qualquer nome. Como desenvolvemos, nossa Era da Pre(s)sa, pautada no narcisismo e nas ideias de sucesso, as idealizações e as expectativas se atrelam aos sintomas depressivos, às atitudes *blasée* e aos corpos com pobreza de representação. Uma experiência traumática que pode ser impactante e/ou do *Unheimliche* rompem com o *continuum* ininterrupto da compulsão à repetição, mobilizando outras relações dos sujeitos com o tempo e possibilitando, pelo retorno do recalçado, a necessidade de rearranjos representacionais outros e novos modos de existir com o outro.

A experiência de estranhamento (*Unheimlichkeit*) remete ao desamparo, já que põe em xeque nossas crenças no mundo e nos faz cair em nossas repetições. Essa experiência impactante põe em circulação outros afetos nesse encontro com o Real, colocando em

²⁷⁶ Glusberg, op cit., 2013:68.

suspensão o ordenamento simbólico que nos determina. Esse excesso pulsional pode mobilizar o sujeito, desconcertando-o nesse confronto com o infamiliar que o habita, trazendo uma outra dimensão da sua vida psíquica.

Papel da arte contemporânea é dar voz ao impensável nas mais diversas possibilidades de expressão. Aqui, entre os sonhos, as dores e o horror – que buscam contornos e figurações das mais diversas – está também o caráter sempre político da arte. Da mesma forma, toda sessão na análise também tem seu novo e seu abismo, seu caos. A cada encontro, analista e paciente podem se deparar com *Kairós* ou com o *Unheimliche*. Seja no palco ou na clínica, o encontro entre atores e público ou entre analista e paciente evoca uma experiência sempre inédita.

O *performer* não usa as máscaras da representação teatral, não pautando seu trabalho de ator na identificação com seu personagem, como proposta de Constantin Stanislavski.²⁷⁷ A proposta do *performer* se afasta de toda a concepção do *movimento realista*²⁷⁸ por não se dispor a ser uma representação da realidade. Sua relação de autenticidade e espontaneidade dá notícias sobre uma relação muito particular, que acontece entre ator e espectador, que “deve admitir que esta intimidade oferecida pelo outro não lhe permanece estranha e que ela revela lados ocultos de sua própria personalidade”.²⁷⁹

Mas, afinal, o que são as *performances*? A definição de Cohen parece bem apropriada: “Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda quanto finalidade”.²⁸⁰ Assim, entre corpos e tintas, as *performances* ganham formas e cores na cultura.

²⁷⁷ O mestre russo de teatro Constantin Stanislavski (1863 -1938) sistematizou o trabalho do ator de tal modo a aproximar a criação do personagem às características psicológicas do ator. Foi uma metodologia inovadora para sua época, já que a maioria dos trabalhos dos atores se baseava na *imitação* de gestos. Stanislavski percebeu também que a interpretação iria muito além do recitar o texto, necessitando de trabalho corporal, vocal, do resgate da memória e da imaginação do ator, proporcionando identificação entre ator e personagem.

²⁷⁸ Stanislavski desenvolve o conceito de *memória emotiva*, ou seja, recuperação de uma memória antiga da vida do ator para ajudá-lo na criação de uma cena atual, trazendo emoções diversas e indomáveis para a cena. As pesquisas sobre as *ações físicas* revelavam a sua preocupação em compreender os impulsos que surgiram a partir movimentos corporais em que o físico e o psíquico se encontravam conectados para a descoberta das intenções dos personagens, de seus objetivos, sendo vida e palco entrelaçados na descoberta inacabável do ator por si mesmo, em todas as suas camadas envolvendo toda a complexidade existencial do ator.

²⁷⁹ Pavis, op cit., 2017:179.

²⁸⁰ Cohen R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva; 2013:30.

3.1.1 Entre corpos: as raízes da ancestralidade

O uso do corpo como a principal força impulsionadora da obra de arte tem sua origem nos rituais de tempos antigos.²⁸¹ As raízes da *performance* na ancestralidade partem dos primeiros ritos tribais, bem como das celebrações de Dionísio²⁸². Repletas de poesia, dança, música – e, claro, de teatro –, as festas dionisiacas eram grandes acontecimentos no mundo grego. Os rituais dionisiacos de fertilidade obedeciam ao tempo da natureza, das colheitas e das celebrações, convocando a temporalidade de Aión e Kairós em uma experiência temporal alongada.

A corrente ancestral da *performance* também traz as figuras dos artistas espontâneos: menestréis e trovadores. Na Idade Média, esses poetas, cantores e músicos reproduziam histórias reais, criavam os próprios contos ou floreavam histórias já conhecidas. Alguns viajavam de cidade em cidade, juntando-se aos fidalgos ou ao povo, enquanto outros eram conhecidos por suas declamações nas cortes. O improvisado era a grande habilidade desses artistas, que precisavam capturar a atenção do público para que suas apresentações acontecessem.

Aproximando-se da Modernidade, a *performance* se presentifica no *Cabaret* do século XIX. Com a abertura do *Le Chat Noir* (1881), em Montmartre (Paris), os cabarés passaram de estabelecimentos comerciais que serviam bebidas alcoólicas para casas de espetáculos com teatro, dança (*Cancan*²⁸³), música e *shows* de variedades.

Artistas impressionistas, como Renoir, Manet e Degas, retratavam a vida noturna dos frequentadores desse *submundo parisiense*. O pintor Theophile Alexandre Steinlen cria o conhecido pôster *Tournée du Chat Noir*, em 1896, dando grande repercussão aos cabarés

²⁸¹ Cohen, op cit., 2013.

²⁸² Resgatando as considerações de Nietzsche (1872) para falar da síntese dialética de duas energias dicotômicas constitutivas do teatro, o apolíneo e o dionisiaco, compreendemos as forças opostas que são intrínsecas na cultura. O apolíneo é o princípio que rege a razão, a organização, a mensagem e a beleza harmoniosa, enquanto o dionisiaco se dirige ao irracional, à desmesura, à pulsão, às emoções. Como demonstra Cohen (2013), a *performance* é um resgate do ritual, do dionisiaco, distanciando-se do teatro clássico, que se pauta na organização aristotélica (apolínea). Entretanto, nenhuma criação humana é puramente apolínea ou dionisiaca, já que a criação humana depende da articulação dessas duas forças opostas.

²⁸³ Caracterizado por grande possibilidade de expressão, o Cancan causou espanto e surpresa para a época ao propor improvisações repletas de vivacidades, saltos, chutes altos e piruetas tipicamente teatrais. Por muito tempo foi alvo de críticas e proibições, sendo considerado imoral e indecente.

parisienses.²⁸⁴ O *Folies-Bergère* e o *Moulin Rouge* (1889) foram famosos cabarés em que Edith Piaf, Frank Sinatra e muitos outros artistas se apresentaram. Aqui, a espontaneidade e a efemeridade dos corpos são as chaves para o êxito das apresentações, que continham música em danças inspiradas pelo desembaraço do tempo de Kairós.

As raízes da ancestralidade dão contornos aos corpos e à temporalidade do teatro performativo. Em uma tentativa de regaste da potência do mais íntimo, os atores trabalham no fino equilíbrio de forças entre o corpo pulsional e o simbólico que se inscreve na cena. O tempo não é cronológico, mas dilatado em esperas. Teatro, assim, também é a arte da espera:

Tudo se passa na *performance* a nível do olhar. Nós estamos no domínio do especular (e não do espetacular) e da espera. Espera do acontecimento, espera de ser impregnado pelas coisas, espera que permite aos sentidos, às sensações, entrar em atividade, espera simplesmente que aquilo acabe.²⁸⁵

Em Paris, o poeta, ator e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) realizou as explorações cênicas com o resgate da ancestralidade, explorando os limites e as tensões do corpo dos atores. Não por acaso, suas teorias de encenação, concepção teatral, técnicas de atuação e métodos de preparação de atores geraram entusiasmo nos *performers*. O polêmico e inovador *Manifesto do Teatro do Crueldade* foi publicado em 1932; seis anos mais tarde, em 1938, Artaud publicou *O teatro e seu duplo*, pelo qual criticava a ideia de distância entre a Arte e a vida, já que acreditava que a verdadeira cultura é um “meio refinado de compreender e exercer a vida”.²⁸⁶

Artaud propõe um teatro no qual a sensibilidade seja colocada de modo profundo, aproximando-a da magia e dos ritos ao se tratar de um trabalho corporal com ênfase na dança, na música, na pantomima e na mímica, buscando o surgimento da palavra por necessidade, como efeito de choques, conflitos cênicos, compreensões e do despertar de sentimentos estranhos durante o processo de criação. Ao espectador cabe o despertar avassalador por “verdadeiros precipitados dos sonhos, onde o seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior”.²⁸⁷

Assim, a densidade do ator está em seu corpo ao compreender que toda emoção tem uma base orgânica que deve encontrar o “tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical

²⁸⁴ Frequentados por intelectuais e artistas (atores, pintores, poetas, escritores), os cabarés avançaram com força para Munique e Viena e cruzam oceano até chegarem também aos EUA.

²⁸⁵ Féral, op cit., 2015:142.

²⁸⁶ Artaud A. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes; 1993:4.

²⁸⁷ Idem, p.88.

que rege seu batimento harmônico”.²⁸⁸ Acreditando que o objetivo primordial do teatro é criar mitos, libertar os sujeitos e *traduzir a vida sob seu aspecto universal*, o teatro de Artaud se apoia em uma violência libertadora ao inquietar-se com as angústias sociais. O novo, assim, surge no incomum do resgate da ancestralidade, do ritualístico e mágico da arte.

Grotowski (1933-1999) foi bastante influenciado pelas ideias de Artaud, criando a concepção de *Teatro Pobre*, muito voltada para relação dos atores com o público e enfatizando, sobretudo, o trabalho corporal no sentido mais ancestral, como também o vocal em sua qualidade vibratória, os quais eram uma espécie de cantos que promoviam “impulsões corporais”²⁸⁹ carregadas de linguagem. No *Teatro Pobre*, o trabalho com o corpo é propósito central, único modo de não se deixar cair nas armadilhas dos excessos de cenário, texto, figurino e efeitos de sons e iluminação, que podem servir de *suportes* para os atores.

Eliminando o *desnecessário* ao ator, resta a vulnerabilidade de sua relação maior orgânica e direta com o público. A intensidade do corpo do ator, bem como o essencial do encontro entre atores e público, é que deveria preencher o vazio do cenário, a simplicidade do figurino e os singelos efeitos de luz e som, colocando a *arte como apresentação* ao enfatizar a concepção de teatro como feito para ser percebido por um espectador; assim, Grotowski aproxima o espectador ao ator. Em uma entrevista para *O Estado de S. Paulo*, Grotowski disse: “O impulso nasce dentro do corpo, é físico e psicológico. Minha pesquisa em torno dos impulsos foi uma continuação dos estudos de Stanislavski”.²⁹⁰

Essa concepção mais essencialista e universalista, com a valorização da essência, do primitivo, da pureza e do sacrifício, é distante e em desuso atualmente no vocabulário pós-moderno de *performance*.²⁹¹ Enquanto a Pós-modernidade vai em direção ao *novo*, as contribuições de Grotowski resgatam a corporeidade mais ancestral criativa e essencial ligada à natureza humana, e cabe a cada ator descobri-la em si mesmo, como um “*performer* do ritual primevo”, sem máscaras, sem pensamentos estereotipados, sem julgamentos e sem os sentimentos convencionais.

A peça *...Entre Esperas...* explora a sensoriedade da imagem do corpo pintado com tintas enquanto a *performer* canta, por exemplo, na “A colheita”. Em um ritual, a mulher prepara as tintas e pinta seu corpo; pinta suas pernas, seus braços e seu rosto, cantando com uma voz tranquila e doce. Enquanto isso, uma outra mulher sussurra partes da música no pé

²⁸⁸ Artaud, op cit., 1993:131.

²⁸⁹ Pavis, op cit., 2017:28.

²⁹⁰ Grotowski J. Grotowski capta a essência do impulso criativo. O Estado de S. Paulo. 7 ago. 1996. p.1, c. D.

²⁹¹ Idem, p.26.

do ouvido do público, o convocando a fechar os olhos. A dimensão ritualística traz a ideia de uma conexão profunda consigo, como se resgatasse a si mesma ao mesmo tempo que despertasse curiosidade aos espectadores. A mulher no banco, enquanto se pinta, canta:

“o tempo foi o meu mestre
que me ensinou a curar
passei três dias de bruço
debaixo do humaitá
quando eu me alevantei
ô no tempo eu tou pra curar”²⁹²



Figura 6 – Cena “A colheita”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Fernanda Fazzio.

O trabalho do ator, tanto para Artaud²⁹³ como para Grotowski, pode traçar um paralelo com a concepção de tempo atrelada às sensações do corpo – tempo da natureza humana,

²⁹² Cena “A colheita”. Trecho “O tempo foi o meu mestre”, do grupo A Barca.

²⁹³ Contemporaneamente, as obras do diretor de teatro e cinema Peter Brook fazem uma releitura da dimensão espiritual e ritualística de Artaud e Grotowski. Bob Wilson eleva em suas experimentações

tempo da respiração, tempo do movimento orgânico, tempo do ritual –, nos levando até Henri Bergson. A natureza do tempo para Bergson fica clara na passagem: “Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior”,²⁹⁴ sendo o tempo da experiência humana naturalmente percebido como uma duração: fluxo, continuidade, passagem. Segundo o autor, o “tempo se mede por intermédio do movimento”,²⁹⁵ tornando o presente um todo indivisível – o qual é, por essência, sensório-motor, devido à combinação de sensações e movimentos.

O afeto estaria localizado então no intervalo entre a percepção e a ação. Pensar o tempo a partir de Bergson é refletir sobre a duração enquanto memória que se apresenta na própria elaboração do presente – presente esse que não se restringe à sua condição linear, mas que se entrecruza com o passado e o futuro em uma inter-relação que compõem nossa memória, nossa consciência e nossa subjetividade.

Se as *performances*²⁹⁶ pretendem se retirar à posição *inatingível* da arte e aproximar-se da vida, das massas e do mal-estar da cultura, muito dialogam com os movimentos dos artistas plásticos e das vanguardas do século XX. Busquemos, agora, a corrente histórica que articula o teatro performático com as artes plásticas.

3.1.2 Entre tintas

Se cronologicamente a *performance* surgiu com o nascimento da Modernidade, ontologicamente ela se atrela à *Live Art*, por seu caráter espontâneo, sua sede por ruptura e pela busca por aproximação com a vida. As práticas da *Live Art* trouxeram novas estratégias de intervenções artísticas, avançando nas fronteiras e descobrindo suas lacunas por onde se torna possível mobilizar o público, desbaratando com as formas mais tradicionais do fazer

sobre o tempo em Ka Moutain Guardenia Terrace (1972), cujos espetáculos possuem de 12 horas até um dia de duração.

²⁹⁴ Bergson H. Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes; 2006:51.

²⁹⁵ Idem, p.59.

²⁹⁶ A *performance* ganha espaço no Brasil, em 1982, quando o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo são criados, caracterizados como centros para manifestações alternativas de arte. No Sesc Pompéia, aconteceu o primeiro grande evento de *performance* no Brasil, *14 noites de performance*, com diversos artistas do teatro, das artes plásticas e da dança. A partir de 1984, como Renato Cohen sinaliza, a *performance* não se consagrava mais como arte de vanguarda, sendo incorporada pelas artes tradicionais e perdendo sua intensidade espontânea. Contudo, percebemos que as *performances* mantêm a proposta de ruptura, a denúncia de conflitos sociais e as transgressões de códigos e normas.

artístico. A arte performática, bebendo da fonte da *Live Art*, inaugura modelos de criação inusitados ao mobilizar as plateias, avançar nos espaços públicos e romper com as tradições. Explorando os limites das representações teatrais no objetivo de trazer um engajamento potente do público, surgem novas linguagens que propõem relações com o tempo e espaço até então impensáveis:

A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.²⁹⁷

Os simbolistas²⁹⁸ incitavam o público a esperar o não óbvio do teatro, criando uma relação com o teatro bem distante de um conceito como mero objeto de consumo que correspondia às expectativas de divertimento ao público e sucesso aos dramaturgos, bem comuns no século XIX. Os simbolistas criam a atmosfera misteriosa de possibilidades e sugestões, distanciando-se do realismo e dos excessos do romantismo que muito influenciaram as produções teatrais do século XIX.

A cenografia simbolista propõe o envolvimento maior da sociedade, deslocando o teatro *de dentro* para avançar para os espaços públicos.²⁹⁹ Nessa concepção, as artes plásticas entram fortemente em cena, destacando o papel do cenógrafo e o aproximando da figura do diretor. O espaço cênico assim ganha iluminações inusitadas, telas móveis e luzes coloridas, palcos giratórios, rampas e plataformas, os quais acabam por quebrar as separações entre palco e plateia. Erwin Piscator, Max Reinhardt, Aurélien Lugné-Poe, Edward Gordon Craig e Adolphe Appia foram importantes artistas do movimento simbolista. Os estudos sobre o movimento, o tempo e o espaço de Appia (1920) mostravam uma tentativa de *equilibrar* artisticamente esses elementos em cena para revelar a realidade do corpo do ator em cena.

Dramaturgos como Ibsen e Strindberg iniciam suas carreiras com escritos realistas e, posteriormente, inovaram suas peças com tintas simbolistas, caracterizando seus personagens com conflitos psicológicos, cujo subjetivo ganha destaque frente à progressão dramática de acontecimentos.

Provocando o público com a luminância e a estranheza, artistas plásticos ressignificam a concepção de arte ao dialogar com cultura de massa (como a televisão, publicidade, rádio,

²⁹⁷ Cohen, op cit., 2013:38.

²⁹⁸ As encenações e experimentações simbolistas se iniciaram no fim do século XIX e foram até meados de 1960.

²⁹⁹ Féral, op cit., 2015:6.

cinema) e trazer reflexões sobre o consumismo e a indústria cultural. A *Pop Art* aparece então para promover o simples e o cotidiano à condição de arte, influenciando fortemente as *performances*. A *Pop Art* surgiu no final de 1950, na Inglaterra, com diferenças significativas das vanguardas anteriores. Em uma linguagem mais direta e acessível, com representações do cotidiano, a *Pop Art* tinha o objetivo de levantar questionamentos políticos e sociais sobre a cultura de massa da época. Além de pinturas a óleo, o movimento se baseava também em colagens e na escolha de cores vibrantes, as quais se destacavam dos desenhos simples, fossem estas imagens cotidianas da cultura de massa como embalagens de produtos, ilustrações de mapas, bandeiras e clichês dos quadrinhos. Os artistas plásticos Andy Warhol, Richard Hamilton, Jasper Johns e Roy Lichtenstein recortavam ícones de consumo de sua época para mostrar a influência da mídia e da indústria de consumo na vida das pessoas.

Muito além de somente trazer temas do cotidiano e do consumo, Warhol provocava o público com a ideia da repetição dos excessos presente na lógica de mercado. Pintar quadros da sopa *Campbell* ou da *Coca-Cola* trazia reflexões sobre os efeitos do consumo e da publicidade sobre os sujeitos. A *Pop Art* acreditava que a arte poderia surgir dos lugares menos esperados e da simplicidade da vida. Por isso, destacava objetos do dia a dia e pessoas da cultura comercial, como Marilyn Monroe, ao colocá-las em telas para serem vistas em museus e exposições.

Pintando séries compostas de várias telas semelhantes, como as 28 telas em tinta óleo da embalagem de sopas *Campbell*, Warhol, por exemplo, deixa claro que acreditava no poder manipulador sobre as pessoas dos meios de comunicação em massa. Não por acaso, escolheu a repetição de imagens icônicas semelhantes, justamente na tentativa de representar sua própria visão sobre os sujeitos *massificados* de sua época. A *Pop Art* denunciava a cultura comercial, o ritmo industrial e o cotidiano que se repetia em dias semelhantes. Denunciava-se não apenas a lógica consumista dos meios de comunicação, mas também o tempo devorador, *Chrónos*, que surge implicitamente nas telas.

As obras e as instalações do pintor estadunidense Allan Kaprow tiveram um papel importante na história das *performances*. Kaprow trouxe o *Happening*³⁰⁰ para o *status* de *obra de arte*, trabalhando com cenas cotidianas que levaram aos questionamentos sobre a indistinção e fluidez dos limites entre arte e vida. Do mesmo modo, o artista Pollock também foi um dos precursores das *performances*. A técnica *action painting* foi uma releitura da técnica

³⁰⁰ Foi o próprio Allan Kaprow, em 1959, que definiu o termo *happening*, um acontecimento artístico que ocorria espontaneamente em diversos espaços, fora dos museus, galerias e teatros. Existem limites teóricos e artísticos que se confundem entre *happening* e *performance*.

de *collage* de Marx Ernst, “que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*”.³⁰¹

A *action painting* serviu de base para os processos criativos do Cubistas, Futuristas, Dadaístas e Surrealistas, no início do século XX, que utilizavam a colagem de imagens em diversos contextos e materiais como papéis, panos, areias, cartas. Nos anos 1970, a arte da *performance* ganhou espaço como arte independente, muito relacionada aos movimentos de vanguarda e da Bauhaus: “Futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”.³⁰² Esboçando as influências da *collage* na arte performática, vale mencionar a intervenção artística de John Cage, o *Untitled Event* (1952), cujo trabalho é de composição de várias mídias (dança, música, projeção de filmes e *slides*).

Muito influenciado pela Psicanálise, o *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton, buscava o *automatismo psíquico puro*, sem os entraves do controle racional e fora da preocupação estética ou moral, para que assim fosse possível a expressão mais livre do pensamento. No Surrealismo, a onipotência do sonho, as associações mais livres de pensamento e a exaltação da liberdade de criação eram princípios norteadores e a possibilidade de uma descoberta de uma linguagem ativa e anárquica.³⁰³

A arte surrealista se inspira nas manifestações do inconsciente, sendo necessário não perder de vista a dimensão temporal. O inconsciente se apresentava de muitos modos, fosse pelos sonhos, sintomas, atos falhos, lapsos de linguagem ou mesmo pelos chistes e outras formas de humor, mostrando as brechas pelas quais o desejo buscava realizar-se. A partir das descobertas da Psicanálise, vida e arte de aproximaram pela lógica do inconsciente: “[...] o discurso surrealista tomou seu atalho estético, de forma a erigir o desejo em agulhão para a experiência da criação artística, que produziria então uma ruptura radical com a realidade da percepção”.³⁰⁴

O movimento surrealista bebia na temporalidade do inconsciente. No relato do sonho, o sonhador ordenava a sequência de imagens, aparentemente desconexas e sem sentido, organizando-as no tempo. Ao evocar seu sonho, o sujeito construía uma narrativa na dimensão temporal, formando um discurso sobre o que lhe aconteceu. Como ressalta Birman, não existiria possibilidades de discurso sem a categoria de tempo, já que “não existe discursividade possível sem a articulação da temporalidade, que marca tanto a sua sintaxe e

³⁰¹ Glusberg, op cit., 2013:27.

³⁰² Idem, p.12.

³⁰³ Artaud, op cit., 1993:35.

³⁰⁴ Birman, op cit., 2014:8;17.

gramática quanto a sua semântica”.³⁰⁵ Nessa perspectiva, não perdemos de vista que sonho e linguagem acontecem em registros importantes no tempo, proporcionando uma experiência que, no movimento surrealista, apresentou-se na forma de pinturas, esculturas, escrita e teatro.

Com os princípios de estética do escândalo, as peças surrealistas atacavam as características realistas e convencionais do teatro. Peças sem texto, temas provocativos, como feminismo e antimilitarismo (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917, de Guillaume Apollinaire), e o exaltar da criatividade inconsciente de maneira irrestrita eram algumas das inovações propostas pelos surrealistas. Na literatura, podemos citar de James Joyce, que escreve *Ulisses*, cuja obra traz a espontaneidade e as aventuras de um cidadão comum.³⁰⁶

Não à toa, os surrealistas encontraram grande expressão artística nas obras de Artaud, cujas expressões corporais são elevadas às últimas potências intimamente relacionadas aos rituais e aos sonhos e dispensando qualquer discurso racional pautado na *falsidade e na ilusão*. Explica: “Proponho assim um teatro em que as imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvidas no teatro como num turbilhão de forças superiores”.³⁰⁷ O espectador é envolvido no *Teatro da Crueldade*, compreendido como teatro vivo, autêntico e verdadeiro, em que há uma ação violenta que o desperta e o provoca para sair do marasmo e do tédio cotidiano.

A cena “Amantes Anônimos”, do espetáculo *...Entre Esperas...*, propõe novas formas de apresentar o corpo inspiradas no Surrealismo. A cena foi criada a partir do quadro *Os amantes* (1928), de René Magritte. As rubricas dão pistas sobre a atmosfera da cena que ocorre logo após o público entrar no parque e o som de manifestação de rua começar: gritos, palavras de ordem, bombas, confusão. Os atores usam sacos em suas cabeças, não usam palavras, somente avançam no parque, de banco em banco, em um movimento de se aproximar e se afastar.

³⁰⁵ Idem, p.8.

³⁰⁶ Cohen, op cit., 2013:39.

³⁰⁷ Artaud, op cit., 1993:79.



Figura 7 – Cena “Amantes Anônimos”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Entre os encontros e desencontros do casal de amantes, o coro dialoga com o público: “Se não souberes esperar, não encontrarás o inesperado. O tumulto. O tumulto da angústia. Angústia pela Espera do ser amado. Desproporcional, dramático, ao sabor dos mais ínfimos atrasos”.³⁰⁸ O tempo aqui parece enlaçar as relações humanas no encontro com o estrangeiro, com o que não se conhece e, portanto, não se sabe o que esperar. Os amantes refletem em seu corpo o desejo e a dor que é estar diante do outro, que é espelho e, ao mesmo tempo, um estrangeiro. Eles se beijam e se abraçam, mas há uma barreira entre eles: o saco. O saco pode ser interpretado como metáfora do diferente, do desconhecido e do inalcançável do outro.

O *duplo* acompanha lado a lado os amantes anônimos – o sujeito se perde nos jogos de espelho de Eu e não-Eu. Diante do terceiro, o sujeito precisa encontrar seu lugar no mundo, um lugar que o represente. Nesse jogo de espelhos que se aproximam e se separam, há sempre um elemento que escapa. Os amantes vagueiam pelo parque, sentam-se nos bancos e caem no chão. Qual seria seu lugar de reconhecimento? Quando o sujeito poderia sair de sua condição de anonimato?

³⁰⁸ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.7

Ao nos identificarmos com os *performers*, também nos vemos sufocados, como se nós estivéssemos com um tecido enrolado em nossa face e pescoço. O encontro com o outro diferente e, não raro, incômodo – por despertar nosso hóspede interno –, pode ser o choque que, para não paralisar, necessita encontrar sentidos e aberturas, ou seja, a saída do labirinto. Nesse jogo de aproximações e distanciamentos, a espera parece soberana: “E se esse Encontro fosse a minha própria vida? Por favor, me considere! Me reconheça! Minha identidade fatal é nada mais que isso: sou o amante, sou aquele que espera”.³⁰⁹ O infamiliar retira sua condição de estranheza ao se tornar familiar, ao fazer laço com a história e repertório do sujeito. O estrangeiro, por assim dizer, perde o tempo de esperar, tempo de compreender, para se aproximar e, finalmente, naturaliza-se no psiquismo.

A cena “Amantes Anônimos” nos provoca em um jogo de espelhos, podendo nos alcançar nas fantasias mais primitivas de despedaçamento corporal. Como vimos, a imagem corporal do infante seria ainda muito frágil, sendo ameaçada constantemente por fantasias de fragmentação, como sensações de uma experiência corporal originária. Vemos essas fantasias que desafiam a nossa unidade narcísica ainda presentes no imaginário diante de experiências de angústia intensa ou no confronto com o estranho (*Unheimliche*). Nessas situações, não raro, a capacidade de temporalização também se esvai, sendo impactada pela ameaça de o psiquismo se desorganizar.

A relação dual especular tende a aproximar os semelhantes na tentativa de manter a sua integridade narcísica, sendo a entrada do diferente sempre ameaçadora. A entrada do sujeito na linguagem e a introdução do terceiro na trama edípica (Nome-do-pai) traz maiores possibilidades de inclusão das diferenças, do não familiar, fazendo mediações necessárias à alteridade. Nessa mediação que considera o outro, há a predominância do tempo sobre o espaço, regulando as relações sociais. Sem este tempo (tempo de compreender), o especular domina, prevalecendo a espacialização, impondo saídas violentas e agressivas para os conflitos dos sujeitos.

De qualquer forma, pode-se reconhecer que, seja pela mediação da imago paterna, seja pela mediação da linguagem e da lei simbólica, o que Lacan pretendia com a dita mediação era inscrever o psiquismo no registro do tempo, a fim de relativizar a pregnância do registro do espaço na construção psíquica originária. Seria necessário colocar uma distância do sujeito em face da captura especular, pois essa o destinaria à fragmentação sempre possível e iminente no horizonte de sua experiência.³¹⁰

³⁰⁹ Trecho do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015, p.7.

³¹⁰ Birman, op cit., 2014:8;110.

Assim, o papel dos espectadores na cena era também fazer o *papel de terceiro*, participando junto ao jogo de aproximações e distanciamentos. Esse é o próprio papel da arte: trazer possibilidades de mediações, recursos simbólicos, redes representativas e inclusão de significantes frente ao outro diferente. O outro nos chama constantemente para o confronto, sendo a arte também a experiência que convoca um tempo alargado, o tempo necessário ao cultivo da sensibilidade, ao resgate das memórias e às costuras de amparo quando as incertezas irrompem a membrana do nosso psiquismo.



