



<https://doi.org/10.51880/ho.v27i2.1375>



# Percepções de uma contadora de histórias: temporalidades em danças e batalhas

Ligia Borges\*

ORCID iD 0000-0002-02995377

Instituto Federal de Alagoas, Batalha, Brasil

**Resumo:** A partir de percepções que tecem e são tecidas por narrativas em performance, o artigo propõe derivas que se deslocam por temporalidades diacrônicas e sincrônicas. O sopro da contadora de histórias fricciona limiares entre realidade e ficção, sinaliza sincronias e opera a peregrinação proposta, verificando anacronias e sentidos na contemporaneidade de seus gestos. História do teatro, memórias pessoais, cinematografias e a perspectiva xamânica de Davi Kopenawa se cruzam para embalar o pulso insinuado de um horizonte histórico dançante atravessada pela fisicalidade, esquivia etnocêntrica e a mitologia comparada. Diante do colapso que paira sobre a atualidade traduzido xamanicamente como “queda do céu” verifica-se quando a dança vira batalha e como a percepção rapsódica pode interagir ou traduzir danças e batalhas cósmicas.

**Palavras-chave:** Tradição oral. Diacronia. Sincronia. Mitologia comparada. Xamanismo.

## Perceptions of a storyteller: temporalities in dances and battles

**Abstract:** From perceptions that weave and are woven by narratives in performance, the article proposes drift that move through diachronic and synchronic temporalities. The storyteller’s breath rubs thresholds between reality and fiction, signals synchronicities and operates the proposed pilgrimage, checking anachronies and meanings in the contemporary times of her gestures. Theater history, personal memories, cinematographies and the shamanic perspective of Davi Kopenawa intersect to pack the insinuated pulse of a dancing historic panorama crossed by physicality, ethnocentric avoidance and comparative mythology. Faced with the collapse that hangs over the present, shamanically translated as “the falling sky”, it is verified when dance turns into battle and how rhapsodic perception can interact or translate cosmic dances and battles.

**Keywords:** Oral tradition. Diachrony. Synchrony. Comparative mythology. Shamanism.

---

\* Professora de Artes no Instituto Federal de Alagoas (IFAL). Doutora em Pedagogia Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Contadora de histórias, atriz e encenadora. Fundadora e integrante da Companhia Ginga e Prosa. E-mail: [ligia.borges@ifal.edu.br](mailto:ligia.borges@ifal.edu.br).

## Contornos da percepção de uma contadora de histórias

No fim dos anos 90, quando eu finalizava minha graduação em Artes Cênicas chegou às minhas mãos o emblemático texto de Walter Benjamin sobre a arte de narrar. Ali tive acesso à tradução de Sérgio Paulo Rouanet, com o nome de “O narrador”. As traduções mais recentes para o português têm adotado o título “O contador de histórias”. Uma adequação terminológica que enfatiza aspectos histórico-antropológicos ligados à tradição oral presentes no ensaio, por vezes em confronto com a tradição literária, sobretudo com o lado mais solitário do romance.

Paradoxalmente, creio que muitos de nós circundamos, farejamos trilhas para contar histórias, como forma de reagir ao ensaio de Benjamin, resistir ao contexto de decadência, quase inviabilidade do ato, diante da ascensão da informação, das mídias impressas. As traduções para a obra de Leskov, que está no subtítulo do ensaio, demoraram a chegar ao Brasil, mas o contato com o conto de tradição oral criava uma atmosfera de reconhecimento. O contexto urbano e a aceleração provida das mídias digitais nos distanciam ainda mais das possibilidades de experiências mobilizadoras, mas os mesmos pensamentos que denunciam o empobrecimento, exalam aromas de ancestralidade provindos do ato de narrar. Eu encontrei trilhas para aplacar a sede de presentificar esse encontro no viés cênico de minha formação, através do qual ressalto a performatividade no ato de centrar no corpo uma intenção artística para comunicação com um público.

Denomino percepção da contadora de histórias, um lugar que incarno, adentro, observo e pesquiso. Por isso a terceira pessoa, à espreita, em trânsito, podendo se transmutar em primeira, singular e plural. Conjugações múltiplas nas temporalidades inventadas pela gramática que cabem nesse discurso, interessadas, no entanto, nas conjugações inominadas. Verbos não assentados no vocabulário, portadores de ações realizadas em sonhos, imaginações, em gesto análogo às tramas narradas. Aproximações e distanciamentos de tessituras de mitos, contos. Esquinas e encruzilhadas que sugerem abordagens para margens subjetivas e periclitantes que cercam a oralidade.

Ivan Jablonka, no artigo “Quando o historiador é pai e filho” (2020), discorre acerca de sua atitude em uma escrita historiográfica que abrange a subjetividade: “Meu livro é um ensaio de biografia familiar que transgride uma regra tácita da história: não falar de si. Como afirma Pascal, o eu é ‘abominável’” (Jablonka, 2020, p. 535). Ao cercar sua filiação aborda sua origem, vínculo familiar e uma linhagem de historiadores, que segundo ele:

[...] enfatizaram a questão da individualidade, que se expressa tanto no recorte cronológico, na escolha dos arquivos, na explicação causal, quanto nas formas da narrativa [récit], seu tom ou ritmo. É imperativo reconhecer os aspectos mais instintivos e involuntários da subjetividade historiadora. (Jablonka, 2020, p. 535).

