

## ARTIGO

# O LIMIAR ENQUANTO EXPERIÊNCIA UM ESTUDO A PARTIR DE PINEAL - RITUAL CÊNICO

Isadora de Vilhena Barretto

**RESUMO**

Neste artigo, procuramos compreender o que é o fenômeno do limiar, de que modo ele pode ser apreendido na qualidade de experiência e quais suas possíveis implicações subjetivas. Para isso, utilizamos como objeto de observação a peça “Pineal – ritual cênico”, obra artística brasileira cuja estrutura e elementos fluidos possibilitam a dissolução dos limites daquilo que comumente captamos como uma experiência teatral típica. A partir das reflexões de Walter Benjamin e do filósofo-sociólogo Georg Simmel, trazemos a hipótese de que as experiências de limiar, mais especificamente a experiência proposta por Pineal, em um cenário cotidiano atual marcado cada vez mais pela rapidez e pela automatização de processos, permitem a abertura subjetiva para sensações que geralmente evitamos e ocultamos de nossa memória, possibilitando novos tipos de vivências e afetos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Limiar; Experiência; Subjetividade; Memória; Pineal – ritual cênico.

**ABSTRACT**

In this article, we try to understand what the threshold phenomenon is, how it can be apprehended in the quality of an experience and what is its subjective implications. For this, we use as object of observation the piece Pineal – scenic ritual, a Brazilian artistic work whose structure and fluid elements allow the dissolution of the limits of what we commonly perceive as a typical theatrical experience. From the reflections of Walter Benjamin and the philosopher-sociologist Georg Simmel, we hypothesize that the threshold experiences, and more specifically, the experience proposed by Pineal, in a current daily scenario increasingly marked by speed and automation of processes, allow the subjective opening for sensations that we commonly avoid and hide from our memory, enabling new types of experiences and affections.

**KEYWORDS:** Threshold; Experience; Subjectivity; Memory; Pineal – scenic ritual.

**INTRODUÇÃO**

O que imaginamos normalmente quando pensamos em uma atividade simples como a de ir a uma peça de teatro? O roteiro parece fácil. Após um primeiro contato por sugestão de amigos ou de chamadas da mídia, ler a sinopse, interessar-se pelo

enredo, comprar ingressos, apresentar-se no local em dia e horário previamente marcados, esperar em alguma fila junto a outras pessoas desconhecidas para, enfim, entrar na sala de teatro, sentar-se em uma cadeira e, ao longo das horas subsequentes, assistir ao espetáculo. Tempo, espaço, posições sociais – os elementos parecem bem delimitados e o trajeto geralmente não propicia muitas surpresas para além daquilo que a peça em seu próprio conteúdo possa trazer de inusitado.

Não é exatamente isso o que ocorre quando se participa de “Pineal – ritual cênico”. Idealizado e realizado por um jovem grupo de artistas – em sua maioria, mulheres - e abordando temas políticos e sociais sob a ótica do feminino, Pineal foi originalmente concebido de modo a promover um tipo de experiência no qual zonas de indefinição e desestabilização estética e subjetiva são abertas ao longo de seu percurso – experiência essa que abordaremos aqui em termos de *experiência de limiar*.

Até a data de escrita deste artigo, Pineal encontrava-se em sua terceira temporada no Teatro Poeira, conhecida casa de cultura no Rio de Janeiro. Embora a força criativa da peça permaneça viva mesmo em um espaço cênico mais tradicional, as radicais proposições e a potência transformadora por ela geradas têm maior destaque quando consideramos o início de sua trajetória, época em que a apresentação ocorria em um pequeno espaço localizado na subida da ladeira da Rua Cândido Mendes, no bairro da Glória. Em tal versão, evidencia-se aquilo que nos interessa observar e compreender: o fenômeno do limiar enquanto experiência subjetiva e como ele nos convida a pensar e reaprender nosso estar no mundo.

Dito isso, passamos a perguntar. O que esse espetáculo pode nos dizer sobre o fenômeno do limiar e a criação de situações liminares<sup>26</sup>? O que apreendemos a respeito de nossos comportamentos quando estamos em espaços e situações liminares e o que essas podem nos oferecer em termos de experiência subjetiva? Aqui estão as perguntas que guiarão este artigo, que, a partir de então, tem desenvolvimento com a descrição e análise de alguns elementos que compõem o espetáculo.