Figura 8 – Cena “Amantes Anônimos”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Trata-se de um despertar de corpos não somente do *performer*, mas também do espectador, abrindo novas formas de percepção do mundo e descobrindo seu avesso. O espectador do teatro performático não está lá para ser capturado pela ilusão e se deixar ir, não há catarse nem a primazia da sublimação. Considerando o mal-estar da Era da Pre(s)sa, o espectador se depara com corpos que “filtram o mundo e projetam imagens”.³¹¹ O teatro performativo impõe diálogos dos corpos, cuja subjetividade do *performer* não escapa: desejo, libido, sensações e afetos são instrumentos de seu trabalho, mas sem permitir que as emoções

³¹¹ Féral, op cit., 2015:144.

o dominem. Não há personagem, não há representações nem uma interioridade inundada de emoções. Quem deve senti-las é o espectador, não o *performer*. O *performer* reflete as imagens e os elementos do Real, para que o espectador seja impactado pela estranheza e as transforme em reflexão.

O jogo teatral que se estabelece pelo olhar entre ator e espectador (re)cria e (res)significa signos do cotidiano ao estabelecer novas relações com o familiar. O desconstruir constante das *performances* solicita um espectador atento e disposto a se adaptar às novas referências ao incomum onde não há narratividade linear nem sentidos unívocos dados pelo texto e pelas imagens. Ao contrário, os sentidos escapam entre os dedos, o invisível ganha carne e a ambiguidade domina todos os espaços. Desse modo, as *performances* propõem um olhar não de exaltação à beleza, mas a aproximação do corpo feito de carne e sangue.

Aqui, o corpo como expressão artística retoma seu caráter originário de um reencontro com o eu mais íntimo. Em uma manifestação com que seu público nem sempre está familiarizado, o inesperado e espontâneo abrem os poros da sensibilidade. As *performances* são modos de questionar os dogmas e ideais estabelecidos por meio de um corpo vivaz, que convoca o espectador a sentir um estranhamento³¹² diante da premissa do não *saber* que permeia toda a apresentação. A recepção da *performance* pelo público difere do teatro e da dança, que tem, normalmente, um espectador mais confortável com a apresentação e menos convidado a se expor. Assim, o teatro performático da Era da Pre(s)sa encontra sua potência ao investir em um corpo marcado pelo mal-estar social, pela identidade líquida, pelo tempo apressado, testando limites do suportável do próprio corpo e do olhar do espectador:

Se nos preocupa o problema da recepção, é porque somos sensíveis ao fato de que a arte não é uma torre de cristal autossuficiente, e o verdadeiro artista, mesmo que produza para o seu próprio prazer, está situado na estrutura de uma formação cultural que o obriga a pensar no consumo da sua obra.³¹³

O caráter participativo das *performances* favorece um modo de recepção que atrai o olhar do espectador para experimentar o teatro, não somente contemplá-lo. O impacto provocado rompe com a passividade do espectador, que, até mesmo desavisado, pode participar da problematização do contrato social. É justamente pelo olhar do espectador para o cotidiano que se cria o espaço da ilusão, convidando a teatralidade para entrar.

³¹² Glusberg, op cit., 2013:62.

³¹³ Idem, p.61.

O espaço da ficção acontece nesse jogo de quem olha e é olhado, inscrevendo *outro espaço*, que pode se iniciar tanto da cena quanto do espectador. Produz-se assim outra relação entre os sujeitos, tornando o olhar ativo e abrindo os poros da sensibilidade e da escuta ativa: “A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele”.³¹⁴

A teatralidade cria relações inusitadas com os elementos cênicos, com as ações e com a linguagem, fazendo o espectador buscar os sentidos e significados que emergem diante desse desconstruir constante que o teatro performático insiste em despertar. Por meio da evocação de paradoxos, das propostas inovadoras sobre a linguagem, da sobreposição dos significados e das novas formas de circulação dos afetos (corpo outro), o espectador constrói sua rede de amarrações para sua experiência e pelo imaginário que se apresenta.

Ora, o que cria a teatralidade é o registro do *especular* pelo espectador, ou até mesmo o *especular*, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida, é o teatro que melhor realiza essa experiência.³¹⁵

O olhar do público se divide entre o olhar que entra no jogo de ilusões e aquele que sabe que se trata de uma representação. O ator, nesse jogo entre eu e outro, anda lado a lado com uma ameaça constante de *quebra do espaço da ilusão* e retorno ao sujeito. A arte do ator está também em sua habilidade de comunicar algo potente no limite íntimo entre o caos e a ordem, equilibrando habilmente as tensões do eu primitivo (força pulsional) e do eu simbólico (cultural). Ser ator é estar constantemente no desconforto, expondo sua vulnerabilidade e superando os imprevistos do corpo pulsional.

Pois o ator é, ao mesmo tempo, produtor e portador da teatralidade. Ele a codifica, inscreve-se em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, um sujeito em processo que explora seu avesso, seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar.³¹⁶

Devido à teatralidade que a tudo semiotiza, o corpo do ator cria signos e símbolos com o tempo, com o espaço, com a cenografia e com a dramaturgia, relacionando-se, então, com

³¹⁴ Féral, op cit., 2015:87.

³¹⁵ Idem, p.108.

³¹⁶ Féral, op cit., 2015:91.

as regras do jogo de ilusão proposto. Cria-se a tensão entre mostrar (*performer*) e esconder (o sujeito, ele mesmo), fazendo o público se identificar e se distanciar da cena e brotando, assim, a teatralidade. Na análise de ...*Entre Esperas...*, foram recolhidos os elementos da obra, os quais foram interpretados a partir da escuta psicanalítica e com um olhar sempre aberto para trazer o diferente, que pudesse (re)surgir durante o processo. Como espectadora e artista, o estranho impactou e dominou os espaços internos. Por outro lado, como pesquisadora, o mesmo estranho foi se tornando quase familiar. Algumas relações que se revelam a partir da experiência, antes invisíveis e surdas, puderam ganhar nomes e contornos na pesquisa. Nesse jogo de aproximação e distanciamento da peça, há sempre um *resto* (Real), que escapa, impossível de esclarecer.

A subjetividade da pesquisadora, inevitavelmente, se implica na obra, e o trabalho acontece entre as fendas do conhecido e do desconhecido, do representado e do irrepresentável, no vazio ou cheio demais. Nesse limite tênue entre cotidiano e teatralidade, o corpo do ator/*performer* adquire estatuto transformador, sinalizando a diferença e o não familiar. É pelo olhar do outro que o pulsional ganha condição de teatralidade e o jogo de ilusões se cria. Posteriormente, o estético e o intelectual alcançam a cena.

A questão da temporalidade no teatro é um ponto importante na presente dissertação. Investigamos a questão da temporalidade no teatro performático em suas origens ritualísticas, na relação do temporal na Grécia (Aión, Chrónos e Kairós) e nos movimentos artísticos da Modernidade que tanto influenciaram o surgimento das *performances*.

No teatro performático, o olhar do público se divide entre o olhar que é capturado pelas ilusões e aquele se distancia por saber que se trata de uma representação. O ator, nesse jogo entre ilusão-realidade, caminha sempre a beira do abismo, pronto para ser pego pelo olhar do espectador. Assim, há uma relação próxima entre identificações e distanciamentos que acontece nas *performances*, mobilizando o espectador a todo instante. Daí porque o teatro performático é um dos espaços privilegiados para a experiência acontecer, para o *infamiliar* emergir e o saber inconsciente se transmitir.

Como vimos, se a criança é totalmente capturada pela temporalidade urgente do gozo do Outro, sua subjetividade tende a paralisar. Não por acaso, essa cena representa essa sensação de sufocamento e aprisionamento, metaforizada no jogo especular pelo uso dos sacos na cabeça, quando somos inundados por doses intensas de angústia frente ao desamparo. O *Unheimliche* na face de duplo acompanha a cena “Amantes Anônimos”, não deixando o público escapar dos estranhamentos por ele provocados. É no entre as esperas, no tempo da falta, que a angústia se mostra, permitindo a separação e a entrada do sujeito na

cultura. A seguir, no Capítulo 4, vamos analisar outras cenas do espetáculo ...*Entre Esperas...*, buscando mais pistas sobre o que acontece entre as reticências do existir humano na arte, na vida e na escuta clínica.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO ...ENTRE ESPERAS...

Na clínica, cada encontro da dupla paciente-analista é formado pelo percorrer, muito próprio e singular, dos labirintos da existência humana. Nessa jornada, o analista carrega em si algumas possibilidades e habilidades que não se restringem ao domínio teórico dos conceitos. As aberturas possíveis e as repetições, que conduzem sempre ao mesmo lugar do labirinto, bem como os pontos que parecem imutáveis, fazem parte de um percurso que se constrói lado a lado. Diante desse cenário, não podem ficar de fora a cultura e as marcas de mal-estar específicas de cada sociedade. Daí porque pensar nas relações dos sujeitos com o tempo em sua condição de aceleração, específica da Era da Pre(s)sa, torna-se imprescindível para melhor ver onde se pisa no labirinto e quais caminhos os afetos percorrem.

O que ...*Entre Esperas*... tenta mostrar, a meu ver, é que o público não apenas vê os *performers* e os acompanha, seguindo os fios do labirinto, mas é justamente no encontro com o outro que se descobrem as pistas, levando cada sujeito a encontrar saídas para o estranho que emerge. O encontro proporciona sempre algo além do previsível ao adentrarmos na lógica temporal de Aión e Kairós. Nós, psicanalistas, também estamos *entre esperas*. Entre os muitos tempos que contemplam o existir humano, entre o assombro e as inquietações que possam surgir no encontro analítico. À espera, enfim, de que o traumático possa ganhar alguma expressão. Para isso, precisamos de silêncio. Não um silêncio passivo, mas um silêncio ativo, para que outras tantas narrativas possam ganhar voz e serem ouvidas.

O teatro performático nos ajuda a receber o estrangeiro, aquele que se abre para ver, ouvir e sentir o inesperado. Os atores bem sabem que cada dia é único e inédito: nunca se apresentam para a mesma plateia, e algo precisa sempre mudar e estar em movimento para acontecer. Não se trata de repetição da mesma peça: trata-se de ação, encontro e relação. E não é assim também a disposição dos analistas? Quando abrimos nossa porta para o outro entrar, quem é ele senão um estrangeiro que nos ensinará sobre outras formas de ser, outras tantas possibilidades de existir e sobre diferentes visões de mundo?

E é aí que o encontro psicanalítico e performático acontece em um só tempo. Os analistas se deixam permear pelo *excessivo-estranho* que há no outro, usando o dispositivo analítico como terreno fértil para terapeuta e paciente encontrarem sentidos, palavras, imagens e talvez um nome para tal assombro: “Nossa ética precede nossa técnica: livre associação significará submeter-se ao estranho. Significará, na medida das nossas

possibilidades, submetemo-nos ao traumático que a presença dele inevitavelmente trará”.³¹⁷ Nesse percurso sem garantias, qualquer tentativa precipitada de acalmar as angústias contratransferenciais dos analistas com instruções baseadas à sua própria regra e parâmetro, perdendo de vista as necessidades e os desejos do outro, pode resultar na não escuta do sujeito, silenciando aquilo que precisa se fazer ouvir para não se repetir.

A clínica contemporânea implica encontrar o traumático, o corporal, o sem forma e ajudar a construir e costurar significados, criando redes simbólicas e sonhos. A perplexidade do analista não é somente espectadora, mas, ao contrário, se enlaça no ser afetado por aquilo que não pede licença para invadir os consultórios. Nós, analistas, também nos perdemos no encontro analítico. Nem sempre os pacientes nos levam a caminhos confortáveis. A clínica impõe um desafio constante diante da disposição do analista para inquietar-se face ao obscuro, traumático ou assombroso da existência de ser um outro diferente em todas as suas nuances. Assim, a disponibilidade interna do analista, de ser impactado por esse encontro, faz parte da ética psicanalítica.

Sinto-me à vontade para refletir que o traumático propõe saídas outras para dar conta de uma experiência intensa, procurando novas formas de pensar e de integrar as pulsões, indo além das saídas conhecidas ou das soluções sintomáticas que se repetem. Podemos compreender esse movimento diante do choque também como um impulsionador da construção de nosso psiquismo. Aqui, estamos falando do impacto do encontro, que é sentido também pelo corpo. Nós, psicanalistas, trabalhamos com a palavra encarnada, a palavra enlaçada pelo pulsional, da superfície até nossas entranhas. A busca pelo sentido dos sintomas, com qualidade de efêmero e de insuficiente, precisa também que o corpo encontre seus contornos. Por isso, fazer Psicanálise, seja no consultório ou na análise de fenômenos na cultura, é sempre uma ação *implicada*.

Refletir sobre as mudanças contemporâneas nas mais diversas esferas culturais nos ajuda a compreender a prevalência do corpo nas artes e na clínica contemporânea. O excesso paralisa a ponto de não ser possível nem mesmo sonhar. A clínica psicanalítica na atualidade dá notícias da grande incidência de manifestações psíquicas e sintomáticas em torno do corpo de pacientes com estruturas psíquicas mais regressivas (não neuróticas). As dores do sujeito aparecem no corpo, nos atos, nos excessos pulsionais e nas intensidades como denúncia do mal-estar. Se as patologias atuais se caracterizam por uma desorganização em torno do Eu, a alteridade se torna desafiadora. Com isso, a dor também fica pouco mediada pela linguagem e

³¹⁷ Nosek, op cit., 2017:60.

pela relação com o outro, sendo difícil se aproximar da dimensão do sofrimento. Como nos lembra Birman, “[...] a subjetividade sofrente tem um corpo e que é justamente neste que a dor literalmente se enraíza”.³¹⁸

Em casos-limite (fronteiriços), personalidades narcísicas, anorexias, compulsões, síndromes psicossomáticas (somatizações) e drogadições, em que os atos e o corpo beiram a nudez do Real, necessita-se produzir representações, sonhos e um simbólico que possa servir de anteparo para as descargas pulsionais. Daí a necessidade de criação de espaços, artísticos e clínicos, para encontros potentes que despertem os corpos dos sujeitos, que proporcionem repertórios e enlacen representações nessa fina costura do existir humano. Nosek fala sobre a aproximação entre as artes e o trabalho do analista:

Somos praticantes de um saber que, na medida em que procura revelar e construir o que ainda não é possível de ser pensado, apresenta-se em afinidade estreita com as artes. Temos em mãos, de certa forma, uma arte trágica: construímos figurações com nossos pacientes. Se formos bem-sucedidos, haverá um só espectador; se a construção for de fato útil, descansará no inconsciente e, portanto, será esquecida.³¹⁹

Na clínica, vemos como a sensibilidade promove abertura para o outro, permitindo novas inscrições que são sementes para os processos transforma(dores). O estranho nos provoca em nossa própria morada. Ele nos invade deixando duas escolhas: enfrentamos o estranho em nossas entranhas, em nosso próprio corpo repleto de desejos e anseios, ou nos fechamos em algum quarto ou cômodo, limitando-nos aos espaços aparentemente seguros que ainda restam.³²⁰ O sem-nome, o imortal inapreensível que dá notícias do Real, apresenta-se nesse labirinto da existência humana de modo impactante. Talvez seja o que se perdeu e ficou de fora da lã de Ariadne: o sem-passado, sem pistas de caminhos a se percorrer, sem, ao menos, um sentido a se desvendar.

O excessivo se torna traumático quando ultrapassa as capacidades de elaboração sobre o que acontece ao sujeito, impossível de fazer ligações e de encontrar representações; o vazio disforme os invade. Nessas horas, não há saída no labirinto, não há fios nem mesmo um caminho. Sem fios, não encontramos saídas para a dor. O encontro analítico busca as amarrações, as histórias e narrativas que constroem um simbólico que possa dar contorno às experiências dos sujeitos. Posto isto, a clínica é tudo aquilo que a Era da Pre(s)sa *sem fio* repudia com seus imperativos barulhentos, brilhantes e apressados.

³¹⁸ Birman, op cit., 2009:21.

³¹⁹ Nosek, op cit., 2017:90.

As técnicas psicanalíticas também convidam o estranho a entrar. A livre associação permite que o sujeito fale aquilo que lhe ocorrer, sem restrições. Pela atenção flutuante, acompanhamos os excessos, as dores e também as ausências do outro. *Setting* e transferência dão contorno e confiança para que o mais íntimo surja e para que o encontro aconteça. É um jogo entre encontrar-se e perder-se em outra subjetividade. Entre as esperas, as memórias readquirem vida, se encarnam em quem as narra. E, entre uma espera e outra, surgem também as possibilidades de existência mais esgarçadas, que acessam os porões e masmorras desconhecidas: “Recusar a narrativa do trágico da história alimenta inevitavelmente os fantasmas. Aproveitando-se das nossas obscuridades, eles não perderão a oportunidade de reaparecer”.³²¹ Aqui, a experiência de *Unheimliche* chega pelos poros, rasga a pele e invade qualquer dos nossos sentidos.

A proposta do teatro performático vai ao encontro de alterar, por meio das narrativas do corpo e dos discursos sociais, permitindo, de um lado, a aproximação identificatória ao nível emocional e, do outro, o distanciamento crítico do espectador daquilo que é representado em cena. As *performances* trazem a linguagem corporal com um valor desalienante, provocador, que pode afetar em níveis profundos o espectador invadido pelo despertar de sensações inusitadas. Não podemos subestimar – nem precisamos ignorar – os desejos inconscientes que surgem, enlaçam-se e ganham forma: “[...] a cena vai mobilizar, por sua mera manifestação, significados ligados aos conteúdos inconscientes do espectador, alterando a forma normal ou convencional de apreensão deste tipo de expressão”.³²²

A força política da arte estaria na possibilidade de se espantar e ser afetado pelo estranhamento com o poder da negatividade se manifestar de outras formas que não somente pela melancolia e pela depressão (e seu correlato, a hiperatividade). Violência não é o mesmo que destrutividade, podendo abrir espaços, possibilidades e caminhos de integrações daquilo que é percebido como diferente.

Se amássemos tanto nossos corpos como são, com as suas afecções definidas e sua integridade inviolável, como sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam.³²³

³²¹ Nosek, op cit., 2017:186.

³²² Glusberg, op cit., 2013:99.

³²³ Safatle, op cit., 2016:36.

A análise das cenas de *...Entre Esperas...* traz para o corpo as inquietações desenvolvidas sobre temporalidade na Era da Pre(s)sa, mostrando como os sujeitos são afetados em suas subjetividades e nas relações com os semelhantes. Se no teatro performático ator e público se constroem junto às cenas, o convite, aqui, não é outro senão para um compartilhar sensível de escritor e leitor. Recuperando nosso problema de pesquisa: “*Quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?*”, buscamos aprofundar, pela análise das cenas “Homem-Bomba”, “Homem da Ponte”, “Homem-Árvore” e “Esperando o Dotô”, as inquietações desenvolvidas ao longo dessa dissertação. Nesse percurso, a analista, a escritora e a atriz se implicaram em um só tempo na análise das cenas.

4.1 BOMBAS SEM ESPERAS

As imagens dos labirintos costuram as diversas cenas de *...Entre Esperas...* É como se o *labirinto do parque* fosse uma metáfora dos *labirintos da própria existência*, que se inicia na cidade e desagua aonde palavras não chegam, na imortalidade (cena “O Homem-Árvore”). O efeito que se procura é conduzir o espectador para *labirintos dentro de labirintos*, na procura dos fios da própria existência. Em *...Entre Esperas...*, o tempo costura esses fios: o tempo de compreender, das reticências, *da espera*, o tempo da experiência e o tempo do encontro com o outro.

A cena “Executivo-Bomba”³²⁴ nos aponta para o cotidiano traumático da Era da Pre(s)sa. É a quarta cena da peça *...Entre Esperas...*, a última antes da entrada do público ao Parque. Para situar essa cena, vamos retomar o percurso da peça. Como vimos, a segunda cena da peça é o “The Waiting Man” que mostra o espetáculo e a dificuldade de *se esperar* no cotidiano acelerado da cidade. O homem que espera (Rafael Caldas) se torna o Homem Atrasado, correndo sempre contra o tempo. Ele surge e (re)surge subitamente nas cenas, trombando nos atores, empurrando o público, tumultuando as transições das cenas, como comentamos.

Para mim, o Homem Atrasado fala do sujeito da Pre(s)sa que, decorrente dos excessos, *pontilha* o tempo sem fazer história, correndo atrás de constantes recomeços, sem a

³²⁴ Cena do espetáculo *...Entre Esperas...*

nada enlaçar. Não por acaso, o Homem Atrasado emerge entre as cenas, mas não conta uma história: diz muito e nada diz. Assim, parece ficar *fora do tempo, fora das cenas, fora de lugar* - sempre está atrasado, nunca está onde deveria estar. O Homem Atrasado fala com um outro imaginário pelo celular, que só parece lhe cobrar mais velocidade, mais respostas, mais eficiência. É o ideal de *conexão* que *desconecta* os sujeitos de si, dos outros de uma história compartilhada. Ele está sempre se justificando, nunca existindo. Assim, o Homem Atrasado é também como um *duplo* do sujeito da Era da Pre(s)sa: está sempre correndo, atrasado quanto aos ideais inatingíveis sucesso, existindo *sem fio*.

Podemos interpretar o homem Atrasado como uma metáfora também do tempo em *constante repetição*, ou seja, a temporalidade da pulsão de morte (compulsão à repetição), própria da Era da Pre(s)sa. Daí porque suas aparições entre as cenas são praticamente as mesmas - sempre atrasado, falando no celular e procurando uma desculpa – mas *nunca chega a lugar nenhum*. É como se estivesse andando em círculos, da mesma forma que a temporalidade da repetição, do gozo, em uma Pre(s)sa que paralisa. Aqui, os excessos – as exigências de um Outro *sem fio* – impedem que o Homem Atrasado construa uma narrativa mais complexa, sendo o *esvaziamento acelerado* a sua marca mais evidente. Após a sua breve aparição, o Homem Atrasado desliga o celular e guarda. Entendemos que se trata de uma outra cena, com outro personagem que começa a falar com as pessoas que esperam no ponto de ônibus. Nesse momento, entramos na terceira cena.

A cena do “Homem no ponto do ônibus” conta a história de um grande congestionamento em que *todos pararam*. A narrativa é da ordem do absurdo, trazendo um elemento importante para a nossa reflexão: O que se faz quando se espera? Assim, na história, enquanto esperam no engarrafamento, as pessoas passam a se conhecer, a namorar, a dividir água e comida. As pessoas se olham, se conhecem, vivem histórias. Ao fim da cena, os atores formam o Coro e cantam trecho da letra de Adoniram Barbosa com gestos corporais precisos imitando o ritmo do relógio:³²⁵ “Num relógio é quatro e vinte, no outro é quatro e meia. / É que, de um relógio pro outro, as hora vareia. / Marquei com minha nega às cinco / Cheguei às cinco e quarenta / Esperar mais de vinte minuto / Quem é que aguenta?”

O coro conduz o espectador até o homem que estava caído no chão. Ele se levanta e começa a andar. É o Executivo. A cena se passa com o discurso do executivo que vai mostrando suas amarras sociais. O Executivo se movimenta como espasmos, como se

³²⁵ Música de Adoniran Barbosa, *Tocar na Banda*.

estivesse saindo algo de dentro de si: elásticos que o prendem saem da sua camisa e gravata. Elásticos saem da sua roupa e o Coro, ao seu redor, compõem a cena.

A cena “Executivo-bomba” evidencia a carne exausta do sujeito da Pre(s)sa. Em um ritmo acelerado, repleto de excessos de afazeres, tarefas, prazos e entrega, constrói-se a imagem de uma bomba “pronta para explodir”. A cena do “Executivo-Bomba” traz a dimensão do tempo impaciente, decorrente do ritmo acelerado da cidade (Avenida Paulista). A peça provoca o espectador ao mostrar o aprisionamento do corpo do *performer* enlaçado em fios de elásticos pelos outros atores, representando as amarras sociais e a repetição existencial dos sujeitos da Era da Pre(s)sa.

A Psicanálise bem nos lembra de que nosso corpo propõe constantemente estimulações sensíveis advindas do mundo externo e que é a partir de nossos esquemas psíquicos e de nossas memórias que vamos organizar uma nova experiência. O presente pode ser excessivo, levando à tentativa de integração do novo e desconhecido de acordo com a saída possível, que pode ser por uma via sintomática da neurose ou pode ser tomado pela condição excessiva – choque com o Real – que busca por elaboração, representação ou uma forma possível de se fazer inscrever no psiquismo.

Corremos contra o tempo para dar conta da vida e chegamos sempre atrasados. Nossos hábitos, repetições e memórias nos orientam para nos sentirmos mais confortáveis em nossa própria casa. O que fazemos diante das invasões, dos excessos e dos estrangeiros que não pedem licença para entrar? Os excessos da Era da Pre(s)sa impõem a experiência de dor, como uma invasão, um impacto que rompe as barreiras protetoras do psiquismo (dispositivos de proteção) quando não há possibilidade de sonhar, fantasiar e criar redes simbólicas que funcionem como suportes frente à iminência da morte (Real/pulsão de morte).

O presente excessivo pode ser tomado pela condição traumática, um choque com o Real que assola os sujeitos desamparados e sem esperas da Pre(s)sa. Na impossibilidade de elaboração, de ancorar a angústia em representação, as dores do existir paralisam os sujeitos.



Figura 9 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ...*Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Sem amparo simbólico, os sujeitos se veem sem mediação frente à morte, que avança sobre nosso aparelho psíquico nas formas de dor e trauma. Assim, a prevalência do real da morte alcança o homem-bomba na ruptura do tempo. A lógica implacável é de excessos impactantes da atualidade, em que *a espera* é alma vazia, desprovida de sentido ou direção, e o executivo se vê amarrado em uma vida que não lhe diz nada, mas que o prende nos ideais de sucesso e produção:

Eu não sei o que estou esperando. Vejo sempre essa BOMBA bem na minha frente. Sinto o cheiro da pólvora e vejo o pavio sendo consumido lentamente. Eu poderia tentar apagar o pavio e impedir que a BOMBA exploda. Poderia atirar o pavio, para que ela exploda mais rápido, exploda de uma vez! Mas paralisado pela escolha, escolho apenas contemplar a BOMBA. Me consumindo junto com o pavio.³²⁶

A fala do ator mais parece indicar esse jogo entre pulsão de vida e pulsão de morte: qual vai prevalecer no psiquismo? A paralisação é uma *espera* fechada em si, uma espera sem desesperança, sem potência de projeto ou possibilidades de articulações do sujeito com o tempo, com sua história. É uma espera que não provoca questionamentos, que não o interroga, mas lhe causa tédio. Essa espera é apressada, aprisionada e ocupada somente por vivências

³²⁶ Cena 4 – “Executivo-Bomba”, do espetáculo ...*Entre Esperas...*

desencarnadas que se aproximam à temporalidade do gozo. A paralisação do Executivo-Bomba se dá diante dos ideais contemporâneos narcísicos que tentam fazer face à angústia que marcam presença. Altíssimas doses de sucesso, de perfeição do “*show* do eu”, apresentam-se condensados no significante *trabalho* no discurso do executivo. Esta imagem cola-se a todas as outras possíveis, como se sintetizasse também a bomba-trabalho que anuncia uma explosão: ou tudo ou nada – *bola cheia* ou *bola vazia*.

Tipicamente pós-moderna, essa cena nos remete ao executivo levado a seus limites, como a conhecida Síndrome de Burnout³²⁷ (Síndrome do esgotamento profissional/síndrome da fadiga crônica), caracterizada pelos desgastes físico e mental decorrentes de uma exaustão extrema, competitividade exacerbada e pressões provocadas pelo mundo do trabalho. Burnout é a própria metáfora do tempo do gozo: trabalho sem qualquer ruptura; nada pode parar até o real do corpo se impor. O discurso também aponta para o tempo da repetição, como se o sujeito se percebesse sem saída. Imobilizado por elásticos, Pre(s)sa e prisões que se amarram, literalmente.

No excessivo da Era da Pre(s)sa, o tempo é o gozo, enquanto dor e morte se tornam pesadelos (bomba). O cansaço absoluto fala de um corpo silenciado, calado em sua potência de existir. Imóvel, o próximo passo poderia ser o *pânico*, um sintoma que escutamos muitas vezes como uma sensação de paralisação diante de uma angústia da morte iminente. Sudorese, taquicardia e pressão alta acompanham os fenômenos do *pânico*, revelando em que (des)compasso os sujeitos dançam na Era da Pre(s)sa. Aqui, o instante é vivido em sua condição absoluta, extinguindo qualquer possibilidade de futuro em confronto com a morte súbita. O sujeito *panicado* não consegue inscrever sua experiência em um registro simbólico capaz de conter sua angústia intensa, a qual não encontra outra saída senão descarregar seus excessos no corpo, impondo desafios à interpretação na clínica psicanalítica.

³²⁷ A Síndrome de Burnout foi descrita pelo médico americano Freudenberger, em 1974. Compreendida como um transtorno psíquico, está registrada no grupo 24 da CID-11 (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde – versão 11).



Figura 10 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Se o sujeito apressado se aprisiona em um psiquismo que reduz sua experiência na dimensão espacial, só lhe resta a dor e a paralisação frente aos impactos traumáticos. Sem a dimensão temporal e, sobretudo, sem o tempo da espera, o mal-estar da atualidade apaga qualquer perspectiva de futuro. O pesadelo alcança os sujeitos desencarnados. Falar de ausência da dimensão temporal é também falar da impossibilidade de sonhar, desejar e transmitir.