A partir daí desvenda algumas artimanhas da subjetividade, do ego. Da posição onde me encontro, observando (invadindo?) horizontes historiográficos a partir da percepção de uma contadora de histórias, lanço desestabilizações como forma de verificar se essa posição pode participar do reconhecimento destes assim nomeados “aspectos mais instintivos”, que permeiam as nuances da oralidade, suas águas subterrâneas, seus diálogos com a performatividade. Traduções para o não dito, entrelinhas, que com frequência comunicam mais do que palavras. O épico gesticulando oralidade.

Entre vogas e ausências, contadores de histórias continuam soprando em espaços diversos, imiscuindo-se e misturando peles de professores, artistas, atores, escritores. Suas vozes embaralham fronteiras de ficção e realidade, tradição e ruptura, sedentarismo e nomadismo, diacronia e sincronia. O ato de soprar aglutina gesto, ritmo, silêncio, ruído, olhar, aparatos e incorporações diversas em performance narrativa, fenômeno que preconiza como eixo a presença daquele que narra e o que escuta. Ambos *performers*.

Em Benjamim, recorro com frequência a sua classificação-integração entre uma linhagem sedentária de camponeses, outra nômade, de marinheiros. “Essas duas esferas de experiência produziram, de certo modo, as suas linhagens próprias de contadores de histórias, e cada uma delas preserva ainda, séculos mais tarde, algumas das suas características” (Benjamin, 2018, p. 141). O que resta destas linhagens no contexto digital, urbano? Desprovidos da vertigem navegante, mas com sede de transpor territórios, gíngamos com faces-simulacros, sustentamos, com frequência, anacronias. Dificilmente um contador de histórias urbano que porta aparatos, tecidos, instrumentos musicais na sua famigerada mala ou baú, não terá um conduíte. Adquirido em lojas de construção para encanar fios elétricos, ele é girado nas mãos de um contador, produzindo um som harmônico, quase vertiginoso que convida a desencapar eletricidades. Pode também ser soprado, tal como uma flauta. Como se mantivesse tesa a questão que Benjamin enunciou há quase um século. Ainda há espaço, sentido para se contar histórias?

Resistem aqueles que com baixíssimo impacto ligam a máquina de viajar no tempo e nos impelem ao risco de retornarmos três séculos depois com o baú-segredo nas mãos. Assim se desenha a fábula japonesa *Urashima Taro: a história de um pescador* (2002), de Lúcia Hiratsuka, que já foi até devorada como propaganda de companhia de aviação. Ali, um pescador adentra um portal de tempo no fundo do mar. Sem perceber passa 300 anos em um cenário paradisíaco, sem envelhecer, segredo mantido nesse pequeno baú, entregue pela guardiã do portal com o desafio de mantê-lo fechado ao retornar para a terra. A interdição se apresenta em mitos, contos e fábulas justamente para ser driblada: não olhar para trás, não comer o fruto proibido, não abrir a porta que guarda o segredo. Espelho de uma humanidade fadada a sucumbir, transgredir. Contadores de histórias ainda sustentam portais de tempo? Como esse fenômeno pode dialogar com a produção de temporalidades? Preconiza-se, assim, uma aliança com visões plurais que recusam a linearidade cronológica representada pela diacronia, enquanto temporalidade única.

A possibilidade de fragmentar, contorcer o tempo, assumindo ambiguidades, desvela confabulações das performances narrativas com as temporalidades sincrônicas. Nelas se escondem faces fantasmagóricas da morte, segredo contido no baú de Urashima Taro, que quando inevitavelmente aberto, deixa soprar uma poeira que envelhece o pescador, que dá vida aos despercebidos 300 anos. O passado enquanto substância flutuante (empoeirada?) no presente nas suas potências de despertar, questionar, assombrar. Verbos conjugados em vozes fabuladoras não somente em performances cênicas.

Ao enfatizar o gênero feminino de quem narra, em um princípio anímico, associado aos contornos de subjetividade, invoco uma constelação-alcateia, como que uivando em giros de conduíte a possibilidade de um sopro fazer sentido em meio a programações culturais agendadas, molduradas, pré-fabricadas. Sabendo que é também uma forja batalhada em pisos de escola, em que professores reinscrevem pactos disciplinares para que uma narrativa possa aproximar salas de aula de florestas, galáxias, oceanos, geleiras, cavernas. Ou somente do pulso próprio do ouvinte, frequentemente abduzido pelas telas, mídias.

Hampaté Bâ traduziu para o Ocidente alguns elementos da tradição oral subsaariana. Há pegadas ali em direção a uma compreensão que alarga e capta gestos, ritmos e prosódias subjacentes à história oral. Simulacros de tramas ativas em contextos vivos.

De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado, anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. Diz-se que:

O ferreiro forja a Palavra,

O tecelão a tece,

O sapateiro amacia-a curtindo-a. (Hampaté Bâ, 1980, p. 196).