---

<sup>26</sup>NE: Para evitar mal-entendidos, explicitamos aqui a distinção entre *limiar* e *liminar*. *Limiar*, substantivo, designa a soleira da porta, ou lugar de entrada, ou posição antecedente; por extensão e figuradamente, designa lugar, tempo ou intervalo situados entre dois espaços, dois períodos, duas situações. Como conceito, será tratado adiante, no artigo. O adjetivo *liminar* significa ‘de ou relativo a limiar’, ‘que está no limite ou passagem (entre dois lugares, períodos, situações etc.)’. Nesse sentido, o termo tem uso amplo em antropologia e saberes afins, como também registram os dicionários.

" 'Vim aqui para saudar a força feminina / essa força é delicada, mãe que nos ensina'<sup>27</sup>

O espetáculo "Pineal - ritual cênico" está de volta e convidamos a todos que sentirem o chamado para participar conosco!

A vivência do Ritual começa no cortejo que sai do Metrô Rio da Glória (saída Rua da Glória, sentido Lapa) – sábado às 19h30 e domingo às 17h30. Cada um paga o que quiser. 90 min. Classificação: 16 anos. Até 31 de julho. Quilombo Cultural Brasil- México<sup>28</sup> – Rua Cândido Mendes, 476 – Glória. Tel: 3597 4363.

Para participar do nosso ritual pedimos que mandem um e-mail para contato@teatrodefeto.com.br indicando a data de interesse e até dois nomes de participantes." (Sinopse veiculada no Facebook em 2016.)

Espetáculo? Vivência? Ritual? A experiência proposta por Pineal acontece já no primeiro contato do espectador com a peça. A sinopse apresentada e veiculada é enigmática, conceitualmente confusa e parece ter sido feita para criar interesse justamente naquilo que se omite, gerando dúvida até mesmo quanto ao fato de se tratar de uma apresentação teatral. Quem se propõe a participar do ritual – termo proposto pelo próprio grupo idealizador e que intitula a obra – dispõe de seu tempo sem saber ao certo o que vai assistir ou que posição irá ocupar, podendo inclusive questionar a necessidade de trazer consigo alguma roupa específica, para o caso de ter que fazer parte de uma dança ou de um exercício mais ativo.

Não se vendem ingressos, porque eles nem mesmo existem. Faz-se uma reserva por meio de um *e-mail*, sem que o preço esteja fixado ou indicado. Substituindo o protocolo tradicional, sugere-se em contrapartida que, se a vontade e as condições permitirem, seja feita alguma contribuição – monetária ou não –, algo que se dá somente em uma etapa posterior, cujo momento não é determinado de antemão.

Data e hora são, à primeira vista, os únicos elementos que trazem alguma certeza ou referência concreta, pois, havendo dois endereços distintos no informativo, também não se sabe especificamente em que lugares ou de que modo o evento irá ocorrer. A partir de vagas informações, combina-se um ponto de encontro, sendo o local sugerido e confirmado uma saída de metrô.

---

<sup>27</sup>Versos iniciais de "Força Feminina", de Dan Sonora, cantora e compositora brasileira, cujas músicas, inspiradas na natureza e na sua conexão com o sagrado, têm sido cantadas em fogueiras e rodas de canto de cura.

<sup>28</sup>Atualmente denominado Quilombo Cultural Brasil México França.

Após algum tempo de espera, ambientação e, em seguida, outro período de caminhada – processos em si já fundamentais para a inserção dos participantes na experiência de Pineal – chega-se ao local da apresentação, um espaço que pode ser descrito como uma espécie de pequeno galpão. Nele, não há coxias, palco, plateia. Para se acomodarem, as pessoas sentam-se no chão, postam-se em pé ou posicionam-se da maneira que melhor lhes convier.

Na ausência de alguma delimitação física bem marcada, a diferença entre palco e plateia eventualmente anula-se, assim como a configuração espacial e a posição ator-espectador (ou, em outras palavras, a relação emissor-receptor), que em várias ocasiões chegam a se confundir. Isso porque todos os participantes são levados, em pelo menos algum momento, a ocupar um lugar de ação e outro de repouso, ora produzindo ativamente, ora assimilando, em um cenário que por vezes se aproxima de um processo de mistura e simultaneidade.

Já na sinopse de Pineal os espectadores são convidados a *participar* e não a *assistir*. O público é constantemente incentivado a tipos de movimentação como dançar, cantar, dar relatos de suas vivências, revelar suas opiniões e até mesmo expor visões e emoções surgidas e produzidas durante o ritual. Longe dos conhecidos chiados e barulhos que tanto incomodam e atrapalham a atenção nos teatros tradicionais, aqui, o conteúdo trazido pela plateia é ampliado, diversificado e complexificado, ou ainda, sugerido como um elemento de colaboração, sendo abordado como um valor.