Despossuído de potência e de olhos bem fechados sobre o que ocorria à sua volta, o executivo-bomba se percebia destituído de si, sem corpo nem mesmo narrativa. Tomado pelo impacto do real impossível de ser simbolizado, sua condição humana vira bomba. Como próprio sujeito da Era da Pre(s)sa, o homem-bomba, aprisionado e apressado em sua condição narcísica-autossuficiente, com pobreza do experienciar ou simbolizar, lança-se sem proteção psíquica às dores do existir. A temporalização do psiquismo permite tornar presente uma ausência, ou seja, há a antecipação pelo simbólico de um acontecimento em um futuro ainda certo. Nós, espectadores, quase ouvimos o ritmo acelerado de seu coração, que não encontra um ritmo compatível com o tempo de vida.

É um tempo apressado, que não permite marcas, sobrepondo um modo violento de existir sem inscrições. Quando o Real se impõe de modo impactante e sem as membranas de proteção, a dor do existir se sobrepõe. O executivo-bomba, vivendo no pesadelo do existir humano, se aproxima do gosto da morte. Sua condição de explosão suplanta as continuidades

do tempo e as possibilidades de intervalo; tudo parece acabar em um instante – BUM! – e vemos de perto os impactos do tempo acelerado do gozo nas experiências humanas dos sujeitos na Era da Pre(s)sa. Nessa cena, o Coro também enlaça o Executivo em elásticos, remetendo ao aprisionamento subjetivo do sujeito, sua autoexploração desmedida, e se preparam para um *coquetel molotov*. Nesse momento do espetáculo, percebemos o executivo-bomba se perdendo diante do excessivo do tempo. Ele se movimenta, aproxima e se distancia do Coro, mas parece não haver saída. Quanto mais tenta se desprender, mais preso fica. Será que o Executivo vai explodir?

A ação é interrompida, como em um susto. Nessa hora, os espectadores costumam se olhar buscando respostas para o fluxo de acontecimentos que se interrompem. E nessa irrupção é que uma abertura acontece: os atores se preparam para convidar o público a entrar no parque. Em seguida, o Executivo se desfaz de suas roupas, desamarra os fios que o prendem e através acompanha o *Coro* e a *Velha* no um túnel-labirinto da escuta. A convocação é feita por uma *performer* que representa uma Velha, justamente recuperando a dimensão da narratividade, da sabedoria ancestral, que chamamos de saber da experiência.



Figura 11 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Fernanda Fazzio.

A Velha, então, convida o público a entrar no *Parque*, apresentando a ideia de labirinto onde todos podem *perder-se de si*, e assim, realmente *escutar*. O convite para entrar no parque não poderia ser outro senão também um encontro com o silêncio e com o estranho, que gera perplexidade e que liberta, abre espaços e aponta caminhos:

Pode entrar, a casa não é sua, nem minha, é nossa! Aqui não tem garantia, é como uma cidade múltipla, de caminhos sem portas, transbordando de curvas, curvas que rumorejam, generosas... Está escutando?... Escuta... Não tem regras de antemão, não. Tem que adentrar. Trilhar, entrecortar as paredes do labirinto dentro de você. E de você... Você... No seu ouvido. Escuta. Pode entrar. Vai entrando nesse labirinto, você, desbravador, você prisioneiro dos seus passos. [advertindo] A trilha é interminável, as veredas se bifurcam. Vai saber o que é passagem, o que é entrada, o que é saída, o que é meio... Tá perplexo? Não sabe o que te espera? É assim que eu quero, assim que eu gosto: Risco, risco no chão, na errância. Fica perplexo mesmo e vai entrando, você que está sempre de passagem. Temeroso, apressado... maravilhado!... É pra se perder nessa meada mesmo. No desvio, no retorno, na gestação, digestão... Quem sabe você encontra o silêncio... Quem sabe você se encontra?³²⁸

Em seguida, a Velha e o Coro levam o público até a entrada do parque, mas não entram. Inicialmente, ajudam a construir a imagem de um portal, a passagem para esse labirinto. A mudança de atmosfera sonora com som da manifestação, palavras de ordem, bombas e barulho da cidade é feita apenas quando sentem que o público está pronto para entrar no parque. Entendo que objetivo é fazer contraste entre a atmosfera do parque, barulho de passarinhos, crianças brincando, vento que bate nas árvores e maior silêncio em oposição ao caos da cidade.

³²⁸ Cena “Executivo-Bomba”. Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015



Figura 12 – Cena “Executivo-Bomba”. Espetáculo ...*Entre Esperas...* (2015-2017). Foto de Fernanda Fazzio.

Conforme entramos no Parque, o Coro conduz o foco para cada casal que faz a cena “Amantes Anônimos”, já analisada anteriormente nessa dissertação, mas que vale a pena retomarmos uma passagem para avançarmos na análise. Enquanto o público caminha lado a lado com os *amantes*, o Coro sussurra frases ao pé do ouvido do público. Aqui, a cena é pensada como um Coro coletivo do pensamento de uma mesma pessoa. Um outro ator, diferente do *Executivo-Bomba*, enquanto caminha no parque diz: “Perplexo, escuto as paredes do caminho, cobertas de musgo e sombra, sobrevivo em expectativa, até que me deparo com você, Minotauro, no centro do labirinto. E o fio escapa das minhas mãos, me torno eu mesmo fio, eu mesmo Minotauro”.³²⁹ Essa passagem interpreto como uma expansão do sujeito homem-bomba, que na entrega dos intervalos se depara com seus duplos, com os seus monstros internos: Minotauro, que também pode ser um outro nome para o *Unheimliche*.

Há, então, a mudança de ambiente sonoro, agora, mais próximo aos sons do Parque. Nesse momento, somos interrompidos pelo *Homem Atrasado*, que emerge entre as cenas da peça, fazendo não apenas rupturas com a temporalidade vivenciada ali, como também traçando fios entre o *fora* e o *dentro*. Pensando no título oficial da peça que é ...*Entre Esperas...*, com o uso das reticências, com o objetivo de trazer a imagem de algo que está, justamente, *entre* os instantes, lapsos e intervalos, o *Homem Atrasado* não nos deixa esquecer dos muitos *entres* das esperas, das cenas, dos acontecimentos que emergem inesperadamente.

³²⁹ Trecho do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015, p.7.

Não raro, escutava o público comentar: “Esse rapaz de novo, ele não chega nunca no compromisso dele!” ou “Que susto! Estava tão focada na cena e ele veio atrapalhar”. Outros ainda se surpreendiam: “Ele faz parte da cena? Achei que fosse alguém aflito de verdade”. Assim, vemos os espectadores identificados com o Homem Atrasado, o homem da Pre(s)sa, prisioneiro de pensamentos que o invadem nos momentos de tranquilidade, entrega e solidão, comunicando: “*você está atrasado! Não pode parar, tempo é dinheiro*”, tão eficientes na autoexploração dos sujeitos.

4.2 CENA “HOMEM DA PONTE”

As relações estabelecidas entre atores e público constroem os significados da *performance*, que só podem ser moldados no presente e nas especificidades de cada encontro que explora a liberdade e a ruptura. Pensando que o *performer* bebe da sociedade que critica, vamos refletir sobre a cena “Homem da ponte”³³⁰, da peça *...Entre Esperas...* O processo de criação da cena partiu da própria experiência dos atores, que se viram diante de algumas situações desconcertantes com os guardas do Parque Trianon durante os ensaios. Não raro, haviam questionamentos e resistências por parte dos funcionários do parque (segurança faxineiros, guardas), que insistiam em controlar e vigiar os ensaios, solicitando aos atores um documento de autorização.

Na peça, o ator se inspirou na figura do guarda, de acordo com a própria experiência no Parque, para criar a cena. Surge, assim, um vigia. O ator usa de sua espontaneidade para criar e reproduzir situações de controle, como quem pode ou não atravessar a ponte ou quem está ou não adequado a passear pelo Parque, seja em relação a seus comportamentos ou às suas vestimentas. Essa cena é um bom exemplo de como o inesperado ronda as *performances*, já que o ator precisa interagir com o público em um jogo de entrar e sair de cena para criar as situações que chamam pelo público. Essa capacidade de o *performer* se tornar ator e agente da sua *performance* garante a presença potente do artista, que não pode se acomodar ao texto ou se permitir seguir uma partitura de ações; ao contrário, trabalha com seu corpo ativo, que constrói com o público sua narrativa performática. Ao escolher situações próximas e conhecidas do cotidiano, os atores acabam por ressignificá-las em cena e na relação com o

³³⁰ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*

público, desconstruindo as atitudes convencionais e propondo, dessa forma, um novo olhar para o familiar.

O vigia descreve e registra as características dos passantes. De bolsas e celulares até carrinhos de bebês; tudo precisa ser conferido e comunicado para garantir o máximo de controle entre as áreas de circulação do parque. Os olhos do vigia buscam apreender todos os detalhes do público, trazendo a vivacidade e o imprevisto para a cena. Pessoas conversando ou tirando fotos são percebidas como suspeitas, sendo questionadas para “garantir o bem-estar da família brasileira”³³¹. Trazendo provocações acerca de controle altamente burocratizado, de regras e alienação dos sujeitos que se perde no tempo, o ator não dispensa a denúncia pelo cômico. O recurso da comédia também cabe nessa cena, que usualmente traz o riso e o humor para o público que é convocado a participar. Como é um local de passagem, muitas vezes, as pessoas estão somente atravessando e são abordadas de surpresa, sem perceber que se trata de uma peça de teatro.

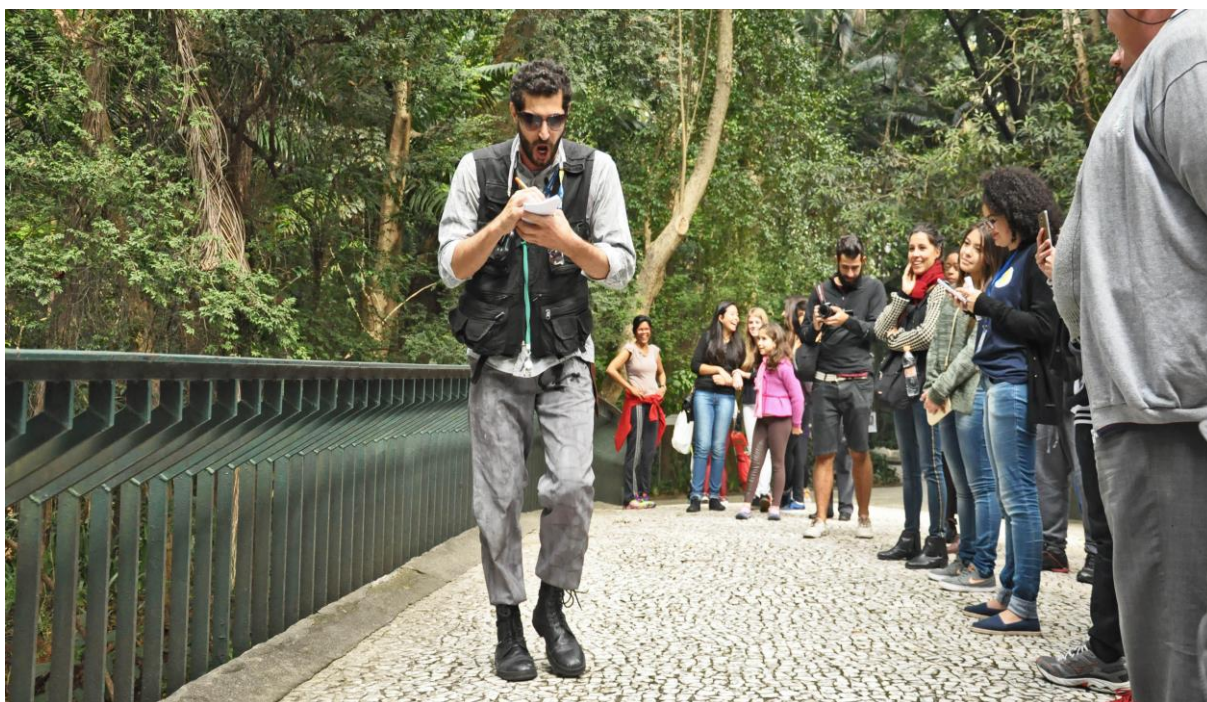


Figura 13 – Cena “Homem da ponte”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

A metáfora da ponte cabe muito bem nessa relação entre saber reflexivo e passagem do sujeito pela cultura. O saber reflexivo (momento de concluir) se relaciona com as

³³¹ Trecho da cena “Homem da ponte”.

possibilidades de circulação social, com as inscrições culturais na ponte entre dentro/fora, que se desdobra em privado/público, sujeito/coletivo, família/social, no laço com o outro que faz a experiência circular em nosso corpo. Seguindo esse raciocínio, a voz e o olhar, objetos que fazem ponte entre o dentro (intimidade) e o fora (mundo) e se relacionam com o saber reflexivo, formam as *pontes*, as passagens, para as inscrições culturais.

Ana Costa mostra que a voz e o olhar são objetos vindos *de fora* que bem servem como representantes da nossa intimidade. A voz e o olhar são elementos privilegiados do supereu (como elemento terceiro), que entra para dar uma unidade ao sujeito na tentativa de substituir a dupla mãe-bebê. Não raro, quando excessivos, tais objetos podem adquirir caráter persecutório.

O tempo aparece em sua condição de burocratização: controle, regras e vigilância. Nessa cena, o vigia representa alguém sem memória e nem marcas próprias. Os registros são somente do que acontece no mundo, não sobre o que lhe acontece, lhe toca ou faz reverberações. Há um paradoxo sobre a figura do vigia entre *aquele que tudo vê*, olhos que capturam todos os detalhes, tudo o que se passa na ponte, e *aquele que nada vê*, olhos fechados para a experiência. Assim, o *performer* do vigia encerra a cena olhando para o público:

Eu vou registrando tudo pra fugir das horas e dos dias, do amanhã, do ontem. Porque o ontem é essa calamidade, essa cansaíra! Eu quero reter, reter a Verdade, o momento de felicidade sem que esse monstro de duas cabeças, o Tempo que é danação e é salvação, venha comer um dia depois do outro e outro depois do outro. Até o dia em que o meu trabalho estiver acabado e não haverá mais registro, recordação boa ou má, do milagre, milagre não, do fogo! Da carcaça desse velho planeta, de toda luz, toda escuridão, de toda fome dos séculos dos séculos. Fechem os olhos! Fechem os olhos!!!³³²

A *performance* busca revelar o mal-estar e libertar os estereótipos dos gestos e dos comportamentos usuais que, de tão comuns e conhecidos, são dificilmente desmontados ou criticados. Bebendo na fonte das ações condicionadas da cultura, a *performance* as transforma, e o espectador não mais olha da mesma forma para aquilo que o instiga. O corpo, tomado como elemento central do processo criativo, não só denuncia as amarras sociais e os sofrimentos, como também amplia o repertório subjetivo dos sujeitos.

O vigia fala rápido, caminha rápido, anota rápido e tenta a tudo capturar. É curioso perceber como o andar do ator de um lado para o outro, tentando encontrar um rumo no

³³² Trecho do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015, p.10.

controle do outro, só aponta ainda mais sua *desorientação*. O vigia caminha de um lado para outro da ponte, com anotações que denunciam os absurdos e a falta de sentido; suas anotações não fazem uma narrativa dos acontecimentos, somente descrições, pontuando passagens. Descrevendo o que vê, em um ritmo veloz, sem intervalos, o vigia atomiza e pontilha o presente sem duração. Nesse pontuar, o próprio vigia se perde, fica sem direção e, claro, o verbo é aceleração.

As tentativas de controle na Era da Pre(s)sa, como a ajuda da tecnologia – aplicativos de direção mostram as rotas; aplicativos de namoro ajudam a garantir encontros menos frustrantes; redes sociais tentam manter uma imagem idealizada de eu, entre outros –, tentam amenizar o encontro, inevitavelmente frustrante, com o imprevisível. De certo modo, a tecnologia mostra uma perspectiva do que acontece no mundo, podendo ser ponte para outras realidades, outros lugares e novas ideias. Contudo, sabemos que há controles que permitem e incentivam que algumas informações cheguem até nós e outros que deixam outros saberes mais distantes. Como Eli Pariser³³³ demonstra, nas “bolhas familiares”, sobra pouco espaço para o diferente. Se os filtros de personalização nos mostram notícias, dados e informações de acordo com a maior probabilidade de curtimos (*likes*) porque estão em sintonia com o nosso repertório previsível de comportamento, o espaço para o novo e diferente fica muito limitado:

Por definição, um mundo construído a partir do que é familiar é um mundo no qual não temos nada a aprender. Se a personalização for excessiva, poderá nos impedir de entrar em contato com experiências e ideias estonteantes, destruidoras de preconceitos, que mudam o modo como pensamos sobre o mundo e sobre nós mesmos.³³⁴

A cena do vigia da ponte também nos remete às bolhas nas quais vivemos na sociedade de controle da Era da Pre(s)sa. Do mesmo jeito que a instrumentalização do tempo e o controle disciplinar de produção (autoexploração) são mecanismos sociais invisíveis, a tecnologia também tem suas ações de controle que não deixam muitos rastros. Em uma cultura midiática para ver e ser visto, o que se esconde é seu mecanismo de controle subjacente. Os grandes *sites*, plataformas e aplicativos, como o Google, Facebook, Instagram, dentre tantos outros, utilizam *filtros de personalização* para direcionar a pesquisa dos usuários.

Diante de uma gama gigantesca e infinita de informações *online*, como discriminar o que é ou não relevante? Como as empresas poderiam capturar a atenção dos usuários, cada

³³³ Pariser E. O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Zahar; 2012.

³³⁴ Idem, p, 19.

vez mais bombardeados de conteúdo? O aprisionamento tecnológico se mostra de muitas formas na Era da Pre(s)sa. Nossos gostos e interesses se tornam dados/algoritmos para serem vendidos às empresas que nos oferecerão publicidades. Quanto mais informações tiverem dos usuários, mais assertivas serão na venda de mercadorias. Na tentativa de controlar nosso comportamento, os *sites* redirecionam os assuntos sobre determinado produto de acordo com nosso comportamento apresentado na internet. Por exemplo, se buscamos por determinado país, a chance não é pequena de uma série de passagens aéreas, hotéis e guias de passeios turísticos comecem a surgir na nossa tela. Sem falar das escutas que nossos celulares fazem, por meio do microfone dos aparelhos, direcionando os temas mais falados às buscas do Google.³³⁵

Uma sociedade direcionada pelo prazer, que guia seus gostos e interesses, dificilmente ajudará a formar cidadãos tolerantes com as diferenças e outras formas de percepções sobre o mundo. As notícias sobre o que ocorre ao nosso redor têm efeitos sobre o modo como vamos enfrentar os problemas e conflitos que envolvem, inevitavelmente, um outro. Neste espaço onde o pessoal e exclusivo são valorizados – e já buscados pela tecnologia, que direciona ao usuário algo de seu interesse e suprime seu tempo de procura–, a percepção de um outro diferente fica cada vez mais debilitada.

Neste sentido, Pariser³³⁶ afirma também que os filtros de personalização de conteúdos têm efeitos sobre a criatividade dos sujeitos não apenas porque limitam artificialmente o *horizonte de soluções* frente à busca por resoluções de problemas, mas também porque a bolha de filtros promove maior passividade na procura por informações. Nossa capacidade de ter novas ideias, ou seja, nossa criatividade, também é afetada, porque não precisamos mais *procurar* pelas soluções: elas já nos alcançam de acordo com nossos interesses. Com isso, nossa curiosidade pelo desconhecido se esvai, pois retornamos sempre aos caminhos conhecidos, familiares. Se a tecnologia nos aproxima entre iguais, o diferente fica invisível e, portanto, mais ameaçador e/ou persecutório, alvo de nossas projeções.

Como já dissemos, experiência e transmissão são inseparáveis, sendo as produções artísticas e culturais resultantes dos processos de diferenciação do sujeito com o mundo: “Assim, os produtos culturais levam a marca da não resolução, da desadaptação e do desconcerto”.³³⁷ Se o corpo do sujeito também está implicado na construção de narrativas para sua história – no enlace passado-presente-futuro –, as mensagens expressas nas ações, nos

³³⁵ Mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=44uEz33SvGU&t=287s> e <https://www.youtube.com/watch?v=zBnDWSvaQII>.

³³⁶ Pariser, op cit., 2012:87.

³³⁷ Costa, op cit., 2001:93.

movimentos e na gestualidade do ator-*performer* têm como objetivo desconsertar e afetar o público para que os novos rumos e perspectivas de si e do mundo surjam nesse jogo especular entre ator-público-cultura. Da mesma forma, na arte performática, a finitude e a irreversibilidade da existência humana contornam o Real impossível de apreender, necessitando de formas poéticas para serem aproximadas: “A carga semiótica da performance está enraizada nessa espécie de apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso de seu desenvolvimento”.³³⁸ O corpo do ator só pode ganhar a dimensão de comunicar algo para além do usual quando há o encontro, a experiência e a conversão do corpo do ator em signo em um veículo significativo.³³⁹ As experiências sensório-motoras-perceptivas invadem o público e enlaçam também os atores nessa inter-relação emissor (*performer*) e receptor (espectador).

Diante do encontro, a sensibilidade se torna porosa e o sensório penetra pelo corpo, também mais permeável para ver, ouvir, sentir e perceber. Ainda que a *performance* disponha de dispositivos de comunicação e linguagem, que faz referência a um corpo com significado, não se busca necessariamente construir sentidos. É o público, diante da experiência performática que costurará, amarrará e construirá os próprios sentidos. Um encontro que surge nesse tempo de Aión e que busca a todo instante agarrar o ágil Kairós provoca, desconstrói paradigmas, desmistifica concepções e traz abertura para o estrangeiro, que encontra eco no público.

Após o público se defrontar com o “Homem da ponte”, é conduzido a olhar para a ponte não mais sob a perspectiva da *ordem*, mas, sim, da poesia que a cena seguinte, “Mulheres itinerantes”, convida. Assim, ao fim da cena, alguns balões são soltos, simbolizando a liberdade e a poesia que está se anunciando pela morte simbólica do Homem da ponte. Em seguida, uma *performer* mulher, com uma rede-manto (rede de pesca), surge.

³³⁸ Glusberg, op cit., 2013:73.

³³⁹ Idem, p.76.



Figura 14 – Cena “Mulheres itinerantes”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Em sua rede há cartas, objetos pequenos, garrafas e fitas amarradas. Sua voz é doce, calma, tranquila. Ela canta e convida o espectador a compartilhar outra experiência temporal. Inspirada no conto *A vida começa no depois*,³⁴⁰ a *performer* conta a história de uma vida na condição de Pre(s)sa, em um passado distante, que não lhe pertence mais, referindo-se à existência empobrecida de experiência do Homem da Ponte:

Buscar mais e mais afazeres, o olhar continuamente antecipado. Orgulho de estar sem tempo, orgulho danado de correr mais rápido que o tempo. Caber nos sapatos certos que calçam atalhos, chegar em primeiro lugar. Meu valor? Medido pela complexidade, eficiência e rapidez de solucionar problemas tornados meus. Downloading, downloading, down, down... Em busca de fôlego, deixar escapar o que não se volta, o relógio repetindo “não há tempo, não há tempo”. Nada saber do prazer, do depois que fica. Café da manhã: “agite antes de beber”. Agitado, voraz, engolir sem apreciar. Então, o que viria depois do depois?³⁴¹

³⁴⁰ Fazzio F. *A vida começa no Depois*. (Anexo 1).

³⁴¹ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.14.

A mulher conduz o público pelos labirintos do parque. É caminho pela pista de caminhada, que tem um *caminho irregular* e com muitas curvas, até o outro extremo do parque. Enquanto conta sua história, traz a perspectiva de quem, de tão acelerada, acabou “parando de viver”: “Depois do depois, parei. Para saber do mínimo, parei. Parei onde estava”.³⁴² O convite, aqui, não é outro senão o encontro com a morte em um jogo entre o vazio inquieto e o eterno irrepresentável. Adentrar no labirinto é transformar esse presente excessivo da Era da Pre(s)sa no Real à espera de autoria, à espera de marcas, à espera de uma narrativa, para, enfim, não ser mais ausência, mas uma história.

O convite para percorrer o labirinto é também uma proposta de experiência temporal dos atores e do público. Os passos curtos, os passos longos, o ritmo com que cada cena conduz o público e os intervalos constroem também uma *imagem de tempo*, uma tentativa de representar o tempo nessa equivalência espacial. Não por acaso os movimentos dos atores e seus gestos se alteram *dentro e fora* do parque, como se a sequência da narrativa da peça, as pausas e os silêncios dessem a medida do tempo, bem como sua representação imaginária.



Figura 15 – Cena “Mulheres itinerantes”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

³⁴² Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.14.

A experiência impactante evoca assombro, espanto e inquietações. Uma viagem pelo mundo interno que encontra intensidade na experiência estética compartilhada. As menções sobre fios e labirintos na peça *...Entre Esperas...* são muitas, fazendo claras referências ao labirinto do Minotauro³⁴³ e ao possível encontro com os monstros que em cada um habitam. A partir dos acontecimentos e dos encontros entre *performers* e público é que os fios vão costurando os significantes, os significados e os sentidos muito particulares de cada um que caminha lado a lado nesse labirinto. A busca pelo Minotauro não seria também a busca por enfrentar nosso lado mais sinistro, estranho e, por que não, assombroso?

4.3 CENA “O HOMEM-ÁRVORE”

Durante o processo de criação da peça, trabalhamos com alguns contos sobre a temática do tempo. Entre os contos lidos estava um do autor japonês Yukio Mishima – que deu origem à cena dos “Leques trocados”; o conto *A colheita*, de Nélide Piñon; o livro *Mulheres*,³⁴⁴ de Eduardo Galeano; e a cena “O Homem-Árvore” foi inspirada no conto *O Imortal*,³⁴⁵ de Jorge Luis Borges. O conto *O imortal* trabalha com a questão da paralisação da subjetividade pela eternidade do tempo. O *Unheimliche* se torna presente ao longo do conto não somente pela temática, mas também pela forma como o texto é construído. Esses elementos foram transpostos para a cena “Homem-Árvore”, que trouxe ares bufonescos e inquietantes para o espetáculo. Antes de adentrar à análise da cena, vamos nos deter um pouco ao conto de Borges.

Os elementos narrativos que constroem os contos fantásticos de Borges *driblam* as faculdades críticas pela forma como a lógica da história é apresentada, estabelecendo uma curiosa aproximação com o leitor, que é conduzido pelo autor à *aparência de verdade*. Ao longo da leitura, no entanto, o leitor percebe que caiu em uma *armadilha*, já que aquilo que era facilmente tolerado se transforma, aos poucos, em desconforto. O aspecto ficcional

³⁴³ Na mitologia grega, o Minotauro era uma figura que possuía cabeça e cauda de touro e corpo de homem. O Minotauro foi concebido da união de Pasífae, esposa do rei de Creta (Minos), com o Touro dos mares enviados por Poseidon. Quando pequeno, o Minotauro foi cuidado pela sua mãe humana. Porém, ao crescer se tornou um feroz devorador de humanos. Assim, o oráculo em Delfos sugeriu a construção de um enorme labirinto para abrigar a criatura. O jovem Teseu, para enfrentar o Minotauro, contou com a ajuda de Ariadne, por quem se apaixonou. A jovem lhe deu uma espada para matar o Minotauro e também o novelo de lã para que Teseu pudesse encontrar o caminho de volta ao labirinto.

³⁴⁴ Galeano E. *Mulheres*. São Paulo: LPM Edição. 2006.

³⁴⁵ Borges JL. *O imortal*. São Paulo: Alianza Editorial; 2008.

literário se confunde com a realidade psíquica no conto *O imortal*. Em certos momentos, a vertigem invade, e parece que nos entregamos à própria lógica inconsciente:

[...] o artista é capaz de levar às últimas consequências essa procura de comunicar o incommunicável, tal qual o é um ato originário. É nessa busca incansável de um traço que possa representá-lo, para além de sua pessoa, que um artista pode tropeçar com um estilo e com uma obra.³⁴⁶

A estrutura narrativa do conto se enrosca em *pontos cegos* – ausências de explicações – que trazem sensação de incompletude e vazio. A disposição dos recursos textuais parece feita com dois propósitos: capturar o leitor imaginariamente e, no susto, levá-lo a se perder diante das imagens incompletas que recaem no inarrável. Ao se dar conta, o leitor também se vê sem saída no labirinto, caindo em *furos* que o confundem. O irresolúvel do conto de Borges gera estranhamento porque, quando se dá conta, o leitor se vê, ele mesmo, procurando saídas nesse *labirinto* do tempo eterno, do saber do inconsciente, e mergulhado no atemporal da Cidade dos Imortais. Como o funcionamento inconsciente, o leitor tropeça nas palavras, equivoca-se com as saídas do labirinto e se inquieta com os mal-entendidos. Assim, o estranho adentra em um *só depois* em *O imortal*, enlaçando-se dentre questões acerca do tempo, da memória e da eternidade da palavra: “Ser imortal é insignificante, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível, é se saber imortal”.³⁴⁷

O conto narra a jornada de um homem em busca da Cidade dos Imortais, onde há um rio cuja águas oferecem o tempo sem fim: a imortalidade. Quando encontra a desejada Cidade – a vida eterna –, a personagem se descobre em meio de enigmas e incertezas do existir sem fim. O protagonista se depara com homens nus de pele cinza e olhos apagados paralisados no tempo. Chamando esses homens de *trogloditas*, pouco se surpreende com o fato de se *alimentarem de serpentes e quase não usarem as palavras*. Eram criaturas que dormiam pouco, alimentavam-se somente com o mínimo necessário e tinham os movimentos lentos. Estagnados *entre* a vida e a morte, os *trogloditas* trazem a imagem de uma existência amorfa, com pouca liberdade, assemelhando-se aos *autômatos*, aos *zumbis*. Na fragilidade da amarração simbólica entre os registros Real e Imaginário, justamente no sem palavras, a angústia e o horror surgem. Daí porque os trogloditas eram figuras que causavam tanta estranheza no narrador, no leitor e, como veremos, também no público.