Permaneço cercando pegadas em direção desse sopro-vertigem em horizontes propícios a desestabilizações como trilha para suscitar sincronias, como se o giro dos conduítes incluísse contadores urbanos, com suas anacronias, nesse movimento. Caço portanto, intriga, na concepção em que Ricoeur a situa:

Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: ‘Que é pois o tempo?’ – pergunta Agostinho. ‘Se ninguém me pergunta, sei, se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais’. É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga. (Ricoeur, 1994, p. 12).

Cerco, nessa direção, experiências temporais em contextos bem diversos, quase embaralhados, no sobrevoio épico de uma contadora de histórias: memórias

personais, mitologia comparada, ontologia ameríndia, cinematografias, horizontes historiográficos. Interessa verificar fissuras por onde o espanto possa emergir. Não como parênteses da realidade cotidiana, mas abalo de suas próprias balizas, aflorando questões, que ainda buscam se organizar, em busca de semânticas possíveis para traduzir conjugações possíveis entre historicidades e horizontes da performance narrativa na contemporaneidade. Ensaio encarnar a intriga na vocalidade da contadora de histórias, a aderência de baixo impacto tecnológico a suscitar ancestralidade em pequenas plateias, quase que multiplicando um colo de mãe antes de dormir. Pode o sopro comportar essa vertigem, esse convite, chama transformadora e também convocadora de sonhos a imiscuir o que foi soprado com a dimensão onírica?

A seguir proponho um relato-rapsódia, como palavras que tentam ao mesmo tempo aproximar e evidenciar abismos: forjas, amaciamentos, tessituras de um lado, giros de conduíte de outro. Só uma desculpa de manter tesa a questão: ainda faz sentido narrar histórias? Ao encarar uma face provocativa do ensaio de Benjamin, essas palavras o animam-atualizam.

## Relato-rapsódia

**2001** – Início evocando Cronos para delimitar nessa perspectiva de tempo um devaneio. Esse foi meu último ano de graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP), e eu cursava a disciplina optativa História do Teatro IV. Reafirmo, portanto, que é a partir das percepções de uma pesquisadora e *performer* das artes das cenas que este ensaio se desenvolverá e cercará a possibilidade de emergir abertura de canais sensíveis para uma abordagem histórica em transbordamentos corporais e rapsódicos. Assumo a trama, o tecido, a vertigem e a investigação de uma contadora de histórias.

Naquele 2001, a sala estava repleta, mesmo não sendo disciplina obrigatória para ninguém ali, creio. Tempo antes, já tinha escutado de um outro professor que os alunos naquele departamento não eram muito afeitos à teoria. E contrariando essa hipótese nos reuníamos ali, banqueteados por uma aula tecida com fios que nos transportavam a decifrar a história do teatro.

Naquele tempo, as primeiras aulas teóricas – História do Teatro I – nos convidavam a refletir acerca da origem do teatro. Não nos detivemos nem na umidade das cavernas, nem nos aromas do Oriente, e assumindo a perspectiva ocidental saltamos para a vastidão do Teatro Grego, eleito hegemonicamente naquele então como berço. Ali permanecemos tal como cientistas, dissecando cadáveres, separando partes. E seguimos linearmente, diacronicamente, o estudo da história. Pouco restava para a contemporaneidade, entre as disciplinas obrigatórias, para a imensa maioria dos estudantes. Mas a professora Sílvia Fernandes Telesi, naquela disciplina, com seu

estudo perspicaz, sua voz doce, transformou a história do teatro em canto de sereia, seguindo de modo geral, a linha do tempo. Ao redor dela nos reunimos sedentos para decifrarmos o teatro contemporâneo.

Deixo a poeira confundir a terminologia dessa contemporaneidade por ora. Em dado momento nos dividimos para a realização de seminários e consegui estar no grupo destinado ao estudo de Heiner Muller, dramaturgo alemão que marcou a segunda metade do século XX, com reflexões históricas, na encruzilhada de um país dividido e posteriormente unido. Complexos contextos socioeconômicos, que permeiam capitalismo e socialismo, horizontes de um eixo hegemônico e racional do Ocidente povoam seus textos. Dessa forma, confrontam o controle predador desse eixo diante do que Muller denominou como “ilhas de desordem”, países na periferia desse poder. Sua dramaturgia me instigava, eu já tinha participado como atriz de uma montagem de “A missão”, de sua autoria, de um jeito meio obcecado. Nela, três homens são enviados a Jamaica pela Convenção Francesa, com a missão de liderar uma revolta de escravizados na colônia inglesa, logo após a Revolução Francesa. Dilemas acerca de interesses particulares, ideários da Revolução, se entrelaçam à trama não-linear.

Ali, entre outras coisas, eu era responsável pelo “monólogo do elevador”. Um trecho longo de três páginas em que um homem entra em um elevador para encontrar com seu chefe e receber a missão. Ele percebe longos minutos que passam entre um andar e outro. “Lamento não ter suficientes conhecimentos de física para poder resumir numa fórmula científica a gritante contradição entre a velocidade do elevador e o passar do tempo indicado pelo meu relógio” (Muller, 1987, p. 48).

