

Em(conto): *In(count)er: liminality and reverie* liminaridade e devaneio

Leticia Liesenfeld Erdtmann*
Universidade de Brasília
Luciana Hartmann**
Universidade de Brasília

*Atriz e contadora de histórias. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (PPGCEN/UnB). Professora n'A Casa Tombada - São Paulo. Email: letslisboa@gmail.com

**Doutora em Antropologia Social pela UFSC. Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN/UnB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: lucianahartmann@unb.br

Resumo: O conceito de liminaridade reúne dois pontos essenciais para o campo da narração oral: a passagem e a suspensão. O objetivo deste artigo é o de estabelecer uma relação entre o fenômeno da narração oral e o conceito de liminaridade, conforme desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner (1974, 2012). Recorre-se para isso, à ideia de devaneio (Bachelard, 2001) como participante do fenômeno do encontro à volta das histórias (ativado pelo contador de histórias) e na figura de Sherazade, como metáfora estrutural da abertura ao infinito nas histórias e da suspensão temporária da morte. Propõe-se como necessária uma situação de relativa proteção (mesmo que mais desejada do que concreta) para a efetivação das trocas envolvidas neste encontro coletivo. A situação de estar ao abrigo da Skene, permitiria que o estado de liminaridade pudesse potencialmente emergir, permitindo a entrega ao devaneio intrínseco à escuta/participação da/na narrativa. Sem esta suspensão liminar, protegida pelo corpo coletivo reunido, o devaneio se fragiliza e perde o potencial atmosférico que o encontro pode proporcionar. Apoiadas em Leda Maria Martins, entendemos o corpo em performance como local de inscrição de conhecimento (Martins, 2003) e propomos então que a aventura de se posicionar como corpo-passagem, no ato de contar, possibilita abertura às conexões com o outro, com o entorno e com a produção atmosférica que se desenha ao longo do evento.

Palavras-chave: Narração oral; liminaridade; devaneio, performance.

Abstract: The concept of liminality brings together two essential matters to the field of oral narration: the passage and the suspension. The purpose of this article is to establish a connection between the phenomenon of oral narration and the concept of liminality, as developed by the anthropologist Victor Turner (1974, 2012). For this intention, it is called upon the idea of reverie (Bachelard, 2001) as a participant in the phenomenon of the encounter around the stories (activated by the storyteller) and in the figure of Sherazade, as a structural metaphor of the openness to the infinity in the stories and the temporary suspension of death. A situation of relative protection is proposed as necessary (although more desired than concrete) for the actualization of the exchanges involved in this collective meeting. The situation of being sheltered by Skene would allow the state of liminality to potentially emerge, allowing the surrender of the intrinsic reverie to the listening/participation of/in the narrative. Without the suspension of liminality protected by the gathered collective body, the reverie weakens and loses its atmospheric potential, that the encounter can provide. Supported by Leda Maria Martins, we understand the body in performance as a place of entry of knowledge (Martins, 2003). We, therefore, propose that the adventure of placing oneself as body-passage, in the act of telling, allows the opening to the connections with the other, with the surroundings, and with the atmospheric production that is designed throughout the event.

Key-words: oral narration; liminality; reverie; performance.

Recebido em 31 de outubro de 2022
Aprovado em 12 de fevereiro de 2023

ERDTMANN, Leticia Liesenfeld. HARTMANN, Luciana. Em(conto): liminaridade e devaneio. *Légua & Meia*, Brasil, v. 14, n. 2, p. 130-145, 2022.

Todo final de história é então duas coisas ao mesmo tempo: um salto do infinito no finito e uma passagem do finito ao infinito.
(Rancière)

Suspensão (temporária) da morte e abertura ao infinito¹

Uma das imagens mais marcantes ligadas ao campo da narração oral é a oferecida pela história de Sherazade². Um verdadeiro tesouro de contos, *As mil e uma noites*, que remontam ao século IX, chegaram ao Ocidente em sua primeira versão publicada na Europa, em 1704, em uma versão traduzida pelo orientalista francês Antoine Galland, no contexto da corte de Luís XIV (QUEIROZ, 2022). É interessante observar com cuidado dois aspectos que emergem desta história: a relação com o infinito e a relação com a morte. Jorge Luis Borges em um capítulo especialmente dedicado *As Mil e uma noites* no livro *Sete Noites*, escreve: “Nesse título há uma beleza muito particular, talvez pelo fato de que a palavra ‘mil’ seja para nós quase sinônimo de ‘infinito’ (...). A ideia de infinito é consubstancial com *As mil e uma noites*.” (BORGES, 1987, p. 75).

A proposta inicial deste artigo é observar como o contar histórias se beneficia destes dois aspectos: a suspensão da morte (ou talvez simplesmente a suspensão em si, um estágio liminar, como aprofundaremos a seguir) através da memória, repertório que segue em viagem de boca em boca, e sua abertura ao infinito, uma vez que, em se tratando de histórias, contá-las requer a delicadeza de se aproximar da narrativa (evento narrado) sutilmente, com o cuidado de não sufocar a abertura que as constitui, sob o risco de limitar a necessária maleabilidade que assegura a sua permanência através dos tempos.

Voltando à personagem sobrevivente, contadora de histórias, “tecelã das narrativas”, nas palavras de Maria de Lourdes Soares:

Xerazade, a célebre contadora de histórias que abre e fecha *As Mil e uma Noites*, ao contar histórias para o Sultão Xariar, cura-lhe a ferida interior, alimentando-lhe o espírito. Ao tecer, noite após noite, sua sedutora rede de histórias encadeadas, Xerazade literal e simbolicamente vence a morte. Narrar para não morrer. Narrar para que as histórias não