³⁴⁶ Costa, op cit., 2001:102.

³⁴⁷ Borges, op cit., 2008:17.

O leitor acompanha o trajeto do personagem em um labirinto sem sentido em que se chega a lugar nenhum: somente *ao nada*. Esse labirinto é composto por bifurcações que o conduzem sempre ao mesmo lugar. As janelas são inalcançáveis; os muros, enormes. As escadas inversas conversam apenas com os corredores sem saída. Narrador, personagem e leitor se veem perambulando sem fim em uma arquitetura insensata e sem sentido nessa cidade sem tempo: “Pensei em um mundo sem memória, sem tempo; considere a possibilidade de uma linguagem que ignorasse os substantivos, uma linguagem de verbos impessoais ou de indeclináveis epítetos”.³⁴⁸ Na peça *...Entre Esperas...*, o Homem-Árvore descrevia a Cidade dos Imortais, de onde viera, da seguinte forma:

O que têm achado desse labirinto? Poderiam descrevê-lo? Você. O que vê? Conseguem lembrar? Nichos, câmaras, corredores que se bifurcam?... Sim, é fácil se perder nesses salões, repletos de portas que levam a outros salões repletos de portas, que levam a outros salões repletos de portas, que levam a outros salões e... Agora vejam: por fora e acima de nós, grandes muros, arcos, colunas e fóruns... Altas janelas inalcançáveis, portas aparatosas que dão no abismo. Escadas de cabeça para baixo, que não sobem nem descem. Como um imenso palácio desatinado, irregular e variável. A CIDADE DOS IMORTAIS. De onde vim. Templo dos deuses irracionais que manejam o mundo.³⁴⁹

A eternidade está no presente absoluto, em sua concretude, sem passado nem expectativa de futuro. Borges mostra que os habitantes das Cidades dos Imortais eram também *prisioneiros*: sem os contornos da finitude do tempo, encontravam-se paralisados e à deriva do existir. O homem se organizava diante dos limites e, na ausência de fim, o ilógico invade de tal modo que o sem sentido impede que o discurso seja outro que não da ordem do aleatório e do arbitrário. Sem tempo cronológico, no existir sem fim, a morte nunca alcança os sujeitos. O imortal traz as questões da morte como *mapa da vida*, por dar-lhe direção e sentido. Se o homem se organiza diante de limites de tempo, espaço e palavras inseridas em um discurso que tece o pensamento simbólico, sua ausência o leva ao absurdo da vida.

O inconsciente desconhece registros para a morte e, assim, impõe desafios a tal experiência. Apesar de ritualizarmos e vermos a morte de um semelhante, nossa forma de apreendê-la é composta de restos de tentativas de representações, o que faz da morte uma experiência enigmática. Como mostra Ana Costa, “o sujeito é aquilo que se faz reconhecer do registro da sua experiência. Nesse sentido, o que se registra da morte diz respeito à nossa

³⁴⁸ Borges, op cit., 2008:17.

³⁴⁹ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.5.

ligação com o outro”.³⁵⁰ Frente à frente com a morte, os sujeitos podem produzir representações para a perda, para o luto ou mesmo para o desejo de morte, mas o irrepresentável sempre escapa.

Ao nos deixarmos conduzir pelos caminhos estreitos e escuros de Borges, tropeçamos em uma situação desconcertante: o encontro da personagem com Homero. O escritor de *Odisséia* acaba reduzido à figura de um *troglodita* de poucas palavras, vazio, cujas memórias foram apropriadas pela imortalidade. Aqui, a ideia de imortalidade das palavras não passa despercebida:

Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto.³⁵¹

Retomando Borges, parece que é a temporalidade da experiência que recupera a potência do narrador e, conseqüentemente, sua possibilidade de transmissão. É um jogo de espelhos entre o singular solitário, o próprio conto *O Imortal*, com o coletivo, a *Odisséia*, que simboliza a potência da *transmissão da experiência*. O corpo, nesse sentido, também é pensado como agente dessa transmissão, por ligar afetos entre sujeitos, tornando possível o compartilhar da experiência. Não por acaso, o corpo dos *trogloditas* não parece humano; são corpos poucos investidos de afetos e, portanto, sem memória. E, no encontro *troglodita-narrador*, entre corpos (afetos), algo acontece (saber) ao se transmitir/compartilhar. A eternidade, então, parece ficar ao lado do saber, não do tempo cíclico do para sempre, sempre igual.

Ao propor um jogo entre elementos ficcionais e reais, Borges desdobra a linguagem em uma narrativa impactante. Do encantamento ao horror, o indefinível se encontra no *duplo* que é, em um só tempo, espelho e ameaça.³⁵² O fenômeno estranho (o *Unheimliche*) aparece então justamente diante daquilo que acreditávamos ser real por nossas faculdades racionais, mas mostra, subitamente, sua face fantástica do inarrável. É como se o legado da humanidade estivesse contido inteiro na Cidade dos Imortais, com muitas dúvidas sobre as mensagens ocultas que não são respondidas, levando o leitor a se identificar na pequenez do personagem diante de questionamentos assombrosos que tangenciam o sem nome – e, por que não dizer,

³⁵⁰ Costa, op cit., 2001:33.

³⁵¹ Borges, op cit., 2008:22.

³⁵² Leme PO. Borges, um estranho: litorais entre a literatura e a psicanálise. Dissertação mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas; 2013:73-134.

excessivo? – e que desnudam o desconforto diante da descoberta da impotência da humanidade.

Além disso, o tempo não é qualquer um em *O imortal*. O texto de Borges insere uma temporalidade que remete ao próprio tempo presente na escrita do texto, trazendo uma experiência potente de leitura. O leitor é convocado a caminhar lado a lado nas descobertas com o autor, o narrador e o protagonista. A sensação não é outra senão de algo que não se escreve ali, mas que retorna porque insiste em não se inscrever, não deixa marcas e, assim, cai na condição de eterno retorno. O sem-fim da imortalidade conduz, assim, a temática da *repetição* que não cessa em se fazer ouvir: “Tudo entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e de casual. Entre os imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outro que no futuro o repetirão até a vertigem”.³⁵³ Em Borges, o próprio conto é o estranho pelos efeitos reais, de ficção, que ele produz a todo instante.

Se Freud nos traz que o estranho na ficção tem a pureza de seu efeito corrompida por seu estatuto ficcional, Borges, em uma irresolúvel contradição, desvela o caráter ficcional da realidade. E se é somente através de uma ficção que o sujeito subsiste, o estranho borgeano é particularizado pelos efeitos reais que ele alcança. Podemos procurá-lo, mas ele não está lá. E, ainda assim, soturno e não anunciado, ele habita a narrativa.³⁵⁴

O *Unheimliche* mora nas profundezas do nosso inconsciente, surgindo, inesperadamente de uma experiência externa ou de um evento traumático que o faz emergir à superfície de nossa consciência. Desse modo, percebemos o próprio *Unheimliche* como pertencente ao processo de criação de Borges. Soturno e não anunciado, promove rupturas, esgarça os limites do senso de realidade e gera efeitos inesperados. Ao que parece, o efeito de estranhamento que nos alcança dialoga com dois estranhos: o estranho que salta do texto e o estranho que nos habita.

Assim, como o estilo de escrita borgeano parece acompanhar o ritmo de leitura em uma sintonia temporal, o Homem-Árvore convoca o público a participar, a todo instante, da sua história. E, nesse diálogo, convoca o público a uma proximidade tranquilamente estranha. Na dramaturgia, as rubricas indicam essa estrutura textual com o objetivo de criar uma atmosfera de tempo presente:

³⁵³ Borges, op cit., 2008:21.

³⁵⁴ Leme, op cit., 2013:133.

Mas ser imortal na verdade é insignificante: fora o homem, todas as criaturas são imortais, pois ignoram a morte. [Como se ouvisse um segredo de uma voz invisível e o passasse adiante:] Psiu: os macacos não falam de propósito, pra que ninguém os obrigue a trabalhar... [Como se ouvisse o pensamento do público] Ahn? Como você me tornei imortal? Foi enquanto esperava... esperava pelos bárbaros. Mas eles nunca vieram... [Revelando outro segredo:] Psiu: é fácil aceitar a realidade, basta intuir que nada é real... Podem continuar por esse labirinto...³⁵⁵

A composição de “O Homem-Árvore” seguiu a lógica do absurdo, trazendo semelhanças com um bufão grotesco. Com o corpo composto de palha, mal se via o rosto de um humano. Seus gestos eram bem lentos e sua fala insistia em se alongar, convocando os espectadores à experiência temporal da Cidade dos Imortais. Desse mesmo modo, o personagem Homem-Árvore também busca de um lado se aproximar do espectador e, de outro, gerar um impacto. A narrativa de Borges produz estranhamentos constantes, mas não constatamos uma figura que condensasse o *próprio estranho*. Por outro lado, a cena “O Homem-Árvore” traz a figuração e a presentificação do estranho de *O imortal*, proporcionando outra forma de relação com o público. Na relação com o outro, o impacto inesperado tem maiores chances de alcançar do que tem uma escrita literária, deixando o espectador mais vulnerável. Apesar desses elementos estranhos, eram poucos os que deixavam de acompanhar a peça nessa cena, e até as crianças que viam ficavam atentas e com olhinhos vidrados no Homem-Árvore.

Nessa cena, assim como no conto, fantasia e realidade parecem perder suas fronteiras. O efeito do *infamiliar* surge com potência no teatro performático por ser mais próximo da realidade e poder mobilizar os afetos de modo mais inusitado do que na fantasia-ficção literária: “Novamente a introdução do fator tempo torna o assunto indecidível, confundindo o critério de separação entre animismo e realismo em uma esfera de indeterminação que compreende os dois casos como possíveis”³⁵⁶

No atemporal, não há passado nem futuro, e assim a noção de intervalo, de transformação e de diferença não existe. Tudo é para sempre, onde o sempre *sempre* repete. Diante desse inconsciente voraz por prazer, que desconhece a morte e onde as lembranças estão desorientadas no tempo, os sujeitos desaparecem. Como vimos, o tempo é elemento imprescindível no processo de subjetivação e, não à toa, os imortais perdem sua história, vagueiam no esquecimento e são etéreos como ecos de pensamento sem fim: “Nós imortais

³⁵⁵ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.16.

³⁵⁶ Dunker C. Animismo e indeterminação em Das Unheimliche. In: Freud S (1856-1939). O infamiliar e outros escritos. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Vol 8. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.210

somos imunes à piedade. Não há prazer mais complexo que o pensamento e a ele nos entregamos. Ao longo pelos séculos, atingimos a perfeição da tolerância e do desdém... até o prazo do infinito”.³⁵⁷

O Homem-Árvore mostra o valor da morte para construir a relevância da vida, o colorido da existência que não se reduz aos ecos sem fim, como na Cidade dos Imortais, mas que ganha densidade pela experiência em um corpo pulsante que (re)cria seus sentidos na (res)significação diante da morte: “Vocês mortais são preciosos e patéticos. Cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por se dissolver como um sonho. Tudo tem o valor do irrecuperável, da desventura”.³⁵⁸



Figura 16 – Cena “Homem-Árvore”. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Fernanda Fazzio.

³⁵⁷ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015, p.16.

³⁵⁸ Ibidem.

4.4 CENA “ESPERANDO O DOTÔ”

As manifestações do mal-estar na Era da Pre(s)sa trazem em seu plano de fundo o empobrecimento da experiência pela redução da temporalidade. O excesso transborda no psiquismo sem amparo, podendo, no limite, paralisar o psiquismo dos sujeitos. As intensidades são constantes, trazendo bombardeios a cada instante, e rompendo inevitavelmente com as tentativas de controle e regulações psíquicas. O que surge, então, é um *corpo estranho*, sem nome nem forma, que flerta com o Real.

As fronteiras do psiquismo contemporâneo dificilmente dão conta de evitar o impacto do excessivo, podendo traumatizar os sujeitos: o esvaziamento das representações na atualidade traz prejuízos à capacidade de os sujeitos anteciparem as eventualidades, situando suas experiências em uma rede simbólica que se ordena no tempo. Conseqüentemente, a angústia se intensifica e o sujeito se vê impotente diante da irrupção inesperada do traumático, que gera sentimentos de horror na iminência de um curto-circuito psíquico. A cena “Executivo-Bomba” trouxe um retrato da dor do sujeito da Pre(s)sa, prestes a explodir diante da sensação de morte eminente.

Desta perspectiva, o *sujeito-flâneur* se retrairia da cena catastrófica na qual vivem os sujeitos apressados-panicados, entregando-se ao esvaziamento das relações do eu com o mundo. Nessa cena, a indiferença, a apatia e a falta de sentido dão indicativos do mundo interior esvaziado dos sujeitos que flanam e a nada se prendem da Era da Pre(s)sa. Desprovidas do tempo de espera necessário ao tempo de compreender – tempo de elaboração de uma hipótese, de raciocínio, de mediação, que considera o semelhante –, o próprio pensamento se esvazia. Sem pensar sobre o que lhes acontece, os sujeitos se veem à mercê dos discursos mercadológicos ou farmacológicos.

Ilustro essa ideia com a fala de um paciente que trabalhava em uma empresa e se queixava de sensações de angústia intensa, que surgiram, principalmente, no trabalho: “Eu preciso que meus superiores entendam que eu sou doente, sabe? Eu tenho depressão, já me afastei do trabalho por um tempo e estou me tratando aqui e com o Psiquiatra. Não depende de mim. Eu não controlo e já estou na dose máxima da medicação. O que mais eu posso fazer?”. Essa passagem mostra um discurso recorrente em que os sujeitos percebem suas dores como algo estranho, que nada lhes diz sobre sua história e diante das quais se veem impotentes. Os pacientes nos questionam sobre as coordenadas, como se existisse um *manual*

do existir da mesma forma que há a bula das medicações – respondendo às questões de como usar, para que são indicadas, o que fazer com altas dosagens etc.

Posto isso, chegamos à cena “Esperando o Dotô”³⁵⁹, onde reaparece o Executivo-Bomba. O Executivo-Bomba caminha pelo parque, seguindo uma voz ambiente que o manda para vários lugares, mas sempre é o lugar errado. A cena remete ao ambiente de um hospital em que a burocratização ganha a cena: protocolo, documentos e senhas são exigidos e solicitados repetidamente, incansavelmente. O ator segue de banco em banco do parque, percorrendo o caminho até a saída, mas nunca consegue ser atendido. O Executivo insiste, resiste, mas nunca realiza uma consulta com doutor para curar sua dor.

O discurso do executivo busca um diálogo com o mundo, mas a angústia surge em seu discurso, mostrando que o impacto do presente ultrapassa sua possibilidade de nomear seu mal-estar. Daí a urgência de ver o doutor, ver alguém que nomeie sua dor. O hoje, o aqui-e-agora, a urgência e a intensidade dão as pistas de um tempo em que a espera é insuportável. O Executivo se vê perplexo diante de seu presente, não podendo compreendê-lo. Além disso, também não consegue se projetar no futuro, porque não encontra outro sentido existencial senão da repetição (re-escrever/ re-enviar). O Executivo fala para o público:

São tempos de crise, incerteza, transição, não é? Talvez como todos os tempos, mas... um tempo em que tudo passa, caduca, desaparece, tudo se transforma em outra coisa... algo novo e desconhecido que nasce incessantemente! Dividido entre “não mais” e o “ainda não”, uma brecha móvel e movediça! Desde quando é assim?... Me esqueci! Extraordinárias as peças que a memória nos prega! E eu já tô ficando com fome... Você não? Eu você todos nós, herdeiros! Herdeiros, com a obrigação de re-escrever e re-enviar ao futuro algo escrito há muitíssimos anos... Sem compreender o presente pós pós pós, multi ultra super hiper, perplexos! Por isso que hoje eu tenho que falar com o Doutor de qualquer maneira, hoje.³⁶⁰

A Voz Ambiente faz referência às burocracias, que podemos compreender como uma metáfora da pulsão de morte em sua condição de repetição. O Executivo repete incessantemente os procedimentos, vê-se diversas vezes no mesmo lugar, mas não chega a ser atendido. Nessas horas, o Executivo metaforiza o sujeito apressado-panicado da atualidade, apresentando também seus momentos de *flâneur*. Enquanto espera, flanando de banco em

³⁵⁹ Na presente leitura da “Cena do Dotô” com um hospital, com o mesmo “executivo bomba” do início da peça procurando um médico é uma interpretação pessoal. Para a diretora e dramaturgo, a cena era uma repartição qualquer, ou seja, era burocracia pura. Tanto que nos chamávamos a cena de “a Repartição”. “Doutor” era um título de classe, uma autoridade, não uma profissão médica. E a crise física, da saúde do personagem, vinha como consequência, não de antemão, como acabei construindo na análise.

³⁶⁰ Cena do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015 (Cena 12 – “Entre Esperas”).

banco, parece entrar em divagações e estados de suspensão dos afetos, completamente à deriva das burocracias institucionais.

“Esperando o Dotô” faz referência direta à peça *Esperando Godot* (1952), escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett, trazendo o absurdo da existência. Com isso, chamo atenção para o ambiente de solidão, desamparo e desespero dos sujeitos da Era da Pre(s)sa diante de uma espera que paralisa. Nessa cena, o público se torna em um só tempo também pacientes à espera em um ambiente que convoca ao desalento. O ator se comunica a todo instante com os espectadores, que, em um jogo de espelhos, podem chegar à caixa de ressonância de cada um. Eram comuns comentários como: “Por que ele não vai embora?”, “Por que ninguém o atende?” e “Por que ele não procura outro médico?”. Ao mesmo tempo, esses espectadores também não se mexiam, esperavam junto ao personagem pelo doutor.

O dramaturgo Alexandre Krug se inspirou também no texto *Um Credor na Fazenda Nacional* (1866), de Qorpo Santo, do qual participou como ator com a Cia. São Jorge de Variedade, em 1999, com direção de Georgette Fadel. Nessa peça, o Credor enfrenta os desafios burocráticos dos serviços públicos: a morosidade dos empregados, os documentos sempre incompletos, sendo os empregados pouco empáticos reverberações que ecoaram no *...Entre Esperas...*

A voz ambiente, uma gravação, representa a desumanização dos serviços, como se os próprios empregados se tornassem máquinas, não mais se afetando por dor, sofrimento e mal-estar do próximo. Como temos desenvolvido sobre a abordagem do tempo lógico de Lacan, na Era da Pre(s)sa há o salto entre o instante de ver para o momento de concluir, impedindo o tempo necessário para que ocorra o tempo de compreender. Se o saber complementar (identificações) e o reflexivo (terceiro/lei) funcionam de modo a não se respeitar os tempos, algumas consequências podem ser observadas. Retomando que tempo de compreender é o tempo das mediações que considera o outro e se trabalha com o lugar do Eu e suas identificações, ao se fazer uma economia das experiências das identificações, os signos se mantêm abstratos e da ordem do absoluto, como nos mostra Ana Costa. Desse modo, a psicanalista nos alerta para o funcionamento da lei separada das identificações, em que o anonimato fixa o sujeito como terceiro ausente, formando as organizações totalitárias e burocráticas:³⁶¹

VOZ AMBIENTE – Atenção Senhor Campos, José. Senhor Campos, José.
Urgente! Encaminhe-se imediatamente à Área de Transferência, portando o

³⁶¹ Costa, op cit., 2001.

requerimento e as autorizações em cinco vias com firma reconhecida. É imprescindível possuir espaço livre em memória. Lembrando sempre que “Esperar o que não se vê é a verdadeira esperança” Romanos 8:24.³⁶²

O Executivo mostra os conflitos frente aos ideais excessivos contemporâneos que, como vimos, podem paralisar os sujeitos frente à impotência e ao vazio que assolam o campo psíquico. Na fala do Executivo, o imperativo do gozo também se faz presente mediante à não interrupção, assim como pela impossibilidade de pausa:

EXECUTIVO – (Indo na direção indicada até o novo local de aguardar, cada vez mais nervoso.) “Eu tenho uma mania, que já é tradição, de nunca me entregar, nunca ir ao chão. Não posso parar, se eu paro eu penso, se eu penso eu choro, se eu choro eu morro se eu morro eu paro, não posso parar!” A gente sempre inventa alguma coisa para ter a impressão que a gente existe, hein? Mas porque, afinal e gente simplesmente não vai embora? Hein? Não podemos, não é? Presos? Não, claro que não! Que idéia! (Como se rezasse:) É que precisamos falar com o Doutor de qualquer maneira, é preciso, eu preciso... Não há nada que possamos fazer... Só o Doutor pode nos livrar disso... é preciso...³⁶³

O Executivo volta a seu estado de angústia e irritação intensas por se ver completamente sem possibilidades de saídas para seu desamparo. Entregue ao abismo, ao terror do existir e sem redes simbólicas de amparo, a experiência de dor parece no corpo. Sem tempo de espera, o espaço domina nas dimensões de profundidade e volume, expressas pela raiva e ações do ator.

Han³⁶⁴ faz uma consideração sobre o lugar da ira e da irritação na atualidade, que será bem útil para refletirmos sobre a cena. O autor trabalha com a ideia de que o sentimento de ira impõe uma interrupção do tempo acelerado e sem pausa da contemporaneidade, abrindo brechas para o novo. A irrigação ou nervosismo, por outro lado, obedece à mesma lógica temporal do retorno *urgente do mesmo*, do positivo que não faz olhar para alteridade. Nas palavras do autor:

A dispersão geral, que marca a sociedade de hoje não permite que surja a ênfase e a energia da ira. A ira é uma capacidade que está em condições de interromper um estado, e fazer com que se inicie um novo estado. Hoje, cada vez mais ela cede lugar à irritação ou ao enervar-se, que não pode produzir nenhuma mudança decisiva. Assim, irritamo-nos também por causa do inevitável.³⁶⁵

³⁶² Cena do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015 (Cena 12 – “Entre Esperas”).

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Han, op cit., 2017.

³⁶⁵ Idem, p.54.

Essa passagem ilustra de forma muito apropriada a irritação do Executivo diante das burocracias intermináveis que, em vez de gerarem alguma mudança, só se repetem, sempre iguais, o que leva, inevitavelmente, ao ponto inicial da peça. Enquanto caminha, O Executivo também faz apelo ao público: “Se você vir o Doutor – diga a ele... diga a ele que me viu! Você me viu, não viu? Não me faça perguntas! Não fale comigo! Fique comigo!”. Surge então o *Homem Atrasado*, correndo, entrando na cena e falando celular dando várias explicações para justificar o seu atraso. O Executivo vê o Homem Atrasado, corre em sua direção, como se o reconhecesse como o Doutor. O Homem Atrasado mostra sua indiferença e faz o que melhor sabe: corre. Em seguida, os dois são atropelados e cooptados por uma Manifestação na saída do parque.

O Executivo não é visto nem reconhecido em sua dor pelo outro, irrita-se e volta para seu estado de homem-bomba inicial, como em um ciclo. O Executivo, então, desaparece com a multidão, saindo do parque e voltando à Av. Paulista, como em um eterno retorno. Essa cena representa a lógica moderna entre o sujeito hiperativo-angustiado e o *blasée*-deprimido, ambas respostas aos excessos e à falta de espera. Voltamos, assim, ao clima inicial de agitação, com movimentos acelerados e incertezas. Há uma zona incerta entre um cotidiano apressado de uma grande metrópole e uma manifestação, ou seja, algo que convoca o sujeito a enfrentar o embate entre paralisar, atitude *blasée*, e o agir, movimento, disfunção, incerteza frente o novo que possa surgir.

Ao fim da peça, os atores repetem a cena inicial de referência aos *coquetéis molotov*. O Coro de atores se aproxima do Executivo, agora de volta à Av. Paulista, e se movimenta em direções diversas, ficando em volta do Executivo e recuperando a imagem inicial da BOMBA. Dessa vez, a bomba explode, uma *explosão final* da grande bexiga vermelha e muitos confetes pintam a cena.



Figura 17 – Cena “Manifesta-Ação” – Av. Paulista. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Alexandre Krug.

Na sequência, os atores se dispersam, o Coro corre em várias direções. Depois, os atores seguram cartazes com frases. Penso que essas falas-escritas são importantes como amarrações simbólicas frente ao impacto provocado pela explosão. Assim como o Executivo, o público também precisa de contornos para o que *...Entre Esperas...* trouxe à tona. As frases não obedeciam a uma lógica precisa, mas situavam o que fora a experiência no parque, mostrando e dando uma finalização para a peça. Frases apresentadas por esta Manifesta-Ação³⁶⁶ :

- 1 – O futuro está grávido!!
- 2 – Braços pro trabalho, asas pros abraços!!
- 3 – Ainda é cedo, abaixo o medo!!!
- 4 – A cada terra a sua verdade de semente.
- 5 – Enfia os 20 centavos no SUS!!
- 6 – É preciso muita ignorância!
- 7 – Chega de mudar as tomadas!!
- 8 – Tá perplexo? Ótimo!!
- 9 – O que te espera nessa Travessia?
- 10 – Curva os sentidos, risca o chão!!
- 11 – Crise é Cenário!!
- 12 – Você não é todo mundo / qualquer um!!
- 13 – O vento não tem certezas!
- 14 – O Tempo continua todo nosso

³⁶⁶ Trecho do espetáculo *...Entre Esperas...*, 2015.

Após a cena dos cartazes, uma atriz, representando uma faxineira, surge com um chapéu para arrecadar as contribuições e limpa a *sujeira do chão e do cenário*. A proposta parece ser deixar uma questão: “O que fazer com o corpo estranho que não pôde ser limpo, mas que ficou um pouco em cada um que viu e se deixou afetar pela Espera?”. Algumas pessoas ficam esperando uma continuação do espetáculo (ficam perplexas?), outras se misturam na multidão e outras vêm conversar com elenco, diretora e dramaturgo.



Figura 18 – Cena “Manifesta-Ação” – Av. Paulista. Espetáculo *...Entre Esperas...* (2015-2017).
Foto de Fernanda Fazzio

Como cada um processa o que lhe acontece é muito particular – mas se deixa afetar por uma experiência estética impactante –, nossa dimensão temporal psíquica não retorna a seu tamanho original. As reações do público são diversas: alguns riem, outros se irritam. Há aqueles que acompanham o espetáculo até o fim, ansiosos com o que vai acontecer. E há também os que continuam andando pela Av. Paulista ou pelo Parque Trianon como se continuassem *sem ver*.

A análise do espetáculo teatral ...*Entre Esperas*... trouxe vivacidade para as questões sobre tempo, impacto, trauma e experiência na Era da Pre(s)sa. Pudermos perceber como os elementos da cultura nos ajudam a compreender os sofrimentos dos sujeitos. O “Executivo-Bomba” ou o “Homem Atrasado” poderiam ser qualquer sujeito da Pre(s)sa que reflete esvaziamentos existenciais dos sujeitos modernos.

Não muito distante, encontramos o “Homem da Ponte”, sujeitos de vivência (*Erlebnis*) em um tempo acelerado, em que nada tem tempo para se fixar, mas que tende a tudo controlar, vigiar. Paralelamente, na cena “Esperando o Dotô”, o tempo também surge em sua condição de burocratização pelo excesso de controle, regras e vigilância. Sem tempo para construir memórias e uma história encarnada, os registros adquirem o caráter de indiferença (Voz Ambiente) e persecutoriedade (Vigia).

Não é raro não atentarmos sobre o mal-estar dos sujeitos e, como *flâneur*, anestesiemo-nos frente ao impacto que perceber um outro diferente realmente implica. O teatro performático, assim, busca expandir essas percepções, provocando o (des)anestesiamento. Daí o efeito de abertura para o novo que o *Unheimliche* provoca. Penso que esse caminho é mais do que necessário na Era da Pre(s)sa para cultivar a sensibilidade e nos aproximar do diferente, tornando a alteridade mais presente nas relações.

Quando se entrega ao encontro em uma experiência artística como o teatro performático, podemos alcançar a experiência (*Erfahrung*) de Benjamin ou vislumbrar o tempo de Kairós. Tal entrega propõe um caminho sem volta.

Finalizo esse capítulo com uma inquietante interpretação. Na cena “Homem Árvore”, a narração sobre a Cidade dos Imortais convoca um jogo de espelhos em que o espectador pode se identificar com o *troglodita* (Homem-Árvore). Podemos considerar também que sujeito apre(s)sado tem alguns traços *trogloditas*: com corpo *desencarnado* de afetos que estão anestesiado pelo cotidiano excessivo, e com a pobreza simbólica no psiquismo – lembrando que os *trogloditas* usavam poucas palavras e careciam de lembranças. Daí pode surgir o sentimento do *Unheimliche*: ao remeter à perda potência, à finitude e, assim, à *castração*. Isto posto, o espectador pode ser confrontado, pelo surgimento do *duplo-infamiliar* do mal-estar da cultura, com sua própria condição de sujeito da Pre(s)sa.

Finalizo com um conto, fruto da reflexão gerada pelo processo de criação ...*Entre Esperas*...