Ele, que quando embarcou no elevador planejou chegar 15 minutos antes da hora, “a verdadeira pontualidade”. Horas se passam, a missão é abandonada, ele desembarca em “uma aldeia do Peru”. “Eu saio do elevador na parada seguinte e me encontro sem missão, a gravata agora inútil ainda ridiculamente amarrada debaixo do queixo, numa rua de uma aldeia do Peru” (Muller, 1987, p. 49). O monólogo do elevador é emblemático para sinalizar balizas da aproximação do tempo-espaço em Heiner Muller, uma crítica radical ao racionalismo, à linearidade, abrindo trincheiras para uma visão fragmentada da história.

Ruth Rohl, estudiosa da obra de Muller, realiza uma análise dessa peça com a ótica da “Dialética poética do fragmento”. Segundo ela, o fragmento “provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (Rohl, 1997, p. 121). Essa crítica diz respeito a um posicionamento político que permite um reconhecimento da história, um pacto com a memória, para seguir pagadas de emancipação. Daí um desvelamento de sincronias entre presente e passado.

A representação da história visa, portanto, um despertar da pré-história, despertar este que coincide com o ‘agora da reconhecibilidade’, momento em que os elementos oníricos são avaliados segundo o cânon da dialética, possibilitando um reconhecimento, o conhecimento do presente. O despertar interrompe o sonho

dialeticamente, ou seja, criticamente, e o torna legível, isto é, referível ao presente. (Rohl, 1997, p. 121).

Eu apresentei minha parte no seminário e ao final deixei uma pergunta: se Muller não nos provocaria a buscar outro caminho para trilhar a história do teatro, menos linear, na busca de uma insurgência. Não lembro exatamente quais eram os termos, mas o que me resta na memória é que eu não sabia ao certo uma direção a seguir, não tinha uma proposta, mas que Muller poderia nos instigar a procurar outras abordagens historiográficas.

Houve uma reação nervosa da turma, eu era forasteira ali, já que não era minha turma de ingresso e a discordância foi veemente, quase raivosa. Vários se pronunciaram e enfatizaram a importância do estudo sequencial da história. Ao final da aula, a professora conversou comigo confessando uma afinidade com essa visão, mas afirmando que ali na graduação havia pouco espaço para isso, que na pós-graduação essa abordagem já pairava. Ela própria sinalizou caminhos possíveis para a realização do que eu avistava sem nitidez. Falou de estudo temáticos que atravessavam períodos diversos da história, sem a regência da tal linearidade.

Eu demorei muito tempo para embarcar na pós-graduação. Terminei a graduação com sede de vida para além dos muros da universidade. Além do próprio teatro. Fiz viagens em que testei minha sobrevivência. Peregrinei por trilhas sagradas e profanas. Experimentei estados alterados de consciência com plantas de poder e com danças afro-diaspóricas. Como se almejasse experimentar com o corpo e a alma esse tempo insinuado por Muller, que eu farejava em um percurso, onde já me considerava aprendiz entre equilíbrios e desequilíbrios, instigada pelas possibilidades de orquestrar e ser orquestrada por itinerários que se multiplicavam nos arcos de tempo-espaço que se apresentavam com surpresa e familiaridade.

**2010** – Eu estava no Peru, de fato, em Cusco, cidade sagrada inca. Já havia visitado templos, comido grãos dos mais diversos da assim denominada “agricultura sagrada”. Estava na varanda de um albergue da juventude dos mais baratos da cidade em meio a uma festa promovida por um grupo de argentinos que já havia embebedado o recepcionista. Eu contemplava o céu de Cusco. Tive como que um *insight*, como se algo da anunciada ordem celestial que guia a jornada inca pela construção de templos, cidades, calendários e agriculturas estivesse se revelando pra mim naquele instante. Eu dançava em pensamentos. Pegadas sinuosas como aquelas de Muller. Na festa estava um amigo brasileiro que eu já havia inesperadamente encontrado perto de Machu Picchu e estava naquele fatídico dia do seminário. Saudamos a sincronia. Em algum momento no meio do meu quase transe conversamos. Ele falou um pouco de sua trajetória, que vinha trabalhando com grandes encenadores, eu escutava com prazer seu êxito. Em dado momento, ele afirmou que tudo isso só era possível porque ele havia estudado cada passo da sequência da história tal como aprendeu. Como foi importante

ter estudado a história do teatro daquele modo enfatizando causa-consequência. Eu ri meio desnorreada pensando se ele realmente se remetia ao episódio dos anos anteriores. Como que ainda reagindo à provocação (que hoje calculo: 9 anos antes), reafirmando sua conexão com a historiografia linear. Eu intimamente ainda dançava sob e com as estrelas, parceiras nessa revelação sincrônica e ainda sorria diante dos seus êxitos. Algo diante de mim ancorava a cronologia: palavra, presença e eu dançava. A leveza daquela dança me levou a deixar de lado a batalha entre diacronia e sincronia. Elas eram parte da coreografia desordenada. Meu corpo de mulher tantas vezes trincheira encarnava uivos. A dança afina uma arte importante para o meu ofício de contadora de histórias: a escutatória. As palavras do meu amigo se entrelaçavam com o canto das constelações. Diante de mim a cronologia tentava se impor com seu êxito patriarcal, mas era o céu das montanhas que desdenhava a batalha cotejando a eternidade matrilinear.