Podemos considerar Pineal como uma produção em permanente variação. Dependendo não só da reação do público, mas de sua participação e contribuição criativas, seu roteiro pode ser modificado, reescrito, reelaborado. Além disso, a cada apresentação, uma esquete nova pode ser inserida e novos atores que não pertencem ao núcleo fixo original podem ser agregados. O espetáculo é proposto e realizado, assim, como uma obra aberta, como um ensaio, podendo ser vivido e compreendido como um processo, uma atividade de constante experimentação e rearranjo de seus componentes e significados. Seus espaços de limites maleáveis e seus elementos fluidos dão acesso livre ao inusitado, tornando cada apresentação uma sessão única e singular.

A partir de tais informações, já é possível perceber que os enquadramentos habituais que organizam uma experiência teatral típica passam por uma

desestruturação em Pineal. Conforme demonstramos, sua definição, seu preço, seu local de apresentação, seus espaços e as posições de seus participantes são todos provocadoramente imprecisos, embaçando limites e, de modo mais profundo, questionando as fronteiras do que é socialmente identificado e caracterizado como uma peça teatral, ganhando dimensões de experiência que ultrapassam – ou, ainda, transpassam - sua demarcação conceitual.

## O LIMIAR COMO CONCEITO

A partir do que foi exposto, consideraremos Pineal como uma obra que trabalha sobre as bases do conceito benjaminiano de *limiar* – termo com que se traduz a palavra alemã *Schwelle*, por sua vez derivada de *schellen*, que significa “inchar”, ou “intumescer”. Na concepção de Walter Benjamin (2006), o limiar é uma zona ou área relacionada à mudança, à transição e aos fluxos, devendo ser diferenciado de maneira rigorosa da noção de *fronteira* ou *borda*, designadas pela palavra alemã *Grenze*.

Jeanne Marie Gagnebin (2010) diz que embora sejam termos de sentidos bastante diferentes, até mesmo opostos, há uma dificuldade intrínseca às línguas latinas, como o português e o francês, em distinguir tão claramente quanto em alemão o *limiar* (*Schwelle*) da *fronteira* (*Grenze*, também traduzível como ‘limite’).

Com efeito, limite, fronteira, *Grenze*, vem do latim *limes*, *limitis*, um substantivo masculino, “caminho que borda um domínio”, daí limitar, limitação, delimitação; enquanto limiar, soleira, *Schwelle*, deriva de *limen*, *liminis*, um substantivo neutro, *seuil*, *linteau*, a viga ou o lintel que sustenta as paredes de uma porta. A semelhança fonética entre *limes*, *limitis* e *limen*, *liminis* explicaria [...] porque “nas línguas romanas *limitaris* foi confundido com *liminaris*”, ou também porque tendemos a usar, por vezes, de maneira sinônima, as palavras “fronteira”, “limite” e “limiar”, em particular porque todos os termos aludem à separação entre dois domínios do real, muitas vezes opostos. Assim, esquece-se facilmente que limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários, e nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida (Gagnebin, 2010, p. 14).

Segundo Gagnebin (2010), a fronteira “contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio” (Gagnebin, 2010, p. 13). Não à toa, ela

alude à figura de uma linha que, ao ser traçada, faz um corte em uma área, criando dois ou mais novos espaços ao mesmo tempo em que os separa. A autora afirma que o conceito é usado no vocabulário filosófico clássico como uma metáfora que designa o desenhar de “algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente (o *apeiron* de Anaximandro) ou, mais frequentemente desde Platão, em direção a um infinito informe, vago” (Gagnebin, 2010, p. 13).

De acordo com Gagnebin (2010), as noções de fronteira e de limiar remetem tanto a contextos de delimitação territorial quanto, na filosofia, podem ser trabalhadas como metáforas que aludem a operações de ordem intelectual e espiritual. O limiar, entretanto, se inscreve em um registro distinto da fronteira, tendo relações de sentido mais amplo e ligadas ao movimento, às ultrapassagens, às passagens e aos regimes de transição. Na arquitetura, por exemplo, são limiares justo os espaços que permitem ao transeunte ou ao morador passar de um lugar determinado para outro. Corredores que conectam duas ou mais áreas, salas de recepção, pontes, aeroportos. Diferentemente da fronteira, cuja função se faz na separação, constrição e diferenciação das coisas – razão pela qual sua área deve sempre ser bem definida e delimitada -, o limiar trata, em contraponto, de fluxos e contrafluxos, reportando-se, por isso, ao espectro das coisas fluidas, como, por exemplo, as viagens, a imaginação e, também, o desejo.