A menina dos pássaros

Passarim me contou

*A moça carregava pássaros
no cabelo.
Ninguém desconfiava,
a cantoria parecia de outras paragens
Os cabelos não esvoaçavam,
guardavam música e segredos.
A moça e os cabelos floreavam pela vida...
Soube assim mesmo
sem ver...
João Jonas*

O vento um dia coloriu-se. Tons grudaram-se em formas de mechas no cabelo de uma menina sentada embaixo da árvore de troncos retorcidos. Ela gostava daquela sombra úmida com chão coberto de folhas secas, lugar em que as palavras demoram para voltar e sempre chegam atrasadas. Ela não contava tempo por ponteiros, acreditava que os tempos pudessem ser cheios, minguentes ou tempos-novos, como as fases da Lua. Quando as esperas eram completas, vivia em tempos-cheios. Chamava de minguentes as suas esperas penduradas, que ainda teciam-se incertas, como as meias-esperas. Mas as esperas mais ansiadas eram as novas, porque se renovam em outras esperas.

E entre esperas, em um dos galhos mais altos, com uma disfarçada quietude de existir, um passarinho transpôs a casca que o aprisionava. Tempo, tempo, tempo. Na ânsia do primeiro impulso, mostrou seu bico e seu desgarre. Tempo, tempo, tempo. Afincou-se no mundo. Melado e enlaçado, só escutava uma melodia de contradições. Com asa para sonhar, mas sem penas para voar, encontrava-se miúdo em uma dimensão de infinitos.

Sem ver nem saber, mal saído da casca quebrada do seu ovomorada, o passarinho escorregou pelos galhos perdendo-se em uma visão turva de luz e sombras. E, no seu descuido adiantado, descia, caía e rolava rumo ao desconhecido.

Repousou, então, em linhas emaranhadas, de cores e comprimentos dispersos. Foi a primeira vez que abriu os olhos. Ainda não via completamente, seu mundo parecia refletido por espelhos em suspensão. Entranhado em fios, o seu pouso pendurado denunciava uma vertigem de ecos atravessados. Dentro e fora se mesclavam em um ritmo de esperas duvidosas. Um calor gostoso de aconchego saía dali e, assim, decidiu fazer daqueles fios a sua morada. Quentinho e com um cheiro de espera prolongada, o passarinho firmou seus pés em nós e, com seu bico, foi fiando fios coloridos. Tempo, tempo, tempo.

A menina nem tanto reagiu às primeiras puxadas de cabelo, mas incomodou-se com a estranheza de uma coceira que dava no pescoço e subia para o couro cabeludo. E, ao atravessar a ponte de volta para a cidade, buscou as respostas na sua imagem refletida em um lago. Foi então que viu uma asa saindo dos seus cabelos. Soube assim mesmo, sem ver.

Um enigma, um futuro sem gravidade, lugar dos piados cantados. Encanto da contradição que só o silêncio e os sentidos sabem de onde vem e para onde vão. No dia seguinte, escutou um canto tímido. Não sabia se era dentro ou fora da sua cabeça, estava ainda no estado de semi-sono acalantado. Foi então que se lembrou do dia anterior: entre esperas, um filhote de passarinho fez um ninho no seu cabelo.

Fernanda Fazzio

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações que nortearam essa dissertação me acompanham há algum tempo. Decantaram no *tempo de espera prolongada* para aquilo que pude experimentar como analista, na vida e nos meus processos artísticos pudessem ser escritos – *só depois*. Percorrer os labirintos dessa dissertação foi um constante unir e (re)organizar, aproximar e distanciar, lembrar e esquecer – tempo, tempo, tempo. Não à toa surgiram sonhos que se tornaram contos, justamente, no encontro com o Minotauro. De certo modo, escrever essa pesquisa também foi um modo de elaborar alguns impactos e encontros com o *Unheimliche* que ocorreram na clínica psicanalítica e durante o processo de criação de *...Entre Esperas...*

Buscando respostas para a questão “quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?”, deparamo-nos com alguns caminhos que foram sendo construídos ao longo dos capítulos. Já na introdução, apresentamos as hipóteses de pesquisas e a metodologia de pesquisa em Psicanálise, considerando os critérios e rigores éticos, com respaldo de Renato Mezan e João Frayze-Pereira.

No primeiro capítulo, “A temporalidade na Era da Pre(s)sa”, percorremos a história do tempo com Nobert Elias, Walter Benjamin, Debord, Bauman e Byung-Chul Han, desde a Antiguidade até a Pós-modernidade, na tentativa de compreender que nossa percepção e relação com o tempo se articulam com os modos de produções e complexidades sociais. Elias ajudou a compreender o caráter instrumental do tempo como forma de controle social que, no segundo capítulo, se aprofunda com a análise dos conceitos de trauma e sobre os efeitos nos corpos (memória, pulsão, circuito de afetos). Apesar de a Psicanálise ter um olhar precioso e muito particular sobre a temporalidade, foi importante recorrer a filósofos, sociólogos e pesquisadores de teatro para ampliarmos a discussão sobre o tempo.

Se nas sociedades primitivas o tempo não demandava grande controle, sua medida era incerta: observava-se os astros, as estrelas, o Sol, a Lua e as marés, objetos mais concretos e menos abstratos, para se situar no tempo. Posteriormente, com os avanços da agricultura, o homem passou a precisar melhor o tempo de cultivo e colheita. Passamos pelos marcos do tempo dos gregos – as Olimpíadas – até chegarmos aos calendários de Roma. As concepções do tempo gregas foram retomadas no terceiro capítulo para aprofundar as questões ritualísticas do teatro, bem como seu caráter de “arte do presente”.

Os estudos sobre o tempo de Galileu, Newton e Einstein foram importantes marcos para o estabelecimento da cronologia centrada no mundo físico, aproximando-se de um controle do tempo centrado nas leis da Física. Tal controle do tempo foi fundamental para que a urbanização ocorresse, precisando o tempo dos homens à lógica de produção industrial. A representação do tempo em abstrações complexas responde às necessidades de produção e desenvolvimento industriais, aperfeiçoando os instrumentos de controles do tempo (relógios, ampulhetas) e fragmentando o tempo em partes cada vez menores. Com vimos, a alta complexidade e a extensão das redes comerciais exigiram a ordenação unitária cronológica.

Sobre as relações do trabalhador com o tempo no modo de produção capitalista, como Marx mostra, estas transformam a força humana em mercadoria ao demandar que o trabalhador trocasse sua força de trabalho por dinheiro (salário). Analisamos o filme *Tempos Modernos* para pensar sobre o controle dos corpos, os afetos nessa lógica mercadológica, cuja rigidez de produção tem implicações na vida psíquica dos sujeitos. Capitalismo industrial traz uma relação inédita com o tempo em que os limites entre tempo de “lazer” e tempo de “trabalho” se confundem.

A denominada atual Era da Pre(s)sa, cujo tempo é percebido como acelerado, veloz e fragmentado, é resultante da lógica industrial. Bauman traz a discussão sobre a liquidez da Pós-modernidade em que nada se fixa, tudo é frágil e sem profundidade. O autor retoma também a metáfora do tempo “pontilhista”, sem linearidade, superficial, que ajuda a compreender relação com a instantaneidade, sem interrupções, repleta de (re)começos, na qual estamos inseridos. Trabalhamos também a questão da temporalidade atrelada às imagens; se o tempo é vivido ilusoriamente a partir do consumo de imagens, na Era da Pre(s)sa o narcisismo é levado às últimas consequências.

Julieta Jerusalinsky trouxe contribuições para compreendermos as mudanças de referências simbólicas da atualidade, apontando que a indiferença e o anonimato marcam a aceleração do tempo. Desenvolvemos a questão do excesso de estímulos e informações que bombardeiam as crianças, jovens e adultos para refletir sobre as consequências psíquicas diante do traumático desses superestímulos, sobretudo visuais e auditivos. Esses discursos são exemplificados por meio de vinhetas clínicas que ilustram o mal-estar da Era da Pre(s)sa; relações superficiais mediadas pela tecnologia e expectativas idealizadas são alguns pontos que escolhi trazer nesse capítulo sobre minha experiência clínica.

Trabalhamos com o conceito de Benjamin sobre a experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) para falar das relações sociais empobrecidas diante da perda das narrativas e das tradições na modernidade. Quando o tempo moderno reproduz o excesso das grandes cidades,

não há tempo para o cultivo da sensibilidade. Na poesia de Baudelaire, Benjamin encontra a figura do *flâneur*, que condensa metaforicamente as críticas sociais e os esvaziamentos existenciais dos sujeitos modernos.

Recuperamos o conceito de atitude *blasée*, de Simmel, forma encontrada pelo sujeito para rejeitar os excessos, ganhando destaque a indiferença – a indiscriminação do que é relevante ou não – desenlaçada de história e de narrativas. Na mesma direção, as depressões seriam sintomas sociais de uma vida mental empobrecida diante do existir traumático da Era da Pre(s)sa, como mostramos pelos estudos da psicanalista Maria Rita Kehl. Sem intervalos, em um ritmo sempre veloz e onde as interrupções ficam de fora, os sujeitos adoecem em um contexto social que pede constantemente o gozo, o que leva à perda do valor da experiência e à fragilidade das referências de identificação.

Essas reflexões desaguam nos estudos dos psicanalistas Birman e Helsinger, ao mostrarem que a modernidade torna os corpos dóceis ao massificar e homogeneizar as subjetividades, desenvolvendo que há uma lógica temporal na Pós-modernidade semelhante à cena perversa. Quando o diferente não encontra tempo de existir nem espaço de aparecer – suspendendo a espera –, a lógica da perversão (gozo) usa da temporalidade acelerada, típica do tempo pós-moderno, para fugir da castração que acontece na falta, quando “se perde tempo” e quando se entrega à arte da demora.

Ao fim do primeiro capítulo, tentamos aproximações com nossa primeira hipótese apontada na introdução, mostrando que o tempo acelerado da Era da Pre(s)sa, em sua condição de excessos – e, portanto, traumático –, tem efeitos nas relações sociais e na cultura. Trazendo o Teatro como contraponto à lógica temporal de produção, falamos sobre a cena “The waiting man show”, momento quando *nada se faz*, há o *tempo da espera* e os afetos se mobilizam diante da cena, sobretudo dos espectadores. Volta-se, inevitavelmente, à questão da experiência com os textos de Bondía sobre o saber da experiência e a experiência do saber.

Quando dizemos que a Era da Pre(s)sa é traumática, referimo-nos a uma barreira protetora que se rompe, levando o sujeito a inundações de excitações – uma intensa energia não ligada a uma representação passa, então, a circular no psiquismo. Considerando os tempos lógicos de Lacan apresentados na Introdução e no primeiro capítulo, desenvolvemos que os sujeitos da pressa, diante de imperativos, excessos e urgências temporais, passam do instante de olhar para o momento de concluir, achatando o tempo de compreender (tempo de espera, de elaboração de uma hipótese, de raciocínio, de mediação que considera o outro).

Essa ideia é retomada e aprofundada no segundo capítulo, “Os tempos do trauma”, em que percorro detalhadamente o percurso da fundação do inconsciente, memória

(registros/traços/fixações) até o Narcisismo em Freud, para mostrar que a linguagem também é corpo, memória, e carrega em si a possibilidade de se transmitir como experiência compartilhada com o outro (saber), articulando o pensamento benjaminiano com as considerações de Ana Costa e Márcio Seligmann-Silva.

Nem todo impacto é traumático. O trauma, para Freud, se instalaria quando um excesso violento ou inesperado rompesse as camadas protetoras da consciência, impedindo um trabalho psíquico de elaboração, desorganizando o psiquismo. Ferenczi é muito claro ao apontar o traumático como o impossível de se fazer inscrever, acarretando uma anestesia decorrente como forma de minimizar o desconforto. Como vimos, para Lacan³⁶⁷, o encontro com o gozo do Outro, lugar da indiscriminação sem esperas, pode ter feitos de paralisação da subjetivação. Quando há intervalo, tempo de compreender, mais preparado o psiquismo está para escoar os excessos do mundo interno e externo, possibilitando o aparelho psíquico acolher os impactos de novos estímulos e encontrar representações, integrando-as ao psiquismo.³⁶⁸ O que nos interessa nesse recorte é refletir sobre os efeitos impactantes de um cotidiano apressado, urgente de respostas e sem esperas para as subjetividades.

Retornamos, assim, à nossa questão inicial, “quais são os efeitos da aceleração do tempo e do impacto da experiência estética nos sujeitos da Era da Pre(s)sa?”, atentando-se mais cuidadosamente sobre o trauma, com as contribuições das psicanalistas Adela Stoppel de Gueller, Myriam Uchitel, Daniele John e Márcia Porto Ferreira, que trouxeram contribuições importantes para a questão sobre o tempo do traumático.

Se o trauma é pensado na condição de excesso, acontecimento que rompe barreiras psíquicas e convoca significações diante da necessidade de borderar o sem-nome-Real, percorri o desenvolvimento da teoria do trauma em Freud desde a etiologia traumática (1892-1897). Inicialmente, vimos que as neuroses se encontravam próximas à noção de um evento real ocorrido nos primeiros anos de vida de uma criança, sendo o trauma compreendido como *afeto estrangulado*. Avancei pelos estudos sobre as histéricas – desenvolvimento da realidade psíquica, das teorias sobre o recalque, da noção de *só-depois* (*Nachträglichkeit*) –, chegando aos casos de neurose traumática pós-guerra (1918 até 1920), com as novas teorias sobre o trauma (repetição/pulsão de morte).

Trabalhei com as questões sobre o trauma em Ferenczi, descrevendo os sentimentos de angústia despertados na criança que se encontra com a sexualidade do adulto, levando a desorganizações psíquicas. Retomamos o conceito sobre a linguagem da ternura da criança

³⁶⁷ Lacan, op cit.

³⁶⁸ Kehl, op cit., 2009:174.

(sexualidade pré-genital) em contraponto à linguagem da paixão do adulto (sexualidade genital) para falar do choque traumático dessas linguagens quando há violência sexual. As psicanalistas Felícia Knobloch e Paula Peron muito contribuíram com o desenvolvimento do conceito de trauma em Ferenczi e suas aproximações com o lugar analítico impactante, da dor do trauma que se presentifica no corpo, entre o somático e o psíquico (sistema mnésico do Eu), impondo desafios à sua decifração.

Os impactos do tempo acelerado na Era da Pre(s)sa são também da ordem das experiências humanas constitutivas. Como escrevi, o olhar, a voz, o cheiro e a respiração são elementos do jogo pulsional da dupla mamãe-bebê, cujos corpos enlaçados nos afetos são nomeados, ganhando significação durante o processo de apropriação do próprio corpo. Se temporalidade é o discurso inicial que a mãe apresenta para o bebê por meio dos intervalos entre a presença e a ausência, a “espera” faz bordas ao pulsional, dá contornos àquilo que falta. Se na Era da Pre(s)sa o Outro é desencarnado (tecnologia), graves são os riscos às subjetividades dos sujeitos, levando à fragilidade dos laços, ansiedade, inquietações e menos tolerância à frustração, já que o imediatismo tecnológico traz a impressão de eficiência e prazer a todo instante, sem intervalos nem interrupções.

Como vimos, o tempo do traumático é, justamente, a dor de um outro tempo que não é o da representação com a qual estamos habituados. Relaciona-se a um “presente morto”; aproxima-se trauma à finitude. No trauma, o tempo é da ausência, um *tempo de morte*, por seu caráter irrepresentável, sem sentido e incontrollável. A fugacidade do trauma rompe a previsibilidade e a continuidade do presente tempo do traumático, ressaltando as invasões que rompem as dicotomias entre externo e interno e levando a um excesso de realidade *fora* do tempo. Aqui, não estamos falando de um tempo atemporal e inconsciente, onde o sujeito faz ligações e as representações recalçadas se ligam continuamente em cadeias.

O excesso, em sua condição de irrepresentável (que não encontra lugar no tempo), é abordado na vinheta clínica do caso de L. As brigas entre os garotos da escola, a desobediência em casa e a recusa em fazer as tarefas escolares eram vistas como transtornos violentos ao Outro, enquanto os imperativos eram de gratidão, bons comportamentos e obediência. Penso que um dos grandes desafios de L. foi (des)colar essa imagem que converte pai em filho em um só tempo. Existir metaforicamente, em revelo e camadas, parece ser o trabalho elaborativo de L. quando transita pelos objetos mortos-vivos, encontra seus tesouros (suas diferenças) e se questiona sobre a origem do mortífero em si. Daí porque a experiência de análise, o brincar e as nomeações podem produzir mudanças no lugar que o sujeito ocupa diante do acontecido traumático.

Assim, podemos compreender que, durante as brincadeiras, L. expressou sua agressividade por meio de um representante simbólico. O garoto passou a criar metáforas que falavam sobre sua história de perdas parentais, solidão e raiva internalizada, construindo novos enlaces (significações) para sua experiência. Seus medos, segredos, suas fantasias persecutórias e ansiedades puderam ser retiradas de dentro do armário, olhadas mais de perto e *ressignificadas*, constituindo camadas de registros simbólicos – camadas essas que, sobrepostas de simbolizações, enunciaram significantes que puderam, além ter um nome, criar tecidos para as dores do garoto.

Diante do impacto do traumático, brechas para o *Unheimliche* se abrem no confronto com o irracional, o irreal e com aquilo que deveria se manter recalcado, mas escapa. A escolha de significantes em torno dos personagens *zumbis* (morto-vivos), *Harry Potter* (e seu duplo Voldermort) e o dinossauro não foi aleatória. As brincadeiras repetitivas denunciaram o estranho familiar, bem como construíram pontes de elaborações simbólicas para L. poder atravessar aos poucos os excessos de sua história, costurando bordas para suas dores. Assim, L. se distanciava ludicamente para, finalmente, poder se aproximar da reestruturação de seus laços simbólicos cortados e de seus mitos familiares fragmentados, distanciando do Real traumático para, então, o Real existir no simbólico. A análise do caso L. e as questões envolvendo a clínica do traumático me acompanharam desde a formação em Psicanálise com crianças no Sedes Sapientiae (2014), desaguando na monografia *O tempo do traumático entre Eros e Tânatos*, orientada pela professora Renata Guarido, cujas reverberações puderam encontrar tempo e espaço na presente dissertação.

Mostrei que o trauma carrega também experiências valiosas, com potência transformadora, que se inscrevem na clínica, nas artes e na cultura. Assim, a experiência traumática tem, como um dos efeitos, o estranhamento (*Unheimliche*), que pode ser percebido como impactante quando algum acontecimento de “fora” invade o mundo interior, levando ao retorno do recalcado, como um refluxo. Oscar Cesarotto e Alessandra Parente contribuem para desenvolvermos a hipótese de que, diante do choque da experiência estética, o sujeito pode ser atingido em seus desejos e enlaces simbólicos dos mais arcaicos. Percorremos desde a etimologia da palavra *Unheimliche* – realizando as aproximações com o familiar e ressaltando seus efeitos na ficção e no real da vida – até trazer as fantasias mais arcaicas, sensações de desamparo, bem como pensamentos fantásticos. Lembramos também o cenário da Idade Média, as manifestações de loucura, a figura do Diabo (sinistro) e as máscaras. Alcançamos, inevitavelmente, o *duplo* para além do narcisismo, com vislumbres de espelhos, medo da morte e aflições diante da ameaça do caráter unitário/agregador do Eu. Como saída,

a expulsão do diferente e da agressividade condensa os traços negativos que encontram impasses para incorporação do Eu.

Aprofundando o tema, no terceiro capítulo, “Tempo entre esperas”, tentei mostrar como as experiências estéticas, sobretudo o teatro performático, podem reorganizar os registros anímicos, provocar nossos afetos e reorganizar circuitos dos corpos que acontecem no tempo esgarçado da espera entre ator e espectador, ambos implicados no processo. As pesquisas sobre o trabalho do ator desenvolvidas por Antonin Artaud e Jerzy Grotowski tiveram influências fundamentais no surgimento do teatro performático, como pudemos ver. Aqui, buscamos aprofundar as questões sobre tempo no teatro, retomando as origens ancestrais e as influências dos movimentos artísticos na Modernidade no surgimento das *performances*. As contribuições de Féral, Renato Cohen e Jorge Glusberg ajudaram a percorrer o caminho dos tempos do teatro performático.

Exploramos também a questão do tempo na Grécia, mostrando a temporalidade que o teatro tanto busca capturar: o instante oportuno de Kairós. Como o teatro performático acontece de modo a aproximar ator e espectador na criação artística, o desconforto é sempre convidado a participar. Daí o surgimento do *Unheimliche* disfarçado de *duplo* na cena “Amantes Anônimos”. Nessa análise, retomamos a questão especular inerente ao Narcisismo, trazendo os sentimentos de aprisionamento e sufocamento diante do impossível da espera, da ausência de intervalo, paralisando a subjetivação. Como desenvolvemos, o público fazia o papel de terceiro, andando lado a lado com os amantes.

O caminho, inevitavelmente, leva-nos até a peça *...Entre Esperas...*: ao interromper seu fluxo temporal, o efeito excessivo do *Unheimliche* aproxima-se do traumático, que pode (i) promover desconcerto, novos circuitos de afetos e integração do diferente e (ii) criar sentidos outros no processo de elaboração. Insistimos, novamente, na relação entre tempo, narrativa (discurso) e experiência como fundamentais para a construção de redes simbólicas dos sujeitos, seus suportes frente aos impactos do tempo apressado. As cenas analisadas – “Executivo-bomba”, “Homem da ponte”, “Homem-árvore” e “Esperando o Dotô” – deram os suportes necessários para percorrermos os labirintos da experiência *...Entre Esperas...*

Para onde caminha essa pesquisa? Farei, aqui, uma breve pausa. A partir de agora, nessa viagem, carrego comigo o assombro para que novas inquietações ganhem forma. Se trabalhei a questão do tempo da Era da Pre(s)sa de modo mais globalizado, penso que, em um outro momento, gostaria de pensar a temporalidade intrínseca ao cenário brasileiro. De todas as vinhetas apresentadas, somente o caso L. trouxe o cenário das particularidades nacionais mais claras. Para isso, evidentemente, precisaria escolher outros autores para embasarem os

meus estudos. A escolha de psicanalistas e filósofos internacionais para se trabalhar a questão do tempo e do mal-estar da contemporaneidade foi, justamente, compreender a Era da Pre(s)sa em sentido mais abrangente. Assim, algumas vinhetas clínicas escolhidas expressam discursos que não se restringem a realidade brasileira, mas que podem ser reconhecidos em diversos lugares.

Além disso, penso que os estudos sobre *Tempo* e *Unheimliche* só começaram. Apesar de ter me debruçado intensamente no tema, percebo que algumas questões não foram esgotadas. Em pesquisas futuras, talvez busque melhor compreender os processos de criação artística mobilizada pelo *Unheimliche*, bem como sua aparição nas estruturas neuróticas e psicóticas. Além disso, vejo a necessidade de avançar meus estudos sobre desamparo e angústia para melhor compreender as diversas manifestações do *(in)familiar*.

Voltando às reflexões da dissertação. Se o tempo acelerado da Era da Pre(s)sa gera dor aos sujeitos, afetando suas subjetividades e seus corpos (memória, afetos, experiência), uma outra forma de relação com a temporalidade se torna necessária para enfrentar os excessos. Ao analisarmos as cenas, essas questões ganham forma, levando-nos às reflexões sobre o papel da arte performática na atualidade. O psicanalista Joel Birman nos ajudou a compreender que os excessos da Era da Pre(s)sa impõem a experiência de dor aos sujeitos. Os efeitos da dimensão temporal reduzida no psiquismo trazem o empobrecimento da experiência dos sujeitos. Assim, nas cenas “Executivo-Bomba” e “Esperando o Dotô”, por exemplo, vemos os efeitos dos impactos do cotidiano contemporâneo no psiquismo, ao romper as barreiras protetoras quando não há possibilidade de sonhar-representar-fantasiar. Sem redes simbólicas, que funcionam como suportes frente à iminência da morte (Real/pulsão de morte), o sujeito *explode*. O absurdo do existir surge na forma de angústia, e o imperativo é do tempo ininterrupto, lógica do gozo.

A cena “O Homem-Árvore” traz o estranho de *O imortal* (Borges), proporcionando ao espectador o encontro com o inesperado. Nessa cena, avançamos na temática da temporalidade como potência do narrador e, inevitavelmente, em sua possibilidade de transmissão da experiência. As cenas “Homem da ponte” e “Amantes Anônimos” foram bem importantes para pensarmos as questões dos olhares vigilantes – controle tecnológico – e dos olhares especulares – relações narcísicas, duplos (*Unheimliche*) na atualidade.

Seria impossível não pensar nas implicações na clínica psicanalítica que essa dissertação suscita. O resgate da peça *...Entre Esperas...* trouxe à tona também saberes que estavam no corpo, mas ainda não enlaçados pela palavra. Saberes que puderam articular de modo inédito clínica e teatro. Ao se atualizar a experiência, a escrita da dissertação surgiu

como necessidade de contar o que foi essa história que aconteceu entre os estudos de Psicanálise e Teatro.

Não é possível fazer uma análise sobre o conto autoral “A menina dos pássaros”, mas talvez caibam alguns comentários. O conto foi em escrito poucas horas após um ensaio em que trabalhamos improvisações no parque. Lembro que, assim que cheguei em casa, precisava escrever. Eu não sabia o quê, mas sabia que algo sem forma (ainda) pulsava dentro de mim. Era uma inquietação que pedia palavra, precisava ter contornos. Encontrei na escrita algumas pistas. Penso que esse processo foi o encontro com o estranho, que precisou de tempo para ser compreendido no corpo, tornar-se escrita e, finalmente, poder ser transmitido. Do mesmo modo, enquanto escrevia a dissertação, senti a necessidade de recuperar alguns contos e escrever outros que acabei inserindo na pesquisa. Sem saber, mas sabendo, dei-me conta de que a própria estrutura da dissertação, com suas “pausas poéticas” que rompem com a sequência teórica, são traços que também falam do inesperado do impacto. Além disso, podemos também falar do simbólico dos fios, do demorar-se e do tempo de contemplação, *esperas prolongadas*, a que o conto remete – fios estes que costuram narrativas e localizam a experiência, estruturando uma história.

O processo de escrita da dissertação veio acompanhado de criação de narrativas. Alguns contos, cartas e textos pude colocar no trabalho e, ao final, percebi que davam notícias de uma interrupção, de algum modo impactante e inesperada, que saltava da escrita acadêmica. Nesse *só depois* pude perceber que o tempo e o impacto da experiência estética na Era Pre(s)sa acontecem justamente entre durações e as interrupções da narrativa, seja ela literária ou acadêmica.

Tive uma experiência semelhante com a escrita ao entrar em contato com algumas máscaras, sobretudo *clowns* e *bufões*, durante o Bacharelado em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Durante o processo de descoberta de tons e traços ridículos e grotescos em mim, um *corpo estranho* surgiu e ganhou forma. Em diversos momentos me perguntava: o que saiu de mim? Não me reconhecendo, tive de me deparar com meu *duplo* e com meu avesso. E, claro, com muitas sessões de análise. Precisei de um processo de elaboração que iniciou no corpo, revelou suas imagens em sonhos e, então, pediu escrita. E a escrita saiu, na forma de contos literários e teoria sobre as máscaras, em meu trabalho de conclusão de curso

com orientação do professor Marcos Barbosa. Escrevi *A inquietante beleza do feio*,³⁶⁹ tentando aproximar do feio a arte e as máscaras em contos poéticos um tanto estranhos.

A inquietante beleza do feio apresenta a questão do tempo na figura do andarilho que vive em um tempo diferente das exigências sociais. Esse conto já estava permeado pelas vivências de outra peça. No mesmo ano de escrita do livro, entrei em um processo de pesquisa teatral do texto *Nossa Senhora da Nuvens*, do dramaturgo argentino Aristides Vargas,³⁷⁰ em que as questões sobre temporalidade e memória começaram a fazer ressonância em mim. Participei como atriz da peça, com a direção de Erika Coracini, juntamente com os demais atores do Grupo Sopro.³⁷¹ Apostando em uma atmosfera latino-americana, o Grupo Sopro estabeleceu um diálogo entre teatro, vídeo, música ao vivo e danças latinas, já enlaçadas nas *performances*. Nessa pesquisa, também trouxemos para o corpo uma cultura diferente. Tivemos, por exemplo, aulas de salsa com um dos atores (Diego de Paiva), cantamos e tocamos também músicas latinas. Assim, notei que a disponibilidade de deixar os corpos reverberarem outras histórias é tanto uma necessidade dos atores quanto dos psicanalistas. Como podemos, enquanto psicanalistas, imaginar e empatizar com o que acontece com aquele que escutamos? As narrativas acontecem, assim, justamente nesse estranho encontro do existir humano.

O tema de memória do exílio latino-americano perpassa toda a peça, estruturando-se a partir de traços épicos. Os personagens expatriados, Bruna e Oscar, encontram-se em um espaço indefinido, em um tempo indeterminado, propondo uma relação temporal muito particular. Os encontros entre os personagens se dão em um cenário antirrealista, em que as alegorias e simbolizações ganham força e esbarram nas cenas do teatro do absurdo. Ao se confundirem entre lembranças e memórias esquecidas, buscam recuperar suas histórias vividas em um território compartilhado.

³⁶⁹ Fazzio F. *A inquietante beleza do feio: ensaios poéticos sobre as máscaras o feio e a criação artística*. São Paulo: Patuá; 2014.

³⁷⁰ A encenação marca a trajetória de mais de 20 anos do grupo Malayerba, com um significativo retorno às memórias dos próprios Aristides Vargas e Charo Francés, dando voz às lembranças, aos esquecimentos e às memórias que giram ao redor das questões do exílio. Aristides Vargas escreve *Nossa Senhora das Nuvens (Nuestra Señora de las Nubes)* no período entre 1999 e 2000, publicando-a após três anos. Como alter-ego dos atores fundadores do Malayerba, a espanhola Charo Francés e o argentino Aristides Vargas, Bruna e Oscar traduzem, de forma muito particular, criativa e esplêndida, a questão do deslocamento humano.