Quando essa dança encena a peleja? Quando de fato ela se transforma nela? Seja dentro do corpo daquele que se propõe a dançar, seja no embate entre as ideias ao longo das histórias narradas e vividas. Estamos escrevendo, dançando, sonhando, meditando, desbravando, peregrinando, gestando outras formas de compor a história. Em meio aos ciclos há a constatação da história linear inscrita, quase tatuada na memória, na pele, nos pensamentos. Clamo o fenômeno do eterno para escutar a batalha como música, sendo composta a cada palavra soprada.

Na mitologia comparada, o encontro do velho sábio com a bailarina é um tema sugerido em algumas narrativas. Aborda a possibilidade do conhecimento antigo, ancestral ser renovado pela efemeridade da dança. E que o movimento também possa se nutrir do conhecimento cultivado em terra fértil. Nesse elo, a sabedoria pode se umedecer e se flexibilizar respirando presença, experimentando alçar voos assim como a dança pode encontrar raízes que redimensionam seu potencial, convidam a desbravar sentidos.

O encontro normalmente acontece em um momento de crise para o sábio, algum enfraquecimento, que o faz buscar outros caminhos e redirecionar a bússola dos seus pensamentos. Há algo nessas camadas simbólicas que me permite relacionar o velho sábio com a historiografia linear, diacrônica e a dança com a historiografia inventiva, sincrônica.

Ao seguir esse rastro, penso na relevância não só da busca de uma historiografia que investigue essas pegadas, mas o quanto sugerir essa possibilidade é desbravar e sugerir caminhos para uma historiografia viva e dançante. Penso sobretudo em uma dança em consonância com o giro epistemológico proposto por pensadores que tem repensado a tradição ocidental, cartesiana, patriarcal. Nesse giro, há uma evocação do feminino evidenciando esse gênero na dança. Talvez seja uma gira. A gira dos terreiros, campo mítico de batalhas e transcendência. A cabeça e vísceras giram e evocam outras expressões e palavras para reescrever a história. O devir da dança improvisada, o gesto prenhe. Uma dança disfarçada de veneno de serpente, mas que pode revelar sua face



curadora para uma existência sistematicamente escolarizada.

O velho sábio está em crise. Ele bebeu da água dos conhecimentos racionais e intuitivos. Ele faz associações, cura, adivinha, mas seu corpo pesa e seu ouvido não escuta com tanta precisão a música das esferas. Não é qualquer dançarina que irá lhe curar. Ele precisa cotejar a dança que rompeu estruturas formais e sugere o transe. Poderá a dança transformar a configuração do seu esqueleto? Redesenhar uma anatomia inesperada?

O filme *Hanami: cerejeiras em flor* (2008), da diretora alemã Doris Dörrie, dialoga com esse tema. Nele, um velho (Rudi) perde sua esposa (Trudi) e decide realizar um antigo sonho dela: conhecer o Japão. Ela era a típica esposa dedicada, guardava sonhos e o fascínio pelo butoh, dança surgida no Japão do pós-guerra. Rudi realiza a viagem trajando secretamente as vestes de Trudi, como que a levando junto por essa paisagem que estranha, mas tenta desvendar. Ele está lá justamente durante a época do Hanami, festival do florescimento das cerejeiras, também uma celebração da impermanência, e passeando em um parque encontra uma jovem dançarina de butoh. Eles selam um encontro de almas, em que ela ensina um pouco a ele sobre o butoh, a dança dos mortos. O velho sábio entrega sua ancestralidade e a bailarina, sua fase primaveril, seu corpo que movimenta o mundo para além do ser e estar. A dança desvela o que se cristaliza na ciência, no conhecimento. Revela o sangue, o pulso para além dos cadáveres dissecados. O butoh pode ser referência para esse olhar ao propor a dança com os mortos.

Deixo uma referência da trilha onde foi soprada essa relação (com o exemplo do filme inclusive): uma aula de Mitologia Comparada, ministrada por Marco Ferreira Santos, onde jornadas significativas foram trilhadas integrando temporalidades, linguagens artísticas, tangenciando e adentrando atmosferas ritualísticas.

Busco consolidar uma mitohermenêutica como hermenêutica simbólica de cunho antropológico que se apresenta tanto como estilo filosófico - no sentido de manter uma atitude de inquietação e questionamento; como método de investigação [...]. Não se trata de uma simples técnica de interpretação, mas uma jornada interpretativa em que o hermeneuta se instala na paisagem cultural das obras com que trabalha, viaja ao seu interior e reconstrói os sentidos de tal imersão. (Santos, 2008, p. 2).

Daqui de onde teço palavras também danço essa quimera. Lá fora a lua mingua, mas meu uivo persiste. Mingua a resistência do sábio em persistir o mesmo. Na dança seu corpo adquire febres ancestrais. Calor travestido de cura, irresistível fogo, sua carne não será mais emprestada para a dissecação. Sua dança põe em xeque estudos anatômicos desprovidos de sangue pulsando nas veias.