Podemos compreender os limiares como zonas do *entre*, situações e localizações não tão precisas quanto as demais, ou mesmo redutos de imprecisão. Territórios de – e para – desterritorializações, espaços que dão lugar aos estados de mudança, às flutuações, aos deslocamentos. São zonas intermediárias, cujas existências frequentemente são objeto de oposição pelos poderes sociais instituídos e de negação ou crítica por parte da filosofia, que – ao menos desde Platão, no Ocidente – pareceu centrar-se na busca ininterrupta por definições (Gagnebin, 2010).

Assim, conforme nossa interpretação, Pineal pode ser considerado como a proposição de uma experiência de limiar, a qual não só coloca em xeque uma enorme quantidade de elementos dados como certos pelos hábitos individuais e o senso comum, como também cria ou propicia situações a contrapelo das tendências históricas e filosóficas que procuram o enquadramento e a racionalização da vida e do pensamento. A partir dessa ideia, observaremos Pineal na qualidade de experiência

para abordar a relevância e as possíveis implicações subjetivas que o contato com uma situação liminar pode trazer para nós.

## O LIMIAR ENQUANTO EXPERIÊNCIA EM PINEAL

Após o recebimento de um *e-mail* de confirmação de participação, a experiência de Pineal começa com a indicação de que todos os inscritos se encontrem em uma das saídas do metrô no bairro da Glória, em dia e horário marcados. No documento, não se fornece qualquer indicação a respeito de como as pessoas se identificarão ou se reconhecerão.

Nas imediações da estação, como tipicamente se dá nos locais de passagem e de transporte de massa nas grandes aglomerações urbanas, uma grande quantidade de pessoas transita pela rua em diversas direções, velocidades e atitudes: sobem e descem escadas, circulam pelo ambiente – corpos que se desconhecem e se evitam, que se aproximam e se distanciam enquanto suas atenções estão voltadas para coisas outras. Confundindo-se na rapidez característica, elas se tornam indistintas no meio da multidão.

Em um primeiro momento, percebe-se no semblante dos participantes de Pineal uma sensação de estranheza e inadequação, quando, ao parar naquele ponto, produzem uma ação que destoa das atividades mais comuns e automaticamente feitas dentro do contexto. Contrastando com o comportamento indistinto da massa dos transeuntes que se encontram ali instrumentalmente – (voltados para uma direção definida, com trajetos objetivos e expectativa do mínimo de interferência externa), eles se dispõem parados, à espera, um tanto tímidos e confusos, hesitantes, em uma espécie de suspensão que os obriga a olhar ao redor de modo diferente – como que em busca de um sinal ou pista que não se sabe bem qual é.

Embora ninguém ali esteja ainda encenando, o grupo aos poucos se reconhece sem que para isso qualquer palavra seja dita. Mesmo hesitantes, em dado momento, alguém percebe outro membro do grupo pela própria dissonância que este faz em relação ao espaço em que se encontra. Os envolvidos, assim, trocam olhares e, enfim, se reconhecem em seu estado de vulnerabilidade que, a partir de então, torna-se compartilhado em uma impressão afetiva de cumplicidade.

Esse processo se repete, se multiplica e ressoa entre outros pares e trincas, até que, de modo lento, negociado e gradativo, todos se identificam como parte de um mesmo conjunto. A partir de então, apresentam-se, conversam e interagem, parecendo mais confortáveis e relaxados da tensão anterior, deixando o tempo simplesmente passar.

É justamente nesse momento que o grupo começa a se movimentar em direção ao galpão. O deslocamento, contudo, não é iniciado por nenhum horário definido ou aviso que entrecorte rigidamente a atmosfera instaurada. Pelo contrário, ocorre de maneira fluida e horizontal, sem que se consiga perceber ou identificar o responsável pelo passo inicial em direção à ladeira da Glória. O grupo, assim, já demonstra seus primeiros reflexos de existência enquanto um coletivo, enquanto um fenômeno social orgânico a se movimentar de maneira espontânea e voluntária.

A movimentação no caminho para o galpão lembra um cortejo. Caminhando junto, um homem toca em seu violão acordes de músicas populares enquanto outros cantam. Mulheres – não se sabe bem se atrizes, espectadoras ou passantes – rodopiam e dançam umas com as outras, enquanto alguns continuam a conversar entre si ou seguem absortos em seus próprios pensamentos. Até aqui, ainda não seria possível distinguir assertivamente quem é que veio até ali, a princípio, somente para assistir e quem são os artistas “reais”. Há apenas uma vaga impressão que aos poucos vai se confirmando ou corrigindo, ao se observar com mais atenção roupas básicas muitos parecidas entre si e algumas pessoas que se movimentam com mais iniciativa que outras. Ainda assim, o que predomina é uma grande mistura, onde os limites estão dissolvidos por um espectro de estranheza familiar.