³⁷¹ O espetáculo *Nossa Senhora das Nuvens* marcou o início da trajetória do Grupo Sopro, formado pelos atores Fernanda Lorenzoni, Fernanda Fazzio, Marília Machado, Felipe Romon, Diego de Paiva, Gabriel Muglia e Sarah Campos, e estreou dia 17 de agosto de 2013 no Espaço Cultural Pinho de Riga (Bela Vista – São Paulo). Fizemos também um ensaio aberto na PUC-SP no primeiro semestre de 2013.

A dramaturgia traz a força da narratividade como transmissão. Assim, Bruna e Oscar, que se encontram em um lugar desconhecido, tentam se lembrar dos acontecimentos e experiências de sua pátria natal (Nossa Senhora das Nuvens), buscando recuperar a própria história, sua identidade e as possibilidades de projeção de futuro. Eu gostava muito de um trecho que, curiosamente, falava de ponta-cabeça, literalmente: “Nós, os exilados, somos gente triste, propensos a imaginar coisas que nunca acontecem, lembrar fatos que nunca ocorreram, até que um dia a morte nos surpreende num país estrangeiro, do qual lembramos apenas que tinha um homem que tocava um piano...”.³⁷² Assim, tentamos articular o sentido metafórico do exílio com o sentido histórico das várias lutas sociais, sugerindo reflexões sobre a solidão, a identidade e o desamparo na sociedade atual. Onde estava o exílio em nós? A peça dava outras pistas: “O exílio começa quando começamos a matar as coisas que amamos”.³⁷³ E, talvez, sem nos darmos conta, *...Entre Esperas...* é uma peça também sobre o amor, já que os laços simbólicos acontecem na temporalidade da demora, tornando nossas redes simbólicas possíveis de abraçar um outro diferente quando nos choca, e, não, destruí-lo.

Fizemos uma longa pesquisa, decorrente das ditaduras latino-americanas, trazendo para o corpo memórias de tempos que não vivi cronologicamente (períodos das ditaduras), mas que insistem em se repetir na cultura. Escutar depoimentos de experiências de exílio, bem como ser estrangeiro e/ou estranho em seu próprio país, fizeram parte do processo. Falas reverberaram no grupo e criamos, a partir de improvisações, também alguns textos novos que incluímos na peça. As inquietações sobre memórias, laço e transmissão já estavam lá:

Faz um tempo que o relógio parou. Não sei ao certo se são meus olhos que não veem mais os ponteiros avançando, ou se são meus ouvidos que não mais toleram a passagem do tempo. Nunca fui de ter inveja, mas de uns tempos pra cá tenho tido. Ontem, desejei com toda força ser a moça do supermercado. Aquela que fala do namorado com tanta ternura. Me disseram que solidão é sina e é pra sempre. Hoje andei como louca, quis gritar com a solidão, expulsar de mim essa Nossa Senhora ciumenta. Madona sedenta de versos. Mas tive medo. Medo de que ao sair levasse a imensidão onde me deito. Tive medo de perder o estado de verso e vácuo, onde tudo é grave e único. E me mantive quieta e muda. E mais do que nunca tive inveja. Invejei quem tem vida reta, quem não é poeta. Nem pensa essas coisas. Quem simplesmente ama e é amado. E lê jornal domingo. Come pudim de leite e doce de abóbora. Escorro entre palavras, como quem navega um barco sem remo. Um fluxo de líquidos. Um côncavo silêncio. O que o silêncio pode me dizer que já não tenha sido dito? Eu, eu quero que a solidão me esqueça.³⁷⁴

³⁷² Vargas A. Nossa Senhora das nuvens: um exercício sobre o exílio. [peça]. 2004.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ O texto também tem trechos da poesia *Prosa Patética*, da escritora e psicanalista Viviane Mosé.

Com isso, quero mostrar que essa dissertação é impossível, para mim, separar os dois saberes, distintos e complementares: psicanálise e teatro. O teatro propõe outro modo de contar uma história, diferente daquela mais automatizada-apressada da Era da Pre(s)sa, de construir a história fragmentada de maneira solitária e, que, não raro, pode nos alcançar nos consultórios, tanto do lado ao analista quanto ao lado do paciente. Lado a lado com os labirintos, minotauros, vigias, amantes anônimos e algumas bombas, o processo de escrita aconteceu, trazendo outras aberturas também para a escuta clínica. Percebi como muitas vezes eu também me via na lógica da pressa, presa em situações clínicas em que a escuta não acontecia. A disponibilidade, frente à abertura do estranho, também deixa as marcas de criatividade na relação entre paciente e analista.

Vou usar algumas imagens do conto *A menina dos pássaros* para falar sobre as metáforas de contemplação e criatividade: “No estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas”.³⁷⁵ Talvez um dos desafios da cultura de exaltação de si em imagens espetaculares seja justamente esse: sair de si e se deparar com o outro diferente. No conto que escrevi, uso algumas dessas metáforas para falar sobre os fios que se tecem pelo passarinho que cai da árvore e faz seu ninho no cabelo da menina:

Repousou, então, em linhas emaranhadas, de cores e comprimentos dispersos. Foi a primeira vez que abriu os olhos. Ainda não via completamente, seu mundo parecia refletido por espelhos em suspensão. Entranhado em fios, o seu pouso pendurado denunciava uma vertigem de ecos atravessados. Dentro e fora se mesclavam em um ritmo de esperas duvidosas. Um calor gostoso de aconchego saía dali e, assim, decidiu fazer daqueles fios a sua morada. Quentinho e com um cheiro de espera prolongada, o passarinho firmou seus pés em nós e, com seu bico, foi fiando fios coloridos. Tempo, tempo, tempo.³⁷⁶

Se o tédio profundo, como comenta Benjamin, tempo de descanso e repouso, é o ninho onde se tece a experiência, o pássaro onírico não tem outro tempo para chocar seus ovos na Era da Pre(s)sa. No *só depois* percebi que o conto já falava de uma *ver* da lentidão e da contemplação, que pedem por um tempo ativo de espera – tempo, tempo, tempo. O tempo urgente, tempo da aceleração, desvia-se do tempo criativo, que é a consequência do inusitado encontro com a estranheza, mas somente repete o conhecido: produz, reproduz, em um ritmo cada vez mais rápido. Entendo o tempo da demora como um tempo de pausa contra a intrusão do estímulo excessivo, uma possibilidade de afastamento para se preservar e não se entregar a

³⁷⁵ Han, op cit., 2017:36.

³⁷⁶ Fazzio F. A menina dos pássaros. 2014.

qualquer demanda social hiperativa. É o tempo, tempo, tempo necessário para aguçar a escuta dos analistas, bem como a criatividade dos artistas, sem perder de vista que alguns analistas nem sabem os artistas que são.

É preciso coragem para se deixar afetar por outras experiências. No atendimento clínico, a dimensão ética sempre acompanha o encontro com o outro: “Ser ético implicará a disposição cotidiana para o trauma, o susto, o assombro que significa, a cada vez, abrir a porta para um estrangeiro”.³⁷⁷ Essa abertura para o novo é uma resposta de alteridade frente ao homogêneo (narcisismo) da Era da Pre(s)sa: “Para que a psicanálise funcione, pois, é preciso romper com as amarras narcísicas do indivíduo, em que o gozo e a predação do outro são soberanas, para conduzir o sujeito ao encontro do insondável de seu desejo”.³⁷⁸

As estranhas descobertas nesse labirinto podem construir representantes efêmeros e provisórios para seguir viagem e se enlaçar a outros tantos fios inconscientes. A arte contribui não somente para aumentar o repertório simbólico do sujeito, criando novas narrativas e possibilidades representacionais, como também propicia, em uma experiência impactante, novos circuitos de afetos. Até onde o estranho alcança cada sujeito? Qual é o tamanho da porta que se abre diante do novo para o espectador ou paciente? Nunca saberemos senão começarmos a adentrar os emaranhados do existir. Nessa jornada, a intensidade de cada experiência, a capacidade de elaboração de cada sujeito e a potência de se espantar e se maravilhar é sempre única e inédita. A relação afetiva estabelecida entre analista-paciente ou ator-espectador é que desenrola e costura os fios desse labirinto.

Nós, analistas, não sabemos o que vamos encontrar e muito menos como são os minotauros que habitam cada sujeito em seu labirinto. Teoria, método e técnica nos mostram algumas possibilidades, mas nunca o que será descoberto. Ao se aventurar na clínica ou no teatro performático, não há garantias: sem direção certa, a única certeza é o encontro com “não saber”. O que eu, como psicanalista e pesquisadora, levo dessa jornada? Assim como a Mulher do manto,³⁷⁹ levo – e espero que você também leve, em alguma medida – o assombro: “Por tudo isso, que nenhuma carta, nenhum livro, nenhuma lembrança ou explicação podem dizer a ninguém o que foi”.³⁸⁰

³⁷⁷ Nosek, op cit., 2017:XVIII.

³⁷⁸ Birman, op cit., 2009:170.

³⁷⁹ Cena 10 Mulheres Itinerantes

³⁸⁰ Trecho do espetáculo ...*Entre Esperas...*, 2015, p.15.

BIBLIOGRAFIA

- Agostinho, S. As confissões. São Paulo: Edameris; 1964.
- Armenio E. Corpos, ato e performance na subjetividade contemporânea. In: Alonso, op cit., 2016.
- Artaud A. O teatro e o seu duplo. São Paulo: Martins Fontes; 1993.
- Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.
- Barbosa A, Peron P Ferenczi: o trauma na clínica psicanalítica. In: Sujeitos da Psicanálise: Freud, Ferenczi, Klein, Lacan Winnicott e Bion: diálogos teóricos e clínicos. Affonso C, Peron P, Cavalcanti de Carvalho RC(orgs). São Paulo: Escuta, 2018.
- Bauman Z. A vida líquida. Rio de Janeiro: Zahar; 2009.
- Bauman Z. Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar; 2008.
- Benjamin W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política, vol I. São Paulo: Brasiliense; 1987.
- Benjamin W. Experiência e pobreza. In: Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política, vol I. São Paulo: Brasiliense; 1987: 114-119.
- Benjamin W. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política, vol I. São Paulo: Brasiliense; 1987.
- Benjamin W. Obras escolhidas III, Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, vol 3. São Paulo: editora Brasiliense; 2004.
- Bergson H. Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes; 2006.
- Birman J. Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2009.
- Birman J. O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; 2014.
- Bondía LJ. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Brasil. Educação. 2002;19:20-8.
- Borges JL. O imortal. São Paulo: Alianza Editorial; 2008.
- Brasil. Conselho Nacional de Saúde – CNS. Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016. São Paulo; 2016.

- Cesarotto C. Contos Sinistros E.T.A Hoffman/No Olho do Outro. São Paulo: Max Limonad; 1987.
- Chreim V. Dimensões da recusa: crença, trauma e clínica. 2019. 167f. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação stricto sensu em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; 2019.
- Cohen R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva; 2013.
- Costa A. Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 2001.
- Debord G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto; 1997.
- Dunker C. Animismo e indeterminação em Das Unheimliche. In: Freud S (1856-1939). O infamiliar e outros escritos. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Vol 8. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2019.
- Elias N. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Zahar; 1998.
- Alexandre Krug. Entre Esperas. 2015 [peça].
- Fazzio F. A inquietante beleza do feio: ensaios poéticos sobre as máscaras o feio e a criação artística. São Paulo: Patuá; 2014.
- Fazzio F. A vida começa no depois; 2015.
- Fazzio F. A menina dos pássaros; 2014.
- Fazzio F. Ser pássaro; 2014.
- Féral J. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva; 2015.
- Ferenczi S. A criança mal acolhida e sua pulsão de morte. In: Obras completas. Psicanálise IV. Trad. São Paulo: Martins Fontes; 1992.
- Ferenczi S. Confusão de língua entre os adultos e a criança. Obras completas. Psicanálise IV. A. Cabral, Trad. São Paulo: Martins Fontes; 1992.
- Ferenczi S. Diário clínico. São Paulo: Martins Fontes; 1990.
- Ferenczi, S. (1908). Psicanálise e pedagogia. In: Ferenczi S. Psicanálise I. São Paulo: Martins Fontes; 1991.
- Ferraz F. Perversão. Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2015.
- Ferreira MP. Traumas não elaboráveis: clínica psicanalítica com crianças. São Paulo: Zagodoni; 2011.
- Frayze-Pereira JA. Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê editorial; 2010.

- Freud S (1856-1939). O infamiliar e outros escritos. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Vol 8. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2019.
- Freud S (1856-1939). “Carta 52. (6 de dezembro de 1896)” Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). “Carta 69. (21 de dezembro de 1897)” Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). “Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895])” Vol. I. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Recordar, repetir e elaborar. (1914) Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago; 1996:81-173.
- Freud S (1856-1939). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)”. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol VII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Além do Princípio de Prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos (1920-1922) Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Moisés e o monoteísmo, Esboço de psicanálise e outros trabalhos (1937-1939) Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Inibições, sintomas e ansiedade (126 [125]) Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago; 1996:81-173.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago; 1996:192.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901) Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Vol. II. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. A interpretação dos sonhos (1900) Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago; 1996.
- Freud S (1917). Luto e melancolia. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourino Peres. São Paulo: Cosac Naify; 2011
- Freud S (1930-1936). O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras; 2010.
- Freud S. (1919). “O Estranho”. In: Freud S. Obras Completas de Sigmund Freud – Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago; 1996.

Freud S. Obras completas Vol. 18. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras; 2010.

Freud S. Uma nota sobre o bloco mágico [1925]. Rio de Janeiro: Imago; 1977.

Fuks LB. Sexualidade, angústia e prazer. In: Alonso S et al. (orgs.). Corpos, sexualidades, diversidade. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae: Escuta; 2016.

Garcia-Roza LA. A Interpretação do sonho (1900). Introdução à metapsicologia freudiana, v. 2. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.

Garcia-Roza LA. Artigos de metapsicologia (194-1917): narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. Introdução à metapsicologia freudiana, v.3. Rio de Janeiro: Zahar; 2014.

Garcia-Roza LA. Freud e o Inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.

Gelano E. Mulheres. São Paulo: LPM Edição. 2006.

Giddens A. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Zahar; 2002.

Glusberg J. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva; 2013:66.

Grotowski J. Grotowski capta a essência do impulso criativo. O Estado de S. Paulo. 7 ago. 1996. p.1, c. D.

Gueller A, Droga de Celular! Reflexões psicanalíticas sobre o uso de eletrônicos. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.

Gueller AS de. Vestígios do tempo: paradoxos da atemporalidade no pensamento freudiano. São Paulo: Arte & Ciência; 2005.

Han BC. O aroma do tempo: ensaios filosóficos sobre a arte da demora. Lisboa: Relógio D'Água; 2016:49.

Han BC. Sociedade do cansaço. Rio de Janeiro: Vozes; 2017.

Helsing LA. O tempo do gozo e gozação: a temporalidade na perversão: Freud, Lacan, Sade e Genet; prefácio de Joel Birman. Rio de Janeiro: Revan; 1996:21.

Jerusalinsky A. Homo Web: o fascínio da lógica eletrônica. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.

Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.

Jerusalinsky J. Enquanto o futuro não vem: A psicanálise na clínica interdisciplinar com bebês. Salvador: Álgama; 2002.

Jerusalinsky J. Que rede nos sustenta no balanço da vida? O sujeito na era das relações virtuais. In: Baptista A, Jerusalinsky J (orgs). Intoxicações eletrônica: o sujeito na era das relações digitais. Salvador: Álgama; 2017.

- John D. Reinventar a vida: narrativa e ressignificação na análise. São Paulo: Ideias e Letras; 2015.
- Kehl MR. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo; 2009.
- Knobloch F. O tempo do traumático. São Paulo: Educ; 1988.
- Lacan J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. Escritos Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998.
- Lacan J. O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro: Zahar; 1999.
- Lacan J. O Seminário, livro 10: A angústia. Rio de Janeiro: Zahar; 1999:64.
- Lacan J. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Zahar; 2005
- Lacan, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: J. Lacan. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998:197-213.
- Lacan, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: J. Lacan. Escritos. (pp. 197-213). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1998.
- Leão JJC. Qorpo Santo - Um credor na fazenda. [peça]. (1829-1883).
- Lebrun JP. A perversão comum: viver junto sem o outro. São Paulo: Companhia de Freud; 2016.
- Leme PO. Borges, um estranho: litorais entre a literatura e a psicanálise. Dissertação mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas; 2013.
- Lipovetsky G. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole; 2005.
- Marx K. O capital: crítica da economia política: livro II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2003.
- Mezan R. A Inveja. In: Sociedade, Cultura, Psicanálise. Reino Unido: Karnac Books td; 2015.
- Mezan R. A Psicanálise em Livros. *Jornal da Casa do Psicólogo*. 1999;13(1):1-3.
- Mezan R. Contra o minimalismo no mestrado. *Rev. Psicanal. e Universidade*. 1996;4:65-70.
- Mezan R. Escrever a clínica. São Paulo: Caso do Psicólogo; 1998:68.
- Mezan R. Freud, pensador da Cultura. São Paulo: Cia das Letras; 2006.
- Mezan R. Pesquisa em psicanálise: algumas reflexões. *J. psicanal.* 2006;39(70).
- Mezan R. Que tipo de ciência é, afinal, a Psicanálise? *Natureza Humana*. 2007;9(2):319-59.
- Mezan R. Que tipo de ciência é, afinal, a psicanálise? *Natureza Humana*. 2007;9(2).

- Mezan R. Sobre a Pesquisa em Psicanálise. Revista Psyché. 1998:87-98.
- Mitchollow. Is Google always listening: Live Test. 12 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBnDWSvaQ1I>>. Acesso em: jun. 2019.
- Mnouchkine A. A arte do presente. Rio de Janeiro: Cobogó; 2011.
- Montoto C. Como matamos a experiência. In: Santaella L, Hisgail F (orgs). Semiótica Psicanalítica: clínica da cultura. São Paulo: Iluminuras; 2014.
- Morgenstern A. Perseu, medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê editorial; 2009.
- Morgenstern A. Prefácio. Do processo psicanalítico como fazer estético: um exercício de psicanálise implicada. In: Morgenstern, op cit., 2009.
- Muricy K. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará; 1998.
- Násio, JD. Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1993.
- Nosek L. A disposição para o assombro. São Paulo: Perspectiva; 2017.
- Parente AAM. Sublimação e *Unheimlich*. São Paulo: Pearson; 2017.
- Pariser E. O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você. Rio de Janeiro: Zahar; 2012.
- Pavis P. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; 2017.
- Peron P. Considerações teóricas ferenczianas sobre o trauma. Psic. Rev. São Paulo. 2007;16(1-2):15-28.
- Pontalis JB. Entre o Sonho e a Dor. São Paulo: Ideias e Letras; 2015.
- Safatle V. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2016.
- Sartori A. E busca das fontes históricas. In Sartori A, Sartori D. Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Alberti e Paola Piizzi. São Paulo: É Realizações; 2013.
- Schmitt Jean-Claude. As máscaras, o diabo, os mortos. In Sartori A, Sartori D. Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Alberti e Paola Piizzi. São Paulo: É Realizações; 2013.
- Seligmann-Silva M. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psic. Clin. 2008;20(1):65-82.
- Sibila P. O show do eu. Rio de Janeiro: Contraponto; 2016.
- Simmel G. A metrópole e a vida mental. In: Velho OG. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar; 1976.

Soler C. A hipótese lacaniana. *Revista Percurso*. 2002;2(29).

Uchitel M. *Neurose traumática: uma revisão crítica do conceito de trauma*. São Paulo: Casa do Psicólogo; 2001.

V4 Company. O Google ESCUTA você o tempo todo | V4 Verdade Nua e Crua. 1o jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=44uEz33SvgU&t=287s>. Acesso em: jun. 2019.

Vargas A. *Nossa Senhora das nuvens: um exercício sobre o exílio*. [peça]. 2004.

Williges FR, Sousa ELA. A cultura do déficit de atenção. In: Baptista, Jerusalinsky, op cit., 2017.

APÊNDICE 1 – SER PÁSSARO

Ser Pássaro

A natureza é muda, não dá as respostas. Age como sempre agiu, no tempo do existir sem pretensões. Homens repetem perguntas eternas que não pedem respostas, sem perceber que a beleza pertence ao mistério. Só se consegue falar do infinito pelo finito, palavra acabada que se diz em um tempo só. Mitologia é como a sabedoria da poesia contada. E cada um tem seus mitos secretos: quem não conta a sua própria história, acaba por matar um bocadinho de si. Histórias, quando compartilhadas, se tornam experiências sonhadas. A eternidade, para alguns, é deixar marcas com tintas coloridas, palavras poesia ou notas bonitas.

Para mim, sensibilidade é como voar de um pássaro. Encanto e assombro, coragem e necessidade. Por vezes, pensam que é fácil voar: alegre e leve um bater de asas ritmado, solto da culpa e livre das amarras de querer o que não se tem. Meras ilusões. Reino das idealizações impossíveis de não se sentir a dor do que se perdeu. Resta, assim, o ódio do que deveria ser, mas não é. Destruído por dentro, o vazio se espalha dentre frágeis contornos de quem não pode voar, porque um bom voo é feito de renúncias.

A verdade é que ser pássaro tem sua liberdade e seu aprisionamento, asas para voar sem chão para amparar. É voar por insatisfação com a superfície, necessidade de profundidade para existir em expansão. Quem não se entrega ao mundo, vira cantado agoniado, ruínas de um mito que não foi contado. Trilha reta, vida certa para quem tem olhos fechados e vive sem sentir, no vazio do tempo. O que não se sentiu ficou aprisionado em meio a mudos piados. Voar é silencioso, e a arte é piar em tempos de ruínas. Qual outra escolha o pássaro tem além de voar?

Ser pássaro é liberdade, coragem de contrariar a atração, repetição, o chão. É fascinação e é dúvida. Tempo, tempo, tempo. Urgência em tempo de asas quebradas e mudos piados. Cada um tem a sua hora e a sua vez, liberdade conquistada para nunca mais ser sufocada. Quem tem coragem de dar o primeiro pio?

Fernanda Fazzio

APÉNDICE 2 – A VIDA COMEÇA NO DEPOIS

Caro navegante,

A vida começa no depois. Foi sem esperar, na ressaca do dia por vir, que viver foi tornando-se o futuro dentro de um sapato apertado.

Acordava às 5 horas com os dentes apertando forte para tomar café forte com leite frio e logo eu me preparava para sair de casa com uma roupa não muito diferente de ontem e provavelmente parecida com a de amanhã porque se varia muito pouco entre os dias das semana e é bom mesmo não perder tempo escolhendo o que vestir e era então que dirigia até o trabalho e abria o meu e-mail na minha mesa de um metro com urgências que levariam a madrugada para tomar o lugar dos próximos problemas e planilhas detalhadas dos trabalhos seguintes que nunca terminavam porque os projetos só cresciam e o tempo era cada vez menor mas não tinha problema porque as férias de duas semanas inteiras estavam próximas e o restante dos dias de folga eu venderia para conseguir um hotel melhor em Ubatuba no ano seguinte.

Eu vivia entediado, nada me satisfazia e eu não conseguia me grudar em coisa alguma do mundo. Pulando de tarefa em tarefa, meus dias eram tomados por promessas de um futuro melhor: próximo e próspero. Quando criança, eu pensava: “Quando eu for adolescente, vou conquistar as meninas bonitas do colegial”. Eu cheguei à adolescência mais raquítico que o esqueleto humano pendurado na sala de aula de ciências. Na Faculdade de Economia, eu pensei: “Quando começar com o meu primeiro emprego, eu me mando da casa dos meus pais e vou ser livre”. Consegui a promoção, ganhando menos do que se precisa para viver decentemente, mas o suficiente para morar em uma caixa de sapato. E mal sabia eu em quantas prisões me havia me metido desde então: trabalho regrado com hora para chegar e sem hora para sair, hora para arrumar a casa, hora para comprar comida, hora para fazer o jantar no fim de semana, hora para ir ao banco pagar as contas, hora para ir às reuniões de condomínio decidir sobre o lixo reciclado e hora para reclamar das obras do apartamento vizinho que tiram o meu tempo de sono de todas as noites.

Quanto mais me perdia nas coisas, mais coisas dentro de mim eram esquecidas. Eu me sentia sempre vazio. Vivia preso na pressa, amarrado em um tempo só. Vírgulas eram desnecessárias e pontos finais não existiam na minha condição de servidão. Com a urgência

que demora para passar, achava que o meu olhar deveria ser antecipado, como quem não tem passado e respira expectativas. Mas como espremer o vazio em um corpo de respiração curta?

Pé na loucura, cabeça desordenada e olhos bem abertos, estava eu sufocado dentro de mim. As crises de ansiedade nas madrugadas se tornaram mais e mais frequentes. Começaram com o despertar de pensamentos: será que liguei o despertador? Depois, passaram a ser mais intensos e recorrentes: eu paguei a conta de luz? Eu enviei o e-mail copiado para o meu chefe? Será que os advogados receberam o documento com firma reconhecida? Se antes eu mal sonhava, agora sentia falta dos pesadelos. Dormir era um terror e acordar era penoso. Eram os mesmos fantasmas que me assombravam acordado que voltavam à condição de sonhos ruins nas madrugadas em claro. O relógio não parava e eu só lutava contra a passagem do tempo. O motor de tudo isso era a inveja, admito. Humana e desastrosa, arruinava tudo à minha volta. Um vazio mergulhado em excessos escapava pelas minhas extremidades. Tropeçava quando ia buscar café, meu corpo não era sentido como parte de mim e o que restava era arrancar minuciosamente a minha já rala sobrancelha. Insatisfeito constante em não ser o gerente em destaque, achava que o mundo corporativo me devia mais reconhecimento. Dedicava a minha vida a eles, mas o “outro” dentro de mim começava a incomodar.

Esse outro que me habitava tinha cheiro de infância roubada e gosto de pé-de-moleque. Minha avó costumava cozinhar pé-de-moleque, mas não me deixava roubar o doce antes do tempo de endurecer. Eu sempre o preferi semipronto, com gosto de quase-fim que derrete na boca. Com o coque feito de fios cinza, ela dizia “- Menino, tira o nariz daí!”. E eu obedeci, não voltei mais a bisbilhotar o doce esfriando na janela. Fiquei sufocado pela doce voz da minha avó. Indolor, sem fragrância e sem cor, uma zona de indeterminação me acompanhava como sombra de uma viva com excessos de futuro.

Ar era uma coisa que não entrava direito em mim, não me preenchia. Respirava em ritmo curto, como se eu desse pequenos socos no meu estômago para digerir o indigerível. Era da ordem do pior (e eu bem sabia). Medido por números, minha régua era prazos e madrugadas viradas. Em busca de fôlego, escapava justamente o que não se volta, mas que retorna em pesadelos. Não sei dizer quando deixei de ser dono da minha boca e deixei que as minhas palavras colassem em discurso pronto por outros. Imerso em cotações e números, o tempo só era percebido na sua condição de aceleração. Eu me pegava visualizando uma imagem triunfante do homem sem tempo, mas sem me dar conta de que era um espelho distorcido de mim mesmo. Onde deixei o limite invisível entre o impossível e a impotência?

O relógio repetia sem cessar com a pressa do coelho branco: Estou atrasado, estou atrasado, estou atrasado. Até que, certo dia, depois de mais de cinco noites seguidas sem dormir, li na embalagem do iogurte de morango: “Agite antes de beber”. Repeti para me escutar: agite antes de beber. Agitei e tomei. Mas algo grudou em mim. Repeti em voz alta para me convencer. Um eco doído de verdade anunciada dominou a casa. Percebi que nada sabia do prazer da bebida, daquele depois que fica. Voracidade desmedida, engolia sem apreciar a vida. O que vem depois do depois?

Acompanhado pela solidão de ser quem se é, arranquei os sapatos do escritório e saí andando pelo mundo. Lembro que senti o cheiro da cidade. Um aroma de desespero atropelado tomava conta de todos os espaços. Decidi fugir, andar sem destino e fazer um outro caminho. Avisei mamãe que iria tirar “férias” e nunca mais calcei nada que meus dedos não suportassem. Fui me encontrar no fundo que está dentro: no sombrio, no silêncio escuro que só se vê mar adentro. Lamento pela espera prolongada. Sei que meu tempo de vida se aproxima do meu tempo de morte, a cada dia, do eterno que não se conta. Pertencia à cisão de um tempo que não era meu. E nessa justa pressa de calçar os sapatos certos, encontrei os atalhos e paguei o preço de me perder de mim. Hoje vivo no intervalo não contado, busco olhares de verdade, menos brilhantes e mais sinceros. Foi nas amizades sem imperativos que encontrei o prazer de ser quem se é. E, agora, nada sei sobre as pedras na minha travessia até o outro lado da margem, sou ainda menos sabido que quando era jovem, menor, pouco ousado e audacioso pela metade. O caminho de ponta-cabeça, dos pés descalços e dos passos longos é também o caminho da solidão que acompanha. Ao lado da morte, eu simplesmente espero a minha hora e a minha vez.