## A dança, a encruzilhada, a síntese X a batalha

Realizei uma peregrinação rapsódica pelas temporalidades pensando em um enfoque que possa resvalar metáforas possíveis para o entrelugar sugerido: a encruzilhada, o encontro, a síntese entre diacronia e sincronia. Farejo geografias incarnadas capazes de traduzi-la, tendo como solo e plataforma de voo o encantamento que circunda as narrativas, o horizonte onírico, mirando, portanto, em ontologias que credibilizam essas referências. O encontro do velho sábio e a bailarina rascunha essa alquimia. Valho-me das dicotomias resvalando paradoxos. Abraçar os dilemas é parte do pulso sugerido que comporta inevitavelmente conhecimentos erigidos em instituições erguidas em matrizes coloniais, que docilizam relações de tempo e espaço e desencantam o mundo. Os sentidos, no entanto, são dirigidos para cosmologias, epistemologias que driblam essa ordem, que clamam a dança cósmica e que assim, como delineou Ailton Krenak (2020), adiam o fim do mundo, em temporalidades que abraçam o encantamento. Na sua obra, a dança e a narrativa figuram como eixos para acessar essa conexão com o presente.

Nos cruzos por entre os quais essas palavras se propõem a trafegar e sobrevoar caço abordagens que se dirigem às temporalidades que questionam limites da representação linear do tempo. Essa dimensão, que de alguma forma eterniza, alarga ou redimensiona o presente e adia o fim do mundo, nas palavras de Krenak, foi farejada por Lévi-Strauss nas bases da antropologia estruturalista em complexas e controversas formulações, que não serão aprofundadas, mas podem deixar pistas dos horizontes sobrevoados:

A história mítica oferece, pois, o paradoxo de ser simultaneamente desunida e unida em relação ao presente. Desunida, já que os primeiros ancestrés eram de outra natureza que a dos homens contemporâneos: aqueles foram criadores e estes são copistas; e unida porque, desde o aparecimento dos ancestrés, nada se passou além dos acontecimentos cuja recorrência apaga periodicamente a particularidade. Falta demonstrar como o pensamento selvagem consegue, não apenas sobrepor-se a esta dupla contradição, mas também a tirar dela a matéria de um sistema coerente, em que uma diacronia, de qualquer forma domada, colabora com a sincronia, sem o risco de que entre elas surjam novos conflitos. (Lévi-Strauss, 1970, p. 271).

Ao cercar esse pulso, distante geográfica ou mesmo ontologicamente, mas em proximidade no que diz respeito à credibilização da magia, a matriz bantu, mais particularmente nos ritos de reisados em Minas Gerais, Leda Maria Martins tece o tempo espiralar. “A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado, um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 63).

No âmbito da alteridade na sua ligação com o tempo, algumas analogias com uma historiografia antropológica, tal como Mauro Franco Neto e Henrique Pinheiro Costa Gaio permitiram avistar podem ser traçadas, na direção de “uma espécie de rearranjo

sincrônico” (Franco Neto; Gaio, 2020, p. 185). Através do pensamento de Oswald de Andrade, se delinea a questão: “Sob que vestes a temporalidade se apresenta na sua obra e quais as implicações disso para a articulação e reorganização das distâncias e proximidades que compõem a tríade passado-presente-futuro?” (Franco Neto; Gaio, 2020, p. 189). A pergunta provoca direcionamentos inventivos cercados aqui que mantém tesa a interrogação e ao mesmo tempo vai sendo inspirada e abalada pelas trilhas enveredadas pelos autores:

[...] tem-se uma história ritualística e celebrativa de momentos fundadores e, por outro, a história de um presente prenhe de historicidade que, dada sua natureza de devoração, promove a constante reiniciação da história e com infinitos momentos fundacionais como fonte de vitalismo. (Franco Neto; Gaio, 2020, p. 193).

À luz de uma razão antropofágica, cobrindo e descobrindo mantos cósmicos-temporais, a partir da fonte referenciada, “tendo a poética sincrônica-diacrônica como grande catalisadora dessa tradição reinventada” (Franco Neto; Gaio, 2020, p. 210), retorno às cosmopercepções ameríndias. Dirijo-me ao filme *A última floresta* (2021), realizado em uma colaboração entre a liderança yanomami Davi Kopenawa e o cineasta Luiz Bolognesi. Quando o cineasta leu o livro de Kopenawa *A queda do céu*, decidiu filmar.

O convite para um mergulho na vocalidade, perspectiva yanomami, brota nas diversas instâncias que compõem a obra: narrativa, atuação, roteiro, enquadramentos. Elementos que borram fronteiras entre documentário e ficção, performance e atuação, rito, xamanismo. Enquanto o filme *Hanami* apresenta, com primor, um roteiro surpreendente e sensível no encontro suscitado entre o velho sábio e a bailarina, *A última floresta* promove essa vertigem no espectador, operando o choque de perspectivas, como se questionasse o próprio tecido da vida, nessa direção. O que é vivido, o que é performado? Fronteiras em fricção. Com meu sopro de contadora de histórias sou atravessada pelo filme e farejo rastros de ontologias que operam e dissolvem limiares. No filme, um dos grandes catalizadores desse balanço é o mundo onírico, a esboçar um faz-de-conta oracular, sinalizador de rotas, caçador de crenças fundantes do aqui e agora.