Seguindo assim pela rua Cândido Mendes ladeira acima, o grupo chega, então, ao galpão de destino. Ao entrar, todos são convidados a retirar suas bolsas e pertences e, assim, preenchem em pé o espaço vazio e retangular sem coxia nem divisões. A música continua a tocar e o clima de mistura permanece até que, gradualmente, as atrizes começam a se destacar, emitindo, de início, frases soltas e produzindo gestos mais específicos, entrando em uma espécie de processo de incorporação cênica no meio do grupo.

Enquanto alguns continuam ainda a conversar e a puxar assunto, uma roda aos poucos vai se formando, até reunir todos os presentes, que se dão as mãos. É então pedido que cada um vire a palma da mão direita para baixo e a da esquerda para cima.

As atrizes, já com objetos nas mãos – como velas, bacias e outros artigos de difícil identificação – convidam então os presentes a colocarem objetos pessoais de valor afetivo em uma cesta de palha previamente posicionada no meio da roda. Os objetos, segundo elas, ficariam juntos em um altar durante toda a peça para serem energizados e seriam entregues aos seus respectivos donos ao final da sessão.

Muitos tiram e entregam anéis, brincos, colares, com movimentos corporais que lembram os de se despir – revelando nessa ação já um voto de confiança e colaboração, além de um sentimento de acolhimento e segurança em relação ao ambiente em que estão. Assim como os demais, as atrizes também depositam seus objetos dentro da cesta e pedem que alguém do público acenda uma vela, enquanto apresentam um pouco de seu pensamento sobre a arte como poder de transformação.

Após a roda, sob orientação das atrizes, todos começam a se movimentar novamente em busca de um lugar para acomodação. Alguns sentam-se no chão, em bancos improvisados, outros encontram seus próprios espaços ao redor do galpão. O processo se dá de modo fluido, pouco marcado, e somente a partir desse momento se começa a perceber uma separação mais nítida entre palco e plateia, momento no qual as esquetes dramáticas começam a ser apresentadas.

É também nesse trecho que Pineal mais se aproxima de uma peça tradicional: as esquetes – escritas e dirigidas pelas próprias atrizes junto a um único homem – abordam temas ligados ao universo do feminino e questões políticas e sociais sob o ponto de vista das mulheres. O conteúdo, no entanto, continua a traçar um caminho que vai ao encontro de uma maior proximidade entre atores e espectadores, expondo narrativas de maneira extremamente pessoal e afetiva.

Gravidez, gozo feminino, o corpo da mulher negra. Ao longo das cenas, assuntos difíceis, sigilosos, privados ou até mesmo ideias pouco trabalhadas em outros espaços são discutidos de forma surpreendentemente aberta, transparente e horizontal. Muitos dos relatos, inclusive, partem de vivências das próprias atrizes, trazendo à peça uma atmosfera de testemunho e intimidade compartilhada.

É nos lugares de fragilidade, vulnerabilidade e quebra de barreiras que Pineal demonstra, assim, sua maior força. E não se limita ao palco. Busca trazer para a plateia a partilha dessa mesma sensação. Após o fechamento das esquetes, as atrizes incentivam o público a opinar sobre os temas tratados durante o espetáculo e a contarem sobre suas próprias experiências. Em um clima de acolhimento propício à

expressão do que é íntimo, muitos dão relatos pessoais e chegam a se comover, oferecendo às atrizes e aos demais espectadores depoimentos de intensa carga afetiva.

Ao final, todos se cumprimentam e, num clima de celebração e descontração, um coquetel com comida e vinho é oferecido, até que as atrizes troquem de roupa e se desmontem por completo para ir embora com o resto dos presentes.

## A EXPERIÊNCIA DE LIMIAR COMO CONTRAPONTO À EXPERIÊNCIA URBANA

Para refletir sobre Pineal como experiência subjetiva, nos perguntamos, então, novamente: qual a relevância dos fenômenos liminares? No quê eles nos tocam, nos modificam? De que modo afetam nosso pensamento? Aqui, e levando em conta os elementos estruturais da peça, já abordados, podemos apontar que a experiência urbana como ponto de início do espetáculo é especialmente significativa e remete a alguns aspectos elaborados por Walter Benjamin e pelo filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel, que podem nesse momento nos ser interessantes.