APÊNDICE 3 – A MENINA DOS PÁSSAROS

Passarim me contou
A moça carregava pássaros
no cabelo.
Ninguém desconfiava,
a cantoria parecia de outras paragens
Os cabelos não esvoaçavam,
guardavam música e segredos.
A moça e os cabelos floreavam pela vida....
Soube assim mesmo
sem ver...
João Jonas

O vento um dia coloriu-se. Tons grudaram-se em formas de mechas no cabelo de uma menina sentada embaixo da árvore de troncos retorcidos. Ela gostava daquela sombra úmida com chão coberto de folhas secas, lugar em que as palavras demoram para voltar e sempre chegam atrasadas. Ela não contava tempo por ponteiros, acreditava que os tempos pudessem ser cheios, minguantes ou tempos-novos, como as fases da Lua. Quando as esperas eram completas, vivia em tempos-cheios. Chamava de minguantes as suas esperas penduradas, que ainda teciam-se incertas, como as meias-esperas. Mas as esperas mais ansiadas eram as novas, porque se renovam em outras esperas.

E entre esperas, em um dos galhos mais altos, com uma disfarçada quietude de existir, um passarinho transpôs a casca que o aprisionava. Tempo, tempo, tempo. Na ânsia do primeiro impulso, mostrou seu bico e seu desgarre. Tempo, tempo, tempo. Afincou-se no mundo. Melado e enlaçado, só escutava uma melodia de contradições. Com asa para sonhar, mas sem penas para voar, encontrava-se miúdo em uma dimensão de infinitos.

Sem ver nem saber, mal saído da casca quebrada do seu ovo-morada, o passarinho escorregou pelos galhos perdendo-se em uma visão turva de luz e sombras. E, no seu descuido adiantado, descia, caía e rolava rumo ao desconhecido.

Repousou, então, em linhas emaranhadas, de cores e comprimentos dispersos. Foi a primeira vez que abriu os olhos. Ainda não via completamente, seu mundo parecia refletido por espelhos em suspensão. Entranhado em fios, o seu pouso pendurado denunciava uma vertigem de ecos atravessados. Dentro e fora se mesclavam em um ritmo de esperas duvidosas. Um calor gostoso de aconchego saía dali e, assim, decidiu fazer daqueles fios a sua

morada. Quentinho e com um cheiro de espera prolongada, o passarinho firmou seus pés em nós e, com seu bico, foi fiando fios coloridos. Tempo, tempo, tempo.

A menina nem tanto reagiu às primeiras puxadas de cabelo, mas incomodou-se com a estranheza de uma coceira que dava no pescoço e subia para o couro cabeludo. E, ao atravessar a ponte de volta para a cidade, buscou as respostas na sua imagem refletida em um lago. Foi então que viu uma asa saindo dos seus cabelos. Soube assim mesmo, sem ver.

Um enigma, um futuro sem gravidade, lugar dos piados cantados. Encanto da contradição que só o silêncio e os sentidos sabem de onde vem e para onde vão. No dia seguinte, escutou um canto tímido. Não sabia se era dentro ou fora da sua cabeça, estava ainda no estado de semi-sono acalantado. Foi então que se lembrou do dia anterior: entre esperas, um filhote de passarinho fez um ninho no seu cabelo.

Fernanda Fazzio

ANEXO 1 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO – ROTEIRO PEÇA ...ENTRE ESPERAS...**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Nós, Erika Coracini, RG 303.703.970, diretora, e Alexandre Krug, RG 34699173-0, dramaturgo do Espetáculo *Entre Esperas*, ambos da Penélope Cia de Teatro, declaramos, por meio deste termo, a autorização da publicação das fôcos e da dramaturgia do espetáculo *Entre Esperas*, escrita entre 2014 e 2017, para a pesquisa de dissertação de mestrado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) intitulada *O Tempo e o impacto da experiência estética na Era da Pre(s)a*, desenvolvida por Fernanda Esteves Fazzio, RG 43.376.582-3, e orientada pelo Prof. Dr. Renato Mezan.

Atestamos o recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme recomendações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP).

São Paulo, dia 20 de junho de 2019

Assinatura da diretora Erika Coracini: Erika Coracini

Assinatura do dramaturgo Alexandre Krug: Alexandre Krug

Assinatura da pesquisadora Fernanda Esteves Fazzio: Fernanda Esteves Fazzio

Assinatura do(a) testemunha(a) Júlio Meirelles: Júlio Meirelles

ANEXO 2 – ROTEIRO DA PEÇA ...ENTRE ESPERAS...

Penélope Cia. de Teatro – elaboração dramaturgica de Alexandre Krug

1. PRÉ-PEÇA - INÍCIO – O público chega e as coisas já estão acontecendo. O início já é o meio. Os atores estão realizando suas ações de preparação. O programa é “o que eu preciso fazer pra me preparar para esta peça”. A preparação pode ser concreta, como se vestir, se maquiar, ou um aquecimento, ou também uma preparação ideológica, emocional, espiritual, uma ação que vá inspirando o ator no universo da Espera. Todas as ações se repetem, como num LOOPING, ou então duram um tempo estendido. Durante essas preparações, os atores aquecem a voz ou falam, ou balbuciam, enfim exploram o seguinte texto:

Propostas de preparações: Nana - Velha com Farinha / Felipe – Castelo de Cartas / David – Sequência Pássaro / Rafa – Roupa e Celular / Marília

– Quem espera sempre alcança, e a esperança é a última que morre, a última que apaga a luz, o último bar que fecha. Desesperar jamais, não é. Espero que você saiba o que está fazendo. Eu? Eu espero, tu esperas, ele, ela espera. Todo mundo tem que esperar. Espera por salvação, pão, diversão. Tem que esperar, tem que esperar por ela, queira ou não queira. Ela, ela. Então você não perde por esperar, ah não perde. Mas é melhor esperar sentado. Porque espera não é só esperança. É demora, dilatação, tardança, adiamento. Expectativa sim, mas não, não, nem sempre ativa, geralmente em negativa. Isso quando não é emboscada, cilada, armadilha. Tocaia. Esperança que encerra. “Espera mais um ano que eu vou ver, vou ver o que posso fazer.” A esperança venceu o medo? Ainda é cedo? Confiar, acreditar, e se fiar, fiar, fiar, fiar, fiar.... “Ah, que esperança!” Só resta uma coisa, é se enredar nos fios, nos rios, nas ruas, nuvens, veias abertas. Saber esperar. Aguardar, desejar, gestar, aspirar, imaginar... E quando o inesperado te encontra na esquina, você aí sente o Espanto. Você balança a criança, você. Máquina do tempo, você, velho lançando garrafas ao mar. Ainda a esperança de esperar, continuar, velas abertas, circunavegar por entre a vida e a saída até desdobrar o cabo da boa esperança, até se dobrar, se dependurar no limiar, e sempre, sempre, sempre se envergar, ao vento do imprevisto, do inacabado, do inesperado. Sempre entre, entretecido, entre esperas e mais esperas, sabendo-se fio, veio, linha de contas e contos e novelas e novos e novenas e... Você está aí? Você está pronto? Então pode começar. Pode continuar. Pode recomeçar.

2. CENA – THE WAITING MAN SHOW

(Apresentador de rua chama os passantes.)

APRESENTADOR – Aproximem-se, meu povo! Hoje, com exclusividade aqui na Av. Paulista, ele: Quem? Ele! Sim, Rafael Caldas!

Sem receio, pode se aproximar, tenham a honra de ver ao vivo o que só foi visto pela TV! Ele já se apresentou na Rede Novo Tempo, No Canal Vida, Canal Rural. Foi sucesso no programa do Ronnie Von, e hoje aqui, pra você, o privilégio de ver ao vivo o que ninguém consegue fazer, o que nunca antes foi visto com tamanha destreza e qualidade!

Não queremos o seu dinheiro, queremos sua atenção. É uma honra, e uma missão na vida deste homem, dedicar seu tempo para lhes presentear com esse momento importante, único, num gesto altruísta, pra dignificar nossas tão sofridas vidas... muito obrigado pela presença de vocês aqui, agora. Vocês são muito importantes para nós!

Pode se aproximar, minha senhora, sem medo, sem receio. Por favor, tire a mão da bolsa, não queremos seu dinheiro, queremos sua atenção. Isso aqui não é teatro, é a vida real! Nada de mágica, nada de truque.

Rafael Caldas. O garoto quase sem qualidades. Vida sofrida. Escola pública até a quinta-série, depois, a vida obrigou a virar bóia-fria. Nasceu de parteira, sem direito a assistência médica. Tinha de tudo pra não sobreviver, mas chegou até aqui, hoje, homem, e vai mostrar pra vocês a virada que a vida deu! Só alguém que passou pelo que ele passou pode conseguir essa façanha!

Poucos tiveram a glória de assistir ao vivo o que ele é capaz de fazer. Já se apresentou em Águas de Lindóia, Mogi Guaçu, hoje, pra você, aqui na Av. Paulista. Amanhã? Las Vegas, quem sabe...

Agora! É agora! Sem mais delongas! Direto de Franco da Rocha para o mundo!

Mas antes, muita concentração, muito preparo. Não é simples executar o impossível. Todos os equipamentos necessários estão prontos. Verifique aqui, meu amigo, veja, nada de truque, sem ilusões, sem tecnologia. A vida, agora, acontecendo aqui na sua frente, à espera da sua atenção, da sua energia, para que ele, Rafael Caldas, faça o que vocês tanto precisam ver. Chega de espera! Olha só, me arrepio todo! É agora, quem viu, viu! Quem passar reto por aqui, pode ser arrependido pro fim dos seus dias! Atenção, chega de demora!

Preciso antes dar umas instruções pra vocês. Fiquem assim, nessa distância que vocês estão, mas por favor, sem movimentos bruscos. Descruzem os braços, por favor, que trava a energia.

Agora sim, estamos prontos, atentos, à espera dele, Rafael Caldas, o único capaz de nos mostrar que ele, só ele, e ninguém além dele, consegue fazer o que ele é capaz de nos mostrar.

Agora! Agora, porque a vida urge! Pras vocês, que ficaram até agora. Pois ele, Rafael Caldas, é o único, com exclusividade, que faz isso! Com atitude! No encantamento da expectativa!

Aberto ao futuro grávido de possibilidades! A cada curva do tempo! Sem desespero, O ÚNICO O QUE CONSEGUE FAZER O QUE NINGUÉM CONSEGUE, ABSOLUTAMENTE, ISSO!: ESPERAR!!!

O Apresentador se afasta de repente. Rafael Caldas fica ali, fazendo nada, à espera. Passa um tempo. De repente seu celular toca, ou toca e também vibra. Ele toca por um bom tempo, sem que Rafael se altere em sua atitude. O celular insiste. Pode até parar de tocar e voltar de novo. Rafael permanece firme. Mas chega um ponto em que aquilo começa a lhe incomodar: ele resiste, mas não consegue mais ignorar o celular. Ele pega o aparelho e o segura em frente de si enquanto toca. Hesita mais um pouco e enfim, atende. Ele vira o **HOMEM ATRASADO**. Homem Atrasado – Oi, quem é? Hã? Ah, é você, oi... E aí? Beleza? Tudo bem? (Não entendendo bem o porquê da ligação.) Você tá me esperando? Como assim... O quê? Ah, sim claro, a gente marcou, claro!!!... (lembrando) Não, não, tá tudo certo! Tá tudo bem, juro! Não, eu já tava indo! Já tava indo sim, imagina!! Eu já tava a caminho! Aliás tava não, eu TÔ a caminho, tô indo!!! (Começa a arrumar rapidamente suas coisas, muito apressado.) Já tô indo, tô quase aí, tô chegando!! Espera aí!! Não, não, tô falando pra esperar!! Me espera!! ESPERA AÍ, CARA!!! (Vai saindo apressado, carregando suas coisas, não sabe direito em que direção tem que ir. Vai conduzindo o público com sua confusão.) O quê?!? Você já tá aí?!? Então espera aí! Não, eu tô quase aí, eu tô quase aí, me espera!! Eu tô chegando!! Eu me perdi um pouco, peguei um trânsito, mas eu tô chegando, peraí, não desliga, não vai embora, me espera!!! Espera aí!! Espera!!! É, o trânsito tá ruim!! O tempo também não tá ajudando! É, o tempo é um problema, o tempo é SEMPRE um problema. O Tempo, o trânsito, o temperamento, os trópicos...

(Encontra um sujeito deitado no chão. Pára para desenhar seu contorno no chão.)

Tropear não é cair, não é? Eu sei!! Eu sei que eu tinha dito que ia ontem. E que ontem eu mandei avisar que na verdade eu ia hoje. E eu estou indo hoje, estou indo sem falta!

(Vai chegando no ponto de ônibus.)

Hã?! O quê?!? Pois é, hoje em dia ninguém mais sabe esperar, não é? (incluindo o público e os que esperam o ônibus) E afinal, O QUE É saber esperar? Não, não, vai dar Tempo sim, o

Tempo é todo nosso (incluindo o público), calma. Nosso de todo mundo! É a única coisa nossa mesmo, né? O Tempo. Me espera que eu tô chegando, não tem erro, espera aí... Hã? O quê?! Não tô ouvindo, peraí que agora o sinal tá ruim, peraí, não tô ouvindo, só um pouquinho que eu preciso fazer um negócio agora, me espera aí, me espera, tá?
(Desliga o celular e guarda. Começa a falar com as pessoas que esperam no ponto.)

3. CENA – HOMEM NO PONTO DO ÔNIBUS

(Rafael Caldas narra. O coro, como pessoas que esperam o ônibus, realiza composições que jogam com a narração.)

– Aí, então... é assim: aconteceu há um tempo... Não faz muito tempo... Não era uma vez, não: foi há pouquíssimo tempo! Foi numa estrada. Uma estrada assim como essa aqui. Uma longa estrada... Nessa estrada vinha carro, vinha busão, caminhão, caminhonete, kombi, vinha moto... tudo que é coisa que anda com motor. Dentro desses carros, dessas coisas, tinha pessoas como eu, como você, ou você... gente normal: mulher bonita, homem feio, senhoras de idade, crianças, tinha anão, cachorro, gato, patrão, empregado, freira, boneca inflável... Todo mundo vinha vindo pela estrada! Como todo dia! Mas aí, de repente... de repente... parou!! A estrada parou!!! PAROU TUDO! PAROU DE VEZ!!! PARADA TOTAL! CONGESTIONAMENTO! CONGELOU!!! ENGARRAFOU!!! INÉRCIA!! (Inflama-se. Como se um cometa viesse destruir a terra.) Tudo parado, gente parada, carro parado, zero corrida, zero locomoção. LOUCURA! ZERO!! Era o fim, O FIM!!! (Dá um alívio.) Mas aí eles pensaram: "Ah, tudo bem. Daqui a pouco volta a andar. Normal! É só esperar um pouco". Só que começou a demorar, e eles começaram a ficar preocupados. E foi passando o tempo, as horas e tal, até que ficou de noite, e aí eles pensaram: "Meu deus, tá demorando mesmo, a gente vai ter que se virar por aqui". E eles foram se virando mesmo enquanto esperavam, foram se conhecendo, dividindo a comida, buscando água, emprestando roupa, trocando figurinha. E o tempo foi passando mais, passou um dia, passou dias, semanas e nada da estrada andar. E eles continuaram ali, no sol e na chuva, no meio da ESTRADA PARADA. O cara do fusca se apaixonou pela moça do chevette, a freira que dirigia a caminhonete rezou o terço 1458 vezes, o sujeito do cadillac se matou, a mulher da van sofreu delírios, o motorista da kombi virou traficante de água potável... Eles ali esperando, esperando acontecer alguma coisa na NAQUELA ESTRADA. A menina do sedan perdeu seu primeiro dente, o homem da carreta largou a carreta e saiu andando, a moça do chevette engravidou, o casal de rapazes do uno mille aprendeu a plantar uma horta... até que um dia, de repente, quando ninguém mais esperava NADA, do nada: ANDOU!!!! ANDOU!! ABRIU!!! ABRIU!!! PORRA!!! A ESTRADA ANDOU!! A galera começou a entrar nos carros loucamente, o cara do fusca deu a partida e andou feliz finalmente, lado a lado com a moça do chevette grávida dele, um casal apaixonado na estrada. Emparelhados!! DE MÃOS DADAS!! Só que aí a fila da moça começou a andar mais rápido!! Ele tentou reduzir mas buzinaaram atrás, a estrada tava andando! E eles tiveram que soltar as mãos, e aí a fila dela andou mais ainda, ele foi ficando pra trás, e foram se perdendo de vista, se perdendo, e daqui pouco ninguém mais conhecia os carros ao redor, eram outros carros, desconhecidos. Todo mundo dirigindo olhando pra frente, a oitenta quilômetros por hora. E cada um seguiu seu caminho. E não se viram mais. E continuaram todos pela estrada, olhando pra frente, só olhando pra frente, pra frente...
(o celular toca novamente)

Oi, não, eu tô no caminho ainda! Tive um contra-tempo! me espera aí que já tô indo!! Sabe como é, é que num relógio é quatro e vinte, no outro é quatro e meia. É isso, de um relógio pro outro, as hora vareia.

Ação do Coro utilizando a letra do Adoniram: Num relógio é quatro e vinte, no outro é quatro e meia. / É que , de um relógio pro outro, as hora vareia. / Marquei com minha nega às cinco / Cheguei às cinco e quarenta / Esperar mais de vinte minuto / Quem é que aguenta?

4. CENA – EXECUTIVO – BOMBA

A cena se desloca até o homem que estava caído no chão. Ele se levanta e começa a andar. É o Executivo. Seu caminhar que avança é intercalado por uma dança de algo que parece querer sair de dentro dele, como espasmos. Em frente à entrada do parque ele para e põe-se apenas a dançar, se desfazer das roupas que o prendem, de dentro da roupa saem elásticos, fios que estavam amarrados, durante esse momento fala o texto da bomba.

EXECUTIVO –

Eu não sei o que estou esperando.

Vejo sempre essa BOMBA bem na minha frente.

Sinto o cheiro da pólvora e vejo o pavio sendo consumido lentamente.

Eu poderia tentar apagar o pavio e impedir que a BOMBA exploda.

Poderia atirar o pavio, para que ela exploda mais rápido, exploda de uma vez!

Mas paralisado pela escolha, escolho apenas contemplar a BOMBA.

Me consumindo junto com o pavio.

É claro que, enquanto isso, vou vivendo, ao sabor do mar dessa espera.

Pântano mangue oceano feito de suor saliva lágrima sangue.

Nem todo dentro. Nem todo fora de mim.

Respirando com a cabeça fora d'água, eu observo. Perplexo.

Pensando que no fim do pavio a BOMBA poderia quem sabe não explodir.

Poderia?

E enquanto espero me apaixono, brinco, trabalho, grito que está tudo errado, TRABALHO, tomo banho, não esqueço do remédio, TRABALHO...

Vejo como um dia come o outro.

Escapo do tédio. Choro, devoro um chocolate, corro, TRABALHO, levanto peso, coço o saco, TRABALHO, vou ao mercado, assisto tv, TRABALHO.

Mas a BOMBA...

Como um Minotauro no labirinto, ela surge à minha frente.

Sempre e sempre. Dentro ou fora de mim, ela clama pela minha decisão!

Mas eu não sei o que eu estou esperando.

Um coro com GARRAFAS COM CARTAS DENTRO, MAS QUE LEMBRAM

COQUETÉIS MOLOTOV, se aproxima durante a cena e interage, pegam as pontas dos fios, executam composições durante o monólogo. Quase no fim, uma VELHA aparece na posição que seria da Bomba. Ela “convida” a todos para entrar no Parque.

VELHA – Pode entrar, a casa não é sua, nem minha, é nossa! Aqui não tem garantia, é como uma cidade múltipla, de caminhos sem portas, transbordando de curvas, curvas que rumorejam, generosas... Está escutando?... Escuta... Não tem regras de antemão, não. Tem que adentrar. Trilhar, entrecortar as paredes do labirinto dentro de você. E de você... Você... No seu ouvido. Escuta. Pode entrar. Vai entrando nesse labirinto, você, desbravador, você prisioneiro dos seus passos. (advertindo:) A trilha é interminável, as veredas se bifurcam. Vai saber o que é passagem, o que é entrada, o que é saída, o que é meio... Tá perplexo? Não sabe o que te espera? É assim que eu quero, assim que eu gosto: Risco, risco no chão, na errância. Fica perplexo mesmo e vai entrando, você que está sempre de passagem. Temeroso, apressado... maravilhado!... É pra se perder nessa meada mesmo. No desvio, no retorno, na gestação, digestão... Quem sabe você encontra o silêncio... Quem sabe você se encontra?

(Enquanto a Velha fala, o coro ajuda a levar as pessoas para o parque, falando frases do mesmo texto ao pé do ouvido das pessoas. Entregando bilhetes, etc.)

- Escuta. Escuta bem. Escutar é entrar num labirinto.
- No labirinto, não estamos nunca nus. Vestidos com nossa pele, nossa escuta, entramos em outra esfera de tempo.
- O importante não é retornar, voltar: é tentar fazer a volta, curvar o sentido em que se estava antes.
- No risco entre o espaço e o tempo, a vida pode se transformar, atônita.
- Escuta. Escuta a música do mundo.
- Descobrir caminhos e passagens, sair do enxame, do rebanho.
- É preciso um esforço pra entrar no labirinto da escuta.
- Quando você vive de verdade? Entre uma espera e outra?
- O que te espera nessa Travessia?
- Carecem ignorâncias, carecem inocências pra se lançar no risco de atravessar?
- Escuta cada momento entrando em ignição. Não ignore: você está sempre à espera.
- Carece perplexidade pra escutar as paredes do labirinto.

Atores vão levando o público com as frases até a entrada, mas não entram. Primeiro fazem visualizar o portal, a passagem. Quando finalmente sentem que o público está pronto, fazem a passagem. Mudança de atmosfera sonora.

5. CENA AMANTES ANÔNIMOS – EM ITINERÂNCIA

Mudança de atmosfera sonora: SOM DE MANIFESTAÇÃO DE RUA – gritos, palavras de ordem, bombas, confusão etc. Ação em pares de casais mascarados, que evoluem em encontros e separações pelos bancos do parque. O coro dirige o foco para cada casal, e continua com frases ao pé do ouvido do público:

- Vem. Vamos embora. Esperar não é saber. De Espera já basta a vida.
- Quem sabe faz as horas da longa Espera acontecer.
- Caminhando, cantando, seguindo a canção do encantamento da Espera.
- Se não souberes esperar, não encontrarás o inesperado.

Mudança de trajetória para o corredor estreito de bancos. Mudança de ambiente sonoro. Coro continua em sua ação.

- O tumulto. O tumulto da angústia. Angústia pela Espera do ser amado. Desproporcional, dramático, ao sabor dos mais ínfimos atrasos.
- O Encontro me joga num túnel deslumbrante. É possível que eu saia? É possível que eu veja novamente a luz?
- Um facho. O mundo refletido em meus olhos. Penetrando meus poros. Invasão de ventosas que escorre pelo pescoço, costas. Morrer e renascer a cada instante.

- Vem. Você. Vem. Você que crio e recrio incessantemente... Vem pra esse lugar em que estou te esperando. Vem pra esse lugar que já criei pra você.
- Tateio as paredes escuras, acendo fochos e os ponho pendentes nas paredes. Fochos que atraem mariposas negras de várias cores, que pousam em mim, não pousam.
- Sempre: encontro, telefonema, carta, retorno, piscar de olho, mail, mensagem, resposta, reconhecimento, consideração.
- Enquanto espero, alucino, reconheço em todo vulto a silhueta do ser amado.
- As vozes além das paredes não dizem o que querem.
- E se esse Encontro fosse a minha própria vida?
- Por favor, me considere! Me reconheça!
- Minha identidade fatal é nada mais que isso: sou o amante, sou aquele que espera.
- A demora. A demora parece proposital. Como pra arrefecer meu desejo! Quebrar minha necessidade!
- Me fragmento todo em meu discurso de amante, ofereço diamantes aos poros do tempo, espero, espero, espero...
- Perplexo, escuto as paredes do caminho, cobertas de musgo e sombra, sobrevivo em expectativa, até que me deparo com você, minotauro, no centro do labirinto. E o fio escapa das minhas mãos me torno eu mesmo fio, eu mesmo minotauro.
- E eu-fio vou, como um rio, desaguando em outros fios, em riscos de luz, de nuvens, e sinto um roçar de asas. E vou.
- Sem saber o que sustém. Sem saber o que mantém no ar.
- Sem você, até o fim. Com você, até o fim de mim.
- Onde os limites, as linhas, os fios? Onde eu homem, eu animal, eu caos, eu ordem, eu luz, eu medo? Onde eu veloz e vagaroso? Onde eu pássaro?
- Onde eu pássaro? Ultrapassando limiares, linhas fios...
- Eu pássaro. Ultrapassando...
- Eu pássaro...
- Ultrapássaro.

As últimas frases vão se repetindo em cânones ou ecos, construindo a transição para a cena seguinte.

6. CENA - A MULHER DOS FIOS/PÁSSAROS – O Coro todo mistura-se com o público.

Passagem apressada do Homem Atrasado, falando como sempre ao celular:

HOMEM ATRASADO – Pois é cara, ninguém tá investindo! É isso mesmo que eu chamo de CRISE: todo mundo esperando pra ver o que vai acontecer! “Cenário de incerteza”, “contenção”! Pois é, mas se ninguém fizer nada, não vai acontecer nada mesmo!! Fica todo mundo esperando! É, “mais vale um pássaro na mão”, pois é! Fica um olhando pra cara do outro – (Em sua pressa, ele tromba com alguém do Coro: a Mulher dos Fios. Os dois ficam olhando um para a cara do outro. Ela entrega a ele o celular que tinha caído. Ele, mesmo intrigado, retorna a sua ação:) Alô? Hã, o quê? Não, eu já tô chegando!!! (Vai saindo.) É que o ônibus ficou preso numa manifestação, aí eu tive que ir de táxi, mas primeiro eu tinha que sacar dinheiro pra pagar o táxi, então... Não, me espera! Espera aí que eu tô chegando!... etc. A Mulher dos Fios começa a sentir coceira na cabeça, de início pouca, depois vai se espalhando pelo corpo todo até o desespero. O Coro em meio ao público narra ‘em epidemia coral’, como se a narração fosse uma peste que vai se alastrando e contaminando a todos. A Mulher começa a cantar – uma linha vai se soltando de seus cabelos e a une a outra pessoa, pouco a pouco se liga a todos do Coro. Ao final formam uma revoada de pássaros.

CORO (a narração vai ‘contaminando’ a todos, como uma epidemia)

- Entre esperas, um pássaro transpõe a casca que o aprisiona. Com asa para sonhar, mas sem

pena nenhuma para voar, encontra-se pequeno, miúdo, minúsculo em uma dimensão de infinitos.

Sem ver, nem saber, mal saído da casca quebrada do seu ovo-morada, o pássaro se escorrega pelos galhos, se precipita em seus anseios, sem admitir longas esperas. E vai de galho em galho por um sem-fim de curvas retorcidas, ramificando-se em cores e comprimentos dispersos, diversos. Vai, cai, vai...

Até se deter.

É a primeira vez que abre os olhos. Ainda não vê completamente. São fios? São fibras, retalhos? Assim, ele vai se entranhando em laços e tramas... Um calor gostoso, de aconchego, sai daquelas linhas emaranhadas e, assim decide, é claro, fazer daqueles fios a sua morada.

Assim, quente e com um cheiro de espera prolongada, o pássaro firma seus pés nos nós de teias, e novelos, e com seu bico, vai fiando fios coloridos. Tempo, tempo, tempo...

Uma mulher. Um dia. Um dia da vida. Num dia da vida quando as palavras já demoram em chegar e sempre chegam atrasadas.

Uma mulher assim, que nem tanto reage às puxadas de cabelo, mas sim à estranheza de uma comichão que surge e lhe pica no pescoço e sobe, sobe, pela nuca, e se espalha, para o topo do cabelo, e o couro cabeludo. E ouve um canto e não sabe mais se é dentro ou fora da sua cabeça, e vai buscar respostas na imagem refletida de um lago. E vê então uma asa saindo, saindo dos seus cabelos. E então ela soube. Soube assim mesmo. Sem ver.

7. CENA ARCO E FLECHA – inspiração em “Mulheres”, de Eduardo Galeano

Um homem ‘dispara’ uma mulher no espaço com um arco – ‘praça’ em frente à ponte do Parque.