Em *Hanami*, a dançarina de butoh convida ao alumbramento, a dança é operadora desses limiares performáticos, mas ainda assim o espectador está atrelado à sua narrativa linear, presente nas atuações, roteiro e instâncias diversas que constituem o filme. Há algo em *A última floresta* que suscita questionamentos profundos da ordem do tempo ocidental, que comanda a devastação. Escrevo esses questionamentos aqui, usufruindo de tantos meios ligados às tecnologias que se ligam à atividade mineradora denunciada por Kopenawa. No fluxo dos paradoxos caço encruzilhadas férteis para perturbar a cronologia que vem a reboque da matriz colonial.

Embarco em *A última floresta* e ao buscar traduzir sua vertigem nessas palavras, selo o pacto fáustico. Estruturo o que no filme dribla estruturas. Organizo como que

soprando conselhos a minha própria jornada para conectar com a temporalidade sincrônica. Embarco no sonho de Davi Kopenawa, no silêncio com faíscas de fogo, sua potência desveladora, evocada com a leveza que permeia a jornada tal como os pés quando pisam a terra e cerco pegadas na obra escrita que inspirou a realização do filme. Resvalo ambiguidades que suscitam ao mesmo tempo aproximações e distanciamentos. Viveiros de Castro, no prefácio da obra escrita traduz parte dessa ambiguidade ao afirmar que, “*A queda do céu* é um acontecimento científico incontestável, que levará, suspeito, alguns anos para ser devidamente assimilado pela comunidade antropológica” (2015, p. 15).

Traço uma analogia entre a assimilação necessária à absorção da obra e as dificuldades do retorno das viagens realizadas por Kopenawa, deixando para trás a floresta, seu território de vínculo. Ele reflete acerca dos perigos dessas viagens no que tange à imantação de uma exigente conexão xamânica. As dificuldades são encaradas devido à urgência de denúncia de tantas epidemias e perigos advindo da mineração (que em sua ontologia se entrelaçam). Ele se sente impelido ao trânsito de territórios e ontologias, em busca de parcerias e compreensões que possam agregar ao propósito de sobrevivência de seu povo (e do mundo). A travessia acontece, mesmo colhendo consequências drásticas, um estado doentio no retorno, como um reassimilar de seu próprio horizonte de pertencimento.

Mais tarde, quando retornei dessa viagem a Paris, assim que cheguei à minha casa de *Watoriki*, achei realmente que logo fosse morrer. Eu estava muito fraco e tinha tontura e sono o tempo todo. Não conseguia mais acordar direito. [...] Ficava deitado na rede e ia perdendo consciência aos poucos [...]. Eu estava de volta à floresta, mas minha imagem continuava dormindo no peito do céu. Tudo isso estava acontecendo, eu sabia, porque tinha pisado nas terras de onde vêm os *xapiri* dos antigos brancos. [...]. Aproximar-me tanto de seus locais de origem tinha me feito virar outro. [...] Tive de passar vários dias em casa, prostrado perto do fogo, para secar minhas carnes encharcadas do frio úmido daquelas terras distantes. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 429-430).

Se Viveiros de Castro, já partindo de seu lugar, que preconiza algumas abordagens e aproximações, sinaliza um trajeto longo, possivelmente árduo de assimilação antropológica, suscito perplexidades dirigidas, não necessariamente a uma assimilação, mas a um imaginável abalo, deslocamento do “povo da mercadoria” diante das perspectivas desveladas por Kopenawa. Há pistas espinhosas nesse movimento de retorno das viagens, canais para “virar outro”. O corpo afetado, doente, desnuda rotas que permitem entrever a transformação da dança em batalha. O xamá incarna esses deslocamentos, que sinalizam um liame exigente, a ser nutrido na presença. Em algum território da geografia física ou da alma, sustentar a dança entre as temporalidades pode revelar um lugar de privilégio, ou mesmo, alienação. Em várias de suas abordagens, a necessidade da batalha é eminente, o garimpo salta como a mais evidente.

Seu lugar de xamá se liga ao desenvolvimento de uma percepção em que todos as

existências se comunicam: o céu, a montanha, as plantas, alimentos, animais, epidemias e sentimentos. Também uma visceralidade na relação com a imaginação, a interferir diretamente na jornada, a definir um campo de crenças, entrelaçado às ações cotidianas de caça, alimentação, relações humanas. Tradução para uma geografia incorporada de afinidade com os *xapiri*,<sup>1</sup> processos de constituição da imaginação enquanto um aparato a ser constituído com exercício, renúncia, nutrição:

Deve-se então ficar esticado bem reto, para que os caminhos não quebrem e os espíritos possam chegar até nós. Depois, usam nossos braços e pernas como caminhos, nos quais nossos cotovelos e joelhos são clareiras, onde param para descansar. Por fim, entram pela boca para dentro do peito, que é a casa na qual farão sua dança de apresentação. (Kopenawa; Albert, , 2015, p. 151).