Segundo Simmel (2005), “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (Simmel, 2005 p. 577). Para ele, a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social, as mudanças e os intervalos curtos - ou seja, as características típicas de uma vida na cidade -, fazem com que o indivíduo reaja ao excesso de estímulos externos de maneira intelectual e não mais sentimental.

Enquanto a vida no campo, por seu ritmo mais lento e habitual, proporcionava ao homem um comportamento de ordem sensível-espiritual, com relações pautadas pelo sentimento, a vida na cidade, segundo Simmel, pressupõe a necessidade de adaptação constante às mudanças e de uma consciência alerta face à rapidez e aos estímulos, de forma que a intelectualidade foi o caminho encontrado para suprir tais demandas. A reação aos fenômenos da vida na cidade, dessa maneira, é deslocada para o que Simmel denomina de “órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade” (Simmel, 2005, p. 577). Trata-se, segundo ele, de um movimento de proteção ou preservação da vida subjetiva contra o

bombardeio de informações que o homem urbano recebe. Uma resistência, em última instância, do sujeito ao tentar não ser consumido pela sociedade e seus mecanismos técnico-sociais.

Ainda segundo Simmel (2005), a intensificação da vida nervosa (que pode ser lida muito literalmente como vida neuronal) e a intelectualização do espírito e de suas relações traz para a personalidade do habitante da cidade a marca da distância, da impessoalidade, da reserva. E a expressão consumada disso é o que Simmel denomina de *caráter blasé*. Os nervos, por muito tempo excitados, são obrigados a reagir tão fortemente que, ao final, não possuem mais reação. A necessidade de respostas rápidas em um ambiente de antagonismos e mudanças forçam a respostas violentas e a reações brutais, extraindo dos nervos sua última reserva de força. Tornam, assim, o indivíduo incapaz de reagir a novos estímulos com uma quantidade de energia adequada.

Assim, certo embotamento é percebido no grau de capacidade de distinção das coisas, aparecendo ao indivíduo *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça (Simmel, 2005), tornando-o um ser aparentemente insensível.

Todas as relações de ânimo entre as pessoas fundamentam-se nas suas individualidades, enquanto que as relações de entendimento contam os homens como números, como elementos em si indiferentes, que só possuem um interesse de acordo com suas capacidades consideráveis objetivamente — assim como o habitante da cidade grande conta com seus fornecedores e fregueses, seus criados e mesmo frequentemente com as pessoas de seu trato de dever social, em contraposição ao caráter do círculo menor, onde o conhecimento inevitável das individualidades cria também inevitavelmente uma coloração plena de ânimo do comportamento, um estar para além da mera consideração das capacidades e compensações (Simmel, 2005, p. 579).

Simmel compara a vida intelectual à economia monetária. Assim como o dinheiro é de caráter universal, impessoal e “indaga apenas por aquilo que é comum a todos” (Simmel, 2005, p. 578), os homens da cidade também são seres funcionais e se relacionam no ambiente público de forma prática e objetiva. Reduzem-se os elementos de valor singular com o objetivo de facilitar as trocas, medidas agora pela razão e por critérios econômicos, numéricos, mercadológicos. As relações tornam-se cada vez mais indiretas, de forma que perdem seu traço subjetivo.

O espírito da cidade, nesse sentido, pode ser equiparado a um espírito contábil. À primeira vista para Simmel, portanto, o indivíduo moderno demonstra-se um ser autômato, frio e sem ânimo, indiferente e distante. Sua atitude espiritual frente ao outro poderia ser denominada, do ponto de vista formal, como uma atitude de reserva exterior. A antipatia construída simultaneamente o protege e o afasta, isolando-o de seu entorno.

Walter Benjamin (1985;1989;2000) parece seguir pelo mesmo caminho de Simmel ao refletir sobre a história e produzir suas próprias ideias a respeito da modernidade. Seu pensamento pode ser abordado principalmente a partir dos escritos voltados para o que ele designa pobreza de experiência e declínio da arte da narração. Benjamin, como Simmel, constata que a modernidade implicou uma profunda transformação na maneira como percebemos, vivemos e experimentamos subjetivamente os fenômenos ocorridos ao nosso redor. Algumas consequências dessa mudança podem ser identificadas quando o filósofo diferencia, por exemplo, dois tipos de experiência: a *Erfahrung*, comum aos períodos ou culturas pré-capitalistas, e a *Erlebnis* (traduzida como *vivência*), característica dos tempos modernos. Aquela estaria ligada ao artesanato, à prática comum e a um senso de coletividade, ao passo que esta seria um tipo de experiência mais individual, única e solitária, que produziria um sujeito isolado e incapaz de se reconhecer e se comunicar com seu entorno.