8. CENA HOMEM DA PONTE

Sobre a ponte do parque, um vigia descreve e registra absolutamente tudo que o público e os passantes fazem, comunicando-se com uma central, suspeitando de absolutamente tudo e de todos. Programa performático: ser o CONTROLE. Para o CONTROLE, a ponte é um dos locais mais importantes do parque, pois é o ponto de ligação ENTRE duas áreas de circulação. É, portanto, um funil, um canal, um estreito em que as pessoas podem passar por uma blitz, uma fiscalização. Ninguém passa ileso aos olhos do CONTROLE. Para passar na ponte, tem condições, não podem passar de qualquer jeito. O CONTROLE acontece para garantir o bem estar da FAMÍLIA BRASILEIRA. Isso passa por um controle de posse: o que cada pessoa está carregando de um lado para o outro. Contagem de bolsas, mochilas (e suspeitas de seus conteúdos), roupas, cores das roupas, tipos de roupas. Podem ser questionadas, ainda, pela quantidade de bens que tem, mas que não estão carregando naquele momento. Se a pessoa tem três bolsas, mas está usando só uma naquele momento, onde estão as outras duas? Por que aquela foi a escolhida? Precisamos saber o motivo. Carrinhos de bebês não tripulados são muito suspeitos. Pessoas tirando foto são altamente suspeitas. Pessoas conversando em outro idioma são praticamente réus confessos. Passa também pelo controle do agrupamento das pessoas: o número de sujeitos agrupados tem significados. Se alguém passa sozinho, é porque está voltando, não indo. Em duplas, é o número de quem está indo. Melhor se a dupla for homem e mulher - o princípio, o núcleo da FAMÍLIA BRASILEIRA. Dois homens juntos pode ser questionado. Três pessoas pode causar desequilíbrio. Quatro pessoas ou mais, já é princípio de manifestação ou algum tipo de distúrbio à ordem. Um adulto com uma criança é algo suspeito. Onde está o outro progenitor do menor? QUALQUER AÇÃO OU ATITUDE NECESSITA DE AUTORIZAÇÃO. As pessoas também devem ficar atentas ao equilíbrio do parque: se todos forem na mesma direção, o parque pende. Devem passar proporcionalmente de um lado para o outro. Todas indo para o mesmo lado ao mesmo tempo, é também uma atitude suspeita. Os automóveis são

um bom exemplo, ao qual todos deveriam seguir: eles andam todos juntos (ou param juntos), alinhados, sempre na mesma direção. Há uma ordem, uma seqüência, uma dinâmica que não quebra padrões. Todos devem estar atentos às regras, ou serão abordados pelas equipes localizadas nos dois lados do parque, que serão alertadas pelo controle da ponte, que pode inclusive multar os transeuntes. A ponte tem regras, tem normas, e as pessoas PRECISAM entender isso. Uma característica do fiscalizador da ponte é que ele é verborrágico, mas de vez em quando ele dá um tilt em algumas palavras (e uma ação), e fica repetindo elas, como se tivesse travado naquele ponto do discurso. Um estranhamento. AO DESCREVER AS CARACTERÍSTICAS DOS SUSPEITOS ELE PODE TAMBÉM PERDER-SE UM POUCO PROCURANDO A EXPRESSÃO EXATA PARA UMA ROUPA, UMA COR, A ALTURA DE ALGUÉM, UM GRAU DE PARENTESCO, UM JEITO DE ALGUÉM ETC, COMO SE PROCURASSE NUM IMENSO DICIONÁRIO INTERNO.

REPERTÓRIO DE FALAS OBRIGATÓRIAS DO HOMEM DA PONTE. Surgem como um estranhamento a mais desta figura, um segundo eixo, mais pessoal, paralelo à função de controlador :

– Precisa de autorização pra isso, hein? Se não tiver autorização vai ser barrado lá na frente, amanhã, ou depois de amanhã! Ah vai...!

...

– Tá tudo registrado aqui, tem que registrar tudo! Senão como é que fica? Como a gente vai saber depois?

...

– Tudo isso está sendo gravado e vai ser muito bem analisado! Pra separar bem o joio do trigo! O que é bom e o que não presta!

...

– Eu podia estar cantando, eu podia estar nadando, podia estar suspirando, ruminando... Podia. Só que não! Quem é que pode ficar cantando, nadando etc. quando tem tanta coisa pra cuidar, pra monitorar, pra registrar!

...

– (avisando a central:) Ele(s) tão esperando chegar em algum lugar do lado de lá! / tão esperando encontrar alguma coisa do outro lado! Eles esperam! Eles não sabem nem o que foi e esperam pelo que vai ser, como pode?

...

– Pra que ficar indo pra lá e pra cá?! A pessoa passa 20% do tempo da sua vida indo pra lá e pra cá, fora o que já gasta dormindo! São mil e setecentas horas por ano, cento e trinta mil horas na vida! Em vez de fazer alguma coisa útil, produtiva, edificante!

...

– Estou aqui, registrando tudo, pra manter a ordem, pra poder ter um chão, pra poder depois, de olhos fechados, ouvir tudo isso, olhar pra trás e dizer o que é verdade. Enquanto houver espaço livre para a memória, enquanto houver Tempo. Enquanto houver.

...

(Frase final:)

– Eu vou registrando tudo pra fugir das horas e dos dias, do amanhã, do ontem. Porque o ontem é essa calamidade, essa cansaíra! Eu quero reter, reter a Verdade, o momento de felicidade sem que esse monstro de duas cabeças, o Tempo que é danação e é salvação, venha comer um dia depois do outro e outro depois do outro. Até o dia em que o meu trabalho estiver acabado e não haverá mais registro, recordação boa ou má, do milagre, milagre não, do fogo! Da carcaça desse velho planeta, de toda luz, toda escuridão, de toda fome dos séculos dos séculos. Fechem os olhos! Fechem os olhos!!!

(Todos fecham os olhos. Inicia-se o som da próxima cena.)

9. A COLHEITA – Um Homem e uma Mulher se reencontram após 10 anos.

Mulher no banco. Enquanto vive, canta.

o tempo foi o meu mestre
que me ensinou a curar
passei três dias de bruço
debaixo do humaitá
quando eu me alevantei
ô no tempo eu tou pra curar

Descobrimos juntos cidades / submersas em lava. / Labirintos.
Labirintos que lavam a calha da alma, a calma do olho.
Com você conheci o paraíso.
Com você conheci o paraíso.
Com você.

Ao longe um coro de homens evolui e vem se aproximando.

MÚSICA CORO DE HOMENS – canto falado – (ritmo e poesia)

A cada terra / a sua verdade de semente.

♪ A cada terra / a sua verdade de semente.

♪ A cada terra / a sua verdade de semente.

Quando me fiz homem / eu a encontrei.

Seu silêncio de ouro me explicava / a história do universo.

Por ela passei / a dividir o mundo entre amor / e seus objetos.

Entre amor / e seus objetos.

Entre amor / e seus objetos.

♪ Nos preocupava apenas / o fundo da terra, / a conspiração das raízes.

Descobrimos juntos / cidades submersas em lava. / Labirintos.

Labirintos que lavam / a calha da alma, / a calma do olho.

♪ Com você conheci o paraíso.

♪ Com você conheci o paraíso.

♪ Com você conheci o paraíso.

♪ Com você. Com você. Com você.

♪ Até que um dia, decidi.

♪ Até que um dia, decidi.

♪ Até que um dia, decidi.

Me competiam andanças.

Fianças. / Trilhos. / Saltos. / Terminar

de traçar / as linhas desse mapa hesitante.

♪ Minha raça de potro / não se comporta.

♪ Minha raça de potro / não se comporta.
 ♪ Para amá-la melhor /
 não dispensei o mundo, / a transgressão das leis,
 os distúrbios migratórios dos pássaros.
 ♪ Pra te amar melhor.
 ♪ Não dispenseo o mundo.
 ♪ Pra te amar melhor.
 ♪ Não dispenseo o mundo.
 ♪ Pra te amar melhor.

Portanto agora

♪ salto e digo:
 ♪ Que o decidido, fica não-dito
 ♪ E, assim não-dito, leva perigo
 De não vingar, aflito
 ♪ Portanto salto e digo:
 ♪ Eu decido e não penso
 Em te evitar, conflito
 Mão dada ao medo, tenso
 ♪ Corro firme ao fim: infinito
 ♪ Corro firme ao fim: infinito
 ♪ Corro firme ao fim: infinito
 ♪ Corro firme ao fim.

Casal se reencontra após dez anos. Um homem do Coro vai até ela. Cena do reencontro.

– Tenho tanto pra te contar e não me importa o ódio que sinto desse povo escarnecendo ao meu redor às minhas costas ante o teu silêncio aqui estou meu corpo feito de carne e de osso. Esse osso que não vejo, maxilares, costelas flexível armação que me sustenta no espaço que não me deixa desabar como um saco vazio que guarda as vísceras todas funcionando como retortas e tubos fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento e as palavras e as mentiras e os carinhos mais doces mais sacanas mais sentidos para explodir uma galáxia de leite no centro de tuas coxas no fundo de tua noite ávida. Voltei. Cheiros de umbigo e de vagina graves cheiros indecifráveis como símbolos do corpo do teu corpo do meu corpo corpo que pode um caco de vidro rasgar uma navalha meu corpo cheio de sangue que o irriga como a um continente ou um jardim circulando por meus braços por meus dedos eu te saberia mesmo de olhos fechados voltei serei eu o único a cumprir a promessa? Enquanto discuto espero lembro relembro meu sangue feito de gases que aspiro dos céus e que pode - por um descuido - esvair-se por meu pulso aberto visitei prisões assimilei a vida concentrada, nem a verdade, nem sua face contrária cantariam meu hino interior te confio para organizar as palavras descuidadas. Percorri o mundo a terra conheci mulheres e homens reconheci pelo amor as criaturas inaugurei pontes sustentei campanhas me perdi de mim de meu corpo que sou eu: essa coisa deitada de pé barriga pernas e pés com cinco dedos cada um (por que não seis?) onde foi parar meu retrato? joelhos e tornozelos para mover sentar levantar meu corpo que mede 1,70m que é meu tamanho no mundo, voltei, meu corpo feito de água saliva e cinza misturado a toda essa massa de hidrogênio e hélio que se desintegra e reintegra sem se saber pra quê fala por favor fala eu preciso corpo meu corpo teu corpo que jamais pretendeu a liberdade como eu corpo que tem um nariz assim uma boca dois olhos e um certo jeito de

sorrir de falar corpo espera que se pára de funcionar já não espera provoca um vácuo feroz sem ele não há eu nem você e tantas pequenas coisas acontecidas no planeta ficarão esquecidas para sempre como lágrimas na chuva

Imagem do casal congela. Atriz-narradora sai da imagem e a comenta.

– O Tempo continua a se mover, não é? E eu continuo sempre a me mover. Continuo sim. Mas e ele? Ah, a fé que “ele” dispensou ao mundo, com toda neutralidade, a ponto de ser incapaz de recolher ao seu “CORPO” tudo que deixou cair indiferente pelo caminho... Essa fé EU fiz crescer, concentrei no domínio da vida as razões mais intensas, cuspi pérolas, galos em miniatura, inventei volúpias e afazeres, e descascando a terra forneci as histórias indispensáveis ao mundo. Mas por que então, simplesmente, não esperar mais? Chega de esperar. Não é melhor abortar que ser estéril?

Quebra. Como se a história começasse de novo.

– Eu me apodero agora das palavras. Recolho no ventre, como um búzio que coça as paredes, o som da minha voz. Me alimento com as mãos, simulo cartas de uma espera em deriva. Tenho várias cicatrizes, mas estou viva. Abram a janela. Desabotoem minha blusa. Eu quero respirar. Se eu ainda tivesse unhas, enterraria meus dedos nos espaços em branco que ainda restam. Histórias em branco, universos na ponta dos fios...

10. Mulheres Itinerantes – cena itinerante – sobre a Ponte e no caminho do Bosque para a Escada

Aparece a outra mulher com uma rede-manto de cartas, lembranças, objetos etc. A mulher que retém. Criam uma dança-encontro e conduzem o público até a ponte.

Na ponte, trazem o público para olhar a rua abaixo. Novo olhar sobre a ponte; não a Ordem anterior, mas a poesia, a liberdade, o olhar yin.

Áudio estilo Laurie Anderson .

Por que a pressa?

Como se fizesse alguma diferença a ordem em que se chega ao Paraíso... Todos chegam, mais dia, menos dia.

Minha vida começou no depois. Foi sem esperar, na superfície das falsas inquietudes, que viver virou o futuro atropelando o agora. Pulsando de tarefa em tarefa, fugindo sempre do vazio inquieto.

Buscar mais e mais afazeres, o olhar continuamente antecipado. Orgulho de estar sem tempo, orgulho danado de correr mais rápido que o tempo. Caber nos sapatos certos que calçam atalhos, chegar em primeiro lugar. Meu valor? Medido pela complexidade, eficiência e rapidez de solucionar problemas tornados meus. Downloading, downloading, down, down... Em busca de fôlego, deixar escapar o que não se volta, o relógio repetindo “não há tempo, não há tempo”. Nada saber do prazer, do depois que fica. Café da manhã: “agite antes de beber”. Agitado, voraz, engolir sem apreciar. Então, o que viria depois do depois?

Depois do depois, parei. Para saber do mínimo, parei. Parei onde estava.

Agora sei que a cada dia meu tempo se aproxima do eterno que não se conta. Lamento pela espera prolongada.

Arregalem agora os dentes, mostrem seus olhos aterrorizados. Vocês vieram. Eu não os chamei. Em parar, nunca pensaram. Tinham pressa. Atropelados pelas circunstâncias. É claro que vocês estão mortos, acreditem.

Eu? Eu agora simplesmente espero, mas nessa garrafa alheia a tudo que pulsa navegam cartas. Elas carregam o silêncio do fundo do mar na superfície das ondas enquanto espero, acompanhado de mim, para ser quem sou.
E sigo, caminho de ponta-cabeça, pés descalços...

As mulheres continuam sua jornada. Condução até a encruzilhada.

Textos podem ser ditos por elas ou serem utilizados no áudio:

J – a Mulher do Manto; H – A Mulher que Espera

J – Numa certa estação, todos os dias, chova ou faça sol, uma moça, sentada num banco de espera, abraça um leque. Ela examina a face de cada homem que desce na estação.

H – Eu creio que nasci pra esperar por ele. Olhei todos os rostos que desciam do trem. Nenhum se parecia com ele. Caveiras. Esqueletos com pastas nas mãos.

J – É por isso que, pra mim, “nunca” é sempre melhor do que “cedo demais”.

H – O Tempo está do meu lado!...

J – O Tempo não espera por ninguém...

H – Se ele não me amar, eu não serei amada. Se eu não puder amar a ele, não amarei ninguém.

J – Já eu nunca esperei por nada. (OU “Eu? Nunca esperei por nada.”)

H – Meu corpo está pleno de espera. Será que eu sou uma janela que não se fecha? Uma boneca que não dorme?

J – Eu desenho seu corpo, tingido com toda a beleza do mundo, que vai entrando pela sua única janela, que é essa espera. Não existe ninguém tão bela. O que todos lutam pra conquistar, você conquistou por esperar.

H – O mundo é tão vasto. Eu não vou me mover daqui. A estrela móvel e a estrela imóvel hão de se encontrar. Hoje joguei fora meu relógio.

J – Outra vez nove dias sem que esse amado aparecesse flutuando. Nove meses, nove vidas...

H – Essa ainda não é a última vez que espero por ele. Essa não é a última da última da última vez...

(depois que ela se foi :)

J – Eu vivo da sua esperança. Ela nos une, nos funde, como as águas de uma cascata, descendo, descendo, descendo...

Passagem do Homem Atrasado, sempre falando ao celular.

HOMEM ATRASADO – Olha, escuta bem: na verdade eu não sei se eu vou conseguir ir hoje. Tô achando melhor deixar pra amanhã. Não, não, o problema não é o ônibus que passou lotado. Nem o bilhete que tava zerado. Nem o caixa que tava quebrado. Nem andar na estação que nem gado. Nem... o problema... é esse labirinto! Absinto não, labirinto! Não, eu falei lab... Olha, é melhor deixar pra manhã! Avisa pra eles que amanhã eu vou, sem falta, que eles podem escrever. Que eles podem esperar. O Tempo continua todo nosso.

Ele continua a andar, se vai.

Elas se separam. A Mulher da Rede passa a conduzir o público.

MULHER DO MANTO – Digo tchau. Levo comigo um maço vazio e amassado de Gudang e uma revista velha que ficou por aqui. Levo comigo as duas últimas passagens de trem. Levo comigo um guardanapo de papel com minha cara que você desenhou, com um balãozinho dizendo coisas engraçadas. Levo também uma folha de acácia que peguei da rua outra noite, quando caminhávamos separados pela multidão. Levo as folhas das janelas entreabertas, entre sóis e chuvas, entre esperas, longa viagem sem nos movermos. Levo o gosto do vinho na boca. Os brindes por todas as coisas boas que vão acontecer, como dizíamos. Levo a invenção

do mundo a cada dia, as horas contadas da manhã até a noite. Te encontrarei, transmigrada em outros rostos, debaixo da queda d'água?

Não levo uma única gota de veneno. Levo os beijos de quando você partia (e eu nunca estava dormindo, nunca). E levo o assombro. Por tudo isso que nenhuma carta, nenhum livro, nenhuma lembrança ou explicação podem dizer a ninguém o que foi.

11. HOMEM-ÁRVORE – “O Imortal” – Bosque encruzilhada

– Olá, muito bom dia, ou será boa tarde? Estamos sob o último sol, ou sob o primeiro? Ah, tanto faz: não há nada de novo sob o sol, todo saber é apenas lembrança. Sim, eu sou imortal...

O que têm achado desse labirinto? Poderiam descrevê-lo? Você. O que vê? Consegue lembrar? Nichos, câmaras, corredores que se bifurcam?... Sim, é fácil se perder nesses salões, repletos de portas que levam a outros salões repletos de portas, que levam a outros salões repletos de portas, que levam a outros salões e... Agora vejam: por fora e acima de nós, grandes muros, arcos, colunas e fóruns... Altas janelas inalcançáveis, portas aparatosas que dão no abismo. Escadas de cabeça para baixo, que não sobem nem descem. Como um imenso palácio desatinado, irregular e variável. A CIDADE DOS IMORTAIS. De onde vim. Templo dos deuses irracionais que manejam o mundo.

(Como se ouvisse o pensamento do público) Ah, estão com pena? Nós imortais somos imunes à piedade. Não há prazer mais complexo que o pensamento e a ele nos entregamos. Ao longo pelos séculos, atingimos a perfeição da tolerância e do desdém... até o prazo do infinito. Vocês mortais são preciosos e patéticos. Cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por se dissolver como um sonho. Tudo tem o valor do irrecuperável, da desventura.

Mas ser imortal na verdade é insignificante: fora o homem, todas as criaturas são imortais, pois ignoram a morte. (Como se ouvisse um segredo de uma voz invisível e o passasse adiante:) Psiu: os macacos não falam de propósito, pra que ninguém os obrigue a trabalhar... (Como se ouvisse o pensamento do público) Ahn? Como você me tornei imortal? Foi enquanto esperava... esperava pelos bárbaros. Mas eles nunca vieram...

(Revelando outro segredo:) Psiu: é fácil aceitar a realidade, basta intuir que nada é real... Podem continuar por esse labirinto...

(Indica o tecido vermelho. Público continua o caminho, seguindo o tecido que vai sendo puxado caminho acima.)

12. CENA ESCADA – inspiração em “LEQUES TROCADOS”, de Yukio Mishima

Em uma escada, uma mulher presa por vários fios a vários homens do outro lado da grade. O Coro de Homens do outro lado da grade fala com o público passante na avenida, de um lado, e com a mulher na escada, de outro.

CORO DE HOMENS (Corifeu fala; Coro segue.)

C – Eu li no jornal hoje, e não pude acreditar! Achei que sonhava. Só podia ser um sonho. Tive vontade de rasgar o jornal. Pra não me enganar mais uma vez. Eu ia rasgar o jornal...

C – Mas em vez de rasgar eu tomei coragem, e li em voz alta, como as pessoas normais fazem. Como se aquilo tivesse ocorrido com outra pessoa.

T – “O TRÁGICO AMOR DE UMA JOVEM LOUCA.”

C – “Numa certa estação, T - todos os dias, chova ou faça sol, C - uma bela moça, sentada num banco de espera, ABRAÇA UM LEQUE. Examina a face de cada homem que desce na estação”.

C – “Desapontada, ela volta a se sentar no banco, sempre à espera, SEMPRE À ESPERA, todos os dias...”

– Ela tem o meu leque, e eu tenho o dela!

– Há cinco anos, PROMETI VOLTAR, MAS NUNCA VOLTEI!

(Mudança: ele chega.)

C – SOU EU!! Eu te fiz esperar por tanto tempo, não foi?

C – Me perdoa!! Eu sempre conservei com todo cuidado seu leque!!

– Eu não podia voltar antes. EU NÃO ERA LIVRE. Mas agora estou aqui, TE PROCUREI POR TODA PARTE, EU VOLTEI!!

– Aqui, vamos finalmente destrococar nossos leques.

(Quebra. Mudança.)

– O quê?! VOCÊ?!? Você não vai me deixar vê-la?!?

– Você a quer assim, louca e bela??? Só pra você??

– Se ela deixar de esperar, vai ser infeliz?

– As pessoas mal amadas inventam cada uma, não é mesmo?

– Você acha que alguém pode viver assim, só de esperança?

Mulher – (ninguém vai responder por mim) - responde cantando ”Kosmic Blues”, de Janis Joplin.

MULHER

– Time keeps moving on,

Friends they turn away,

I keep moving on

But I never found out why

I keep pushing so hard a dream,

I keep trying to make it right

Through another lonely day

Dawn has come at last,
 Twenty-five years, honey just in one night, oh yeah.
 Well, I'm twenty-five years older now
 So I know we can't be right
 And I'm no better, baby,
 And I can't help you no more
 Than I did when just a girl

But it don't make no difference, baby, no, no,
 And I know that I could always try.
 It don't make no difference, baby, yeah,
 I better hold it now,
 I better need it, yeah,
 I better use it till the day I die.

Atriz sai e conduz o público.

12. ESPERANDO O DOTÔ – (O Executivo da Bomba segue uma voz ambiente que o manda para vários lugares, sempre é o lugar errado; músicas / som ambientes o tempo todo, sobretudo de uma estação para outra. Referência: Poupatempo, Detran etc. Ele precisa achar o Doutor. Sugestão de sonoplastia: ruído de ventiladores / estalar dos ossos das mãos, som de teclado de celular, goteira, saquinho plástico, papel de bala, jornal, chaveiro, máquina de escrever, teclado.

EXECUTIVO – É quase meio-dia. Estou nessa sala de espera abarrotada com mais de... (verifica quantas pessoas há no público, p.ex.:) ... 30 pessoas! Eu preciso falar com o Doutor. Só ele pode resolver esse problema... Já tentei de tudo, já falei com todo mundo, mas é só com o Doutor mesmo. Cheguei às 8 da manhã porque precisa chegar cedo, né? Senão não adianta.

(Tempo. Som ambiente. De repente corta e ouve-se a voz:)

VOZ AMBIENTE – Atenção Sr.... Campos! Senhor Campos? Senhor Campos! Favor dirigir-se até o Quarta Seção, Setor de Triagem, e aguardar. Tenha em mãos o protocolo original e a documentação exigida. Entre sem bater, retire uma senha e aguarde a senha no painel. Aguarde... E não esqueça: “Espere o bolo crescer para depois dividir.”

(Volta som ambiente.)

EXECUTIVO – (Indo na direção indicada até o novo local de aguardar.) Finalmente! É hoje!! Todo dia eu venho aqui e o Doutor acaba não aparecendo. Ou então ele já foi. Ou passou antes. Ou só vem amanhã. E a gente ali, aqui, lá, o olhar fundido na tela da célula na palma da mão, ou plasmando a pupila no inventário do noticiário, nas variedades sem fim, sem finalidade, falando do tempo, ouvindo canção, chavão, “ah se reclamar é pior...” Nutrindo a impaciência.. Mas de hoje não passa!... De hoje não!... Eu quero ouvir o que ele tem a nos oferecer. Aí a gente pode aceitar ou não. Enquanto isso o mais seguro... é não fazer nada. Esperar e ver o que ele diz. Mas de hoje não passa!...

(Tempo. Som ambiente. Corta e ouve-se a voz:)

VOZ AMBIENTE – Atenção Senhor Campos, José. Senhor Campos, José. Urgente! Encaminhe-se imediatamente à Area de Transferência, portando o requerimento e as autorizações em cinco vias com firma reconhecida. É imprescindível possuir espaço livre em

memória. Lembrando sempre que “Esperar o que não se vê é a verdadeira esperança”
Romanos 8:24.

(Volta som ambiente.)

EXECUTIVO – (Indo na direção indicada até o novo local de aguardar.) São tempos de crise, incerteza, transição, não é? Talvez como todos os tempos, mas... um tempo em que tudo passa, caduca, desaparece, tudo se transforma em outra coisa... algo novo e desconhecido que nasce incessantemente! Dividido entre “não mais” e o “ainda não”, uma brecha móvel e movediça! Desde quando é assim?... Me esqueci! Extraordinárias as peças que a memória nos prega! E eu já tô ficando com fome... Você não? Eu você todos nós, herdeiros! Herdeiros, com a obrigação de re-escrever e re-enviar ao futuro algo escrito há muitíssimos anos... Sem compreender o presente pós pós pós, multi ultra super hiper, perplexos! Por isso que hoje eu tenho que falar com o Doutor de qualquer maneira, hoje –

VOZ AMBIENTE – José Joaquim! José Joaquim de Campos! A documentação está incompleta! Repetindo: documentação incompleta! Verifique em nosso site a lista completa de inspeções necessárias para o despacho competente e retorne amanhã. Repetindo: retorne amanhã! Anote o número do seu atendimento. Permaneça para avaliar nosso serviço. Ponha um sorriso nos lábios. “Não é minha culpa, senhor.” E além disso, “Bem-aventurado o que espera e chega até mil trezentos e trinta e cinco dias. Anos. Eras. Tenha um bom dia! Daniel na cova dos leões...

(Volta som ambiente.)

EXECUTIVO – Ah não, nem pensar!!! Daqui eu não saio sem falar com o Doutor!!! Eu não saio!! Eu estou falando sério!!!... Eu quero fazer uma reclamação, entrar com um recurso! O Doutor tem que me atender, eu preciso, eu tô doente, tô com todos os papéis que pediram aqui comigo não é justo e –

VOZ AMBIENTE – Para interpor recurso ou apresentar reclamação, dirija-se dentro do horário do expediente até o Balcão de Informações e requeira o formulário específico, preencha descrevendo sua queixa, e entregue munido dos atestados solicitados. Para dar entrada no seu auxílio-espera, siga a orientação dos nossos colaboradores treinados. Se preferir fale com nosso SAC, Ombudsman, personal advisor, agência reguladora. E não se desespere: “O essencial não muda nunca.”

(Volta som ambiente.)

EXECUTIVO – (Indo na direção indicada até o novo local de aguardar, cada vez mais nervoso.) “Eu tenho uma mania, que já é tradição, de nunca me entregar, nunca ir ao chão. Não posso parar, se eu paro eu penso, se eu penso eu choro, se eu choro eu morro se eu morro eu paro, não posso parar!” A gente sempre inventa alguma coisa para ter a impressão que a gente existe, hein? Mas porque, afinal e gente simplesmente não vai embora? Hein? Não podemos, não é? Presos? Não, claro que não! Que idéia! (Como se rezasse:) É que precisamos falar com o Doutor de qualquer maneira, é preciso, eu preciso... Não há nada que possamos fazer... Só o Doutor pode nos livrar disso... é preciso...

VOZ AMBIENTE – Senhor José Joaquim? José Joaquim de Campos, Leão! “Conheço tuas obras, teu trabalho e tua paciência: não podes suportar os maus, puseste à prova os que se dizem apóstolos e os achaste mentirosos.” Apocalipse Apocalipse Apocalipse... (Como um disco quebrado.) Devido ao não cumprimento do prazo para a regularização será imposta multa e advertência! Repetindo: multa e advertência! Para pagamento dirija-se à rede bancária credenciada. A defesa de autuação poderá ser entregue pessoalmente no horário do expediente ou enviada pelos correios para sua comodidade. Anote: “Amanhã tudo será melhor.”

(Volta o som ambiente, cada vez mais alto.)

EXECUTIVO – (Indo na direção indicada até o novo local de aguardar, completamente fora de si.) Eu vou pôr fogo nisso tudo aqui, eu vou!! Os numerosos incômodos que tenho sofrido!!! Os vexames, as faltas; as privações; e até as enfermidades!!! Qual é a minha força,

para que eu espere? Qual é o meu fim, para que tenha ainda paciência? Porventura eu me queixo de alguém? O passado lembrado é sempre melhor! Desenraizados, desenraizados!! (Ao público:) Se você vir o Doutor – diga a ele... diga a ele que me viu! Você me viu, não viu? Não me faça perguntas! Não fale comigo! Fique comigo!

(O áudio do som ambiente começa a se misturar com o de uma multidão, cada vez mais barulhenta. Ele vê ao longe o Homem Atrasado falando ao celular.)

– O Doutor!!! O Doutor!!!

(Chama por ele, tenta ir até ele, mas quando chega perto os dois são atropelados e cooptados por uma Manifestação.)

13. Manifesta-Ação – Av. Paulista.

Coro coopta o Executivo – O Coro vai e vem paralelo à entrada do parque, em distâncias cada vez mais curtas, alternando entre imagens e reivindicações sérias e absurdas – volta dos coquetéis molotov Banksy. Coro vai e vem até voltar à imagem inicial da BOMBA.

Bomba explode – bexigão de festa cheio de confete. Atores todos somem após explosão.

Frases apresentadas / faladas por esta Manifesta – Ação:

- 1 – O futuro está grávido!!
- 2 – Braços pro trabalho, asas pros abraços!!
- 3– Ainda é cedo, abaixo o medo!!!
- 4 – A cada terra a sua verdade de semente.
- 5 – Enfia os 20 centavos no SUS!!
- 6 – É preciso muita ignorância!
- 7 – Chega de mudar as tomadas!!
- 8 – Tá perplexo? Ótimo!!
- 9 – O que te espera nessa Travessia?
- 10 – Curva os sentidos, risca o chão!!
- 11 – Crise é Cenário!!
- 12 – Você não é todo mundo / qualquer um!!
- 13 – O vento não tem certezas!
- 14 – O Tempo continua todo nosso.

14. FAXINEIRA - Uma faxineira vem limpar a sujeira – liga ao som para trabalhar. A vida continua “entre”.

Experimentando a manhã dos galos

(Manoel de Barros)

... poesias, a poesia é

*- é como a boca
dos ventos
na harpa*

*nuvem
a comer na árvore
vazia que
desfolha a noite*

*raíz entrando
em orvalhos...*

*floresta que oculta
quem aparece
como quem fala
desaparece na boca*

*cigarra que estoura o
crepúsculo
que a contém*

*o beijo dos rios
aberto nos campos
espalmado em álacres
os pássaros*

*- e é livre
como um rumo
nem desconfiado...*