A imensa obra abarca traços que circulam pelo sagrado, denúncia, relato autobiográfico, confissão. A perspectiva xamânica está no eixo das percepções e escrita, que ao se expor, também revela a pobreza de percepções atreladas ao mundo das mercadorias, que tem como exemplo a recorrente separação entre imaginação e realidade cotidiana. Viveiros de Castro denota como “uma contra-antropologia arguta e sarcástica dos Brancos” (2015, p. 27) circunda o relato. Um espelho triste e necessário para a batalha que inclui modos de produção e relação com o imaginário e, portanto, o tempo. Essa crítica foi possibilitada pelos vários contatos estabelecidos por Kopenawa, demonstrando inclusive, em tons confessionais, como o mundo da mercadoria lhe seduziu na juventude e um chamado de conexão xamânica promoveu uma ligação visceral com seu território de origem: “não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 75). O pacto selado entre ele e o antropólogo Bruce Albert, que possibilitou a obra, traz nos subterrâneos o convite à transposição radical “virar outro”, que de alguma forma se incarna no cruzo de perspectivas que ambos aceitaram operar. Ao confessar as seduções, ao revelar os estados adentrados quando travessias foram necessárias, um transbordamento é demonstrado: a capacidade de trânsito enquanto uma conquista, que tem sua face dolorosa, mas permite escolhas, A guiaça de seu sogro pelo xamanismo relatada na obra dá pistas desses exercícios, traços basilares de alguns arquétipos acessados, combinados. Analogias estruturais com outras mitologias, oráculos, podem ser percebidas. Saltam aliados, inimigos, guardiões do mundo material, espiritual, guerreiros. Combinações de alimentos, jejum, comportamentos de afeto e sexualidade que preconizam uma aliança, onde a fisicalidade em aliança integral com o espírito constitui uma mitologia arquitetada cosmicamente pelo xamã.

---

1 Espíritos

## Considerações finais

Arquiteto nessas palavras trânsitos possíveis a serem operados por uma contadora de histórias, que peregrina pelas narrativas, buscando ao mesmo tempo ser abalada pelo seu contexto e ser canal para abalos. Para tanto, busco despir-me de uma possível ingenuidade que cruza as temporalidades na síntese da dança para avistar, captar quais são as batalhas necessárias. O que é preciso morrer ou adoecer para ser aliada no projeto de evitar a queda do céu? Ainda que a ausência do pó de *yákoana*<sup>2</sup> nas nossas narinas, de imagens de floresta nos nossos olhos, aromas e pés sobre a terra, carne de caça fresca fígada por nós ou um parente nos nossos estômagos distanciem nossas perspectivas. Ou ainda mais radicalmente as tornem incompatíveis. Há alianças, cruzos ou abalos possíveis? No limite, o sopro da contadora de histórias busca manter tesas essas questões, ainda que seja para suscitar assombro.

Se apontei distanciamentos, revelo, então, aproximações com a perspectiva apresentada. A mais evidente, eixo aqui, é ligação visceral com as narrativas, com a tradição oral a destrinchar ligações, ainda que tantas vezes idílicas, com as sociedades ágrafas e a sua relação com o poder da palavra mágica, quando o verbo se faz carne. Kopenawa revela essa ligação com a magia da vocalidade: “Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 76).

Nessas trilhas, caço aparatos acessíveis a uma contadora de histórias a forjar, amaciar e tecer a palavra e assim cruzar ontologias arquitetadas cosmicamente. Essa vocalidade conectada com possibilidades de encantamento é o que mobiliza os deslocamentos operados aqui, desprovidos de hálito e, portanto, da magia da tradição viva e ainda assim evocando canais de reflexão que também podem ser transposição e evocação. Mesmo a palavra viva, em performance, pode empreender uma trilha apaziguadora, que com tanta frequência já portei e ainda porto nas narrativas lineares que meu sopro é portador.

Permaneço cercado pegadas em direção desse sopro-vertigem e cruzo a cosmopercepção yanomami, Heiner Muller, o butoh, vivências incas, como desestabilizadores a suscitar sincronias.

## Referências

A ÚLTIMA floresta. Direção de Luiz Bolognesi. Brasil: Gullane e Buriti Filmes, 2021.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Laskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

2 Pó inalado ritualisticamente pelos Yanomami com efeitos alucinógenos.

(Obras escolhidas, 1). p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 139-166.

FRANCO NETO, Mauro; GAIO, Henrique Pinheiro Costa. Antropofagia em dois tempos: inverter a história, tensionar o presente. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 13, n. 32, p. 185-220, 2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *Metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Unesco; Ática, 1980. (História Geral da África, 1), p. 167-212.

HANAMI: cerejeiras em flor. Direção: Doris Dorrier. Alemanha: Olga Film, 2008.

HIRATSUKA, Lúcia. *Urashima Taro*: a história de um pescador. São Paulo: Global, 2002.

JABLONKA, Ivan. Quando o historiador é pai e filho. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, p. 532-552, maio/ago. 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da USP, 1970.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MULLER, Heiner. Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-Máquima, A Missão, Quarteto. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

ROHL, Ruth. *O teatro de Heiner Muller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTOS, Marcos Ferreira. Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade. *Revista @mbienteeducação*, São Paulo, v. 1, n. 1, jan./jul. 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

Recebido em 30/04/2023

Versão final reapresentada em 10/10/2023

Aprovado em 12/10/2023