Para Benjamin, assim como para Simmel, tal transformação na subjetividade humana decorreria justamente do ritmo acelerado e das mudanças constantes engendradas pela lógica capitalista que opera nas grandes cidades modernas, produzindo um tempo socialmente encurtado, encolhido, não dando mais espaço aos momentos de contemplação nem aos de transição. Na medida em que o ritmo de vida é acelerado por um fluxo incessante e crescente de produção, no qual os indivíduos estão engajados como elementos que o capital aciona e associa, diminuem também os intervalos reservados para os períodos de reflexão e elaboração, que na lógica capitalista são considerados perda de tempo por dificilmente poderem ser convertidos em valores objetivos ou monetários. Ou seja, as realizações dos saberes experienciais circulam como produtos industriais disponíveis como mercadoria.

Dessa maneira, a impossibilidade de experimentação de ritmos qualitativamente distintos – dentro dos quais a contemplação e os limiares se incluem – produz o estreitamento tanto de nossa percepção sensorial quanto de nossas experiências, já

que são elas limitadas a uma sucessão de momentos mecânicos e iguais vividos por um indivíduo intelectualizado e, muitas vezes, mascarados sob um véu de “novidade”. Nas palavras de Gagnebin (2010):

As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade a outra, de um país a outro, de um pensamento a outro, de uma novidade a outra, de uma atividade a outra, enfim como se passa de um programa de televisão a outro com um mero toque na tecla do assim chamado “controle remoto”, sem demorar inutilmente no limiar e na transição (Gagnebin, 2010, p. 15).

Não é à toa que Benjamin, em *Passagens*, afirma que as transições (*Übergänge*) tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar (2006). “Tornamos muito pobres em experiências liminares (*Schwellemerfahrugen*)” (Benjamin, 2006, p. 535), diz o filósofo, cujas constatações, entretanto, não o impedem de pensar na possibilidade de novas e interessantes formas de vida e de subjetivação, prevenindo-o de cair em um tom radicalmente trágico.

Seguindo por esse sentido, podemos pensar, a partir daqui, que as estruturas e experiências promovidas por Pineal sugerem a produção de um comportamento que vai de encontro à racionalização da vida, procurando alargar as dimensões do comportamento, reaver ou reinventar um modo de vida e existência de ordem mais sensível e espiritual. Em outras palavras, Pineal, enquanto uma experiência de limiar, nos convida a uma ressensibilização em relação ao mundo diante de uma rotina atravessada pela automatização e objetivação de processos. Ela pode ser abordada como uma sinalização de possibilidades contemporâneas ligadas à *Erfahrung* de molde benjaminiano. Um tipo de experiência suprimido na maior parte de nosso tempo atual, pois baseado em um ritmo mais lento, em uma prática comum e artesanal que nos lança em uma atmosfera de compartilhamento e coletividade.

Da mesma maneira, Pineal também pode ser considerada, pela presença de elementos imprecisos e inclassificáveis, como um espaço de suspensão. Como um espaço de permissão para a dúvida e para a hesitação. Um período destinado à reflexão e ao pensar em uma sociedade que parece não mais se autorizar ao “perder tempo”. Um momento de *não saber*, em suma, no qual temos a oportunidade de experimentar e nos abrir para coisas e sentimentos que, talvez, inconscientemente,

abordemos como negativos, rejeitando-os de nossa rotina e escondendo-os de nossas vidas.

Pineal, certamente, cabe nessas e em outras interpretações. E devemos atentar para algo de curioso que parece estar presente nas abordagens aqui expostas. É que, nelas, aparenta haver uma sensação ou – por que não – certa tentativa de volta ao passado. Mas seria esse o real intuito de Pineal? Tratar-se-ia de um espetáculo nostálgico, carregado de um tom saudosista e pessimista em relação à nossa realidade atual?

De fato, Pineal tem um movimento dúbio. Se, por um lado, seus idealizadores a expõem como um lugar de reconquista de afetividade e de evocação às formas ancestrais de teatro – como o ritual e a celebração –, baseando-se em filosofias religiosas antigas que trabalham sob os parâmetros da força e do sagrado femininos, por outro, convocam também à emergência de uma nova era em que meios alternativos e mais sustentáveis possibilitem uma maior harmonia nas formas de vivência presentes na cidade.

Notemos aqui que, em seu discurso, não se trata de fazer retornar um passado ou de rememorar ou resgatar antigas formas de vida. O interesse do ritual apresenta-se, em vez disso, na busca de uma reconciliação ou, por que não, de uma apropriação. De uma união e de uma mistura entre passado e futuro tendo em vista a criação de um outro presente. De novas formas possíveis de viver o hoje, em que a experiência de limiar é trazida para a superfície, auxiliando na construção de outros e novos caminhos.

Nesse sentido, Pineal não trata somente de espaços liminares: é ela, também, uma peça liminar. Um projeto artístico que pode ser visualizado tanto como uma obra nostálgica quanto um espetáculo que se propõe à produção de novos espaços possíveis. Não é ela exatamente nem um, nem outro, mas simultaneamente um e outro. Um espetáculo que se constitui em um *entre*. Que se faz na comunhão de lugares aparentemente opostos, tentando juntar locais fronteiriços como campo e cidade, teatro e vida, o que veio antes e o que está por vir.

Ela parece seguir o mesmo caminho proposto por Benjamin em seus estudos, quando, segundo Gagnebin, ao trabalhar com o tema das passagens e dos limiares, o filósofo procura “reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra as tentações de taxinomia apressada, que se disfarça sobre o ideal de clareza” (Gagnebin, 2010, p. 16).

Da mesma forma aparenta seguir Simmel, que, nos estudos das obras do escritor John Ruskin e do filósofo Friedrich Nietzsche, constata em tais autores uma natureza que, segundo ele, concebe o valor da vida “não naquilo que é atribuível igualmente para todos, mas sim no que é peculiar e não esquemático” (Simmel, 2005, p. 581). Nas palavras de Gagbebin (2010):

Não se trata, então, de pensar de maneira vaga ou irracional, mas de ousar pensar, como no início da filosofia nos *Diálogos* de Platão, de ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria a uma linha reta. Ousar abandonar as ilusões de soberania e controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer em prol da multiplicidade e da riqueza do real, daquilo que se chama de objetos, um reconhecimento atencioso da concretude irreduzível das “coisas”, como deverá dizer Adorno (Gagbebin, 2010, p. 16).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – O METRÔ COMO METÁFORA

É neste momento que a saída de metrô como ponto de entrada no espetáculo deve ser enfim destacada e posta em discussão, na medida em que se revela como escolha que não tem nada de simples ou aleatório, mas, pelo contrário, constitui um dos elementos de maior força simbólica. É possível vê-la ocupando uma dupla e importante posição.

O metrô, enquanto conceito, apresenta-se tanto como um dos principais símbolos da cidade grande - espaço onde a experiência urbana pode ser vivida em sua substância - quanto um dos mais tradicionais locais de passagem por nós conhecido, tratando-se também de um espaço de limiar por excelência, ambiente de trânsitos e transições.

O metrô, portanto, torna-se aqui uma metáfora. Ele representa, a partir de seu próprio conceito ambivalente, duas formas possíveis de existência humana. Ou melhor, duas alternativas de percepção e resposta em relação ao meio urbano, evidenciando uma possibilidade de escolha ou, talvez, de posicionamento ético.

Por um lado, nele é possível incorporar exatamente as atitudes presentes no tipo de experiência urbana tão apuradamente descrita por Georg Simmel e Walter Benjamin, reproduzindo de modo automático, por exemplo, a reserva e a indiferença do indivíduo na multidão de transeuntes – momento em que, segundo Simmel, a

“estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual” (Simmel, 2005, p. 585).

Por outro lado, contudo, um deslocamento subjetivo é possível na medida em que o excesso de estímulos presente no metrô produz uma sensação de estranhamento e desorientação que, se, por um lado, é capaz de gerar sentimentos de solidão e abandono profundos, por outro, quando bem elaborada e ritualizada liminarmente, pode também propiciar um notável espírito de liberdade e de potência criativa.

Parece que Pineal escolhe seguir por este último caminho.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas 1).

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas 3).

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas 2).

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução: Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GAGNEBIN, J. M. Entre a vida e a morte. *In*: OTTE, G.; SEDMAYER, S.; CORNESEN, E. (org.) **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.12-26.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v.11, n. 2, p.577-591, 2005.

## SOBRE A AUTORA

*Isadora de Vilhena Barretto*

*Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Psicanalista membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, onde também integra o Grupo de Trabalho “Generidades: Identidade, Gêneros e Desejo”. Membro do Grupo Brasileiro de Pesquisas Sándor Ferenczi (GBPSF) e participante do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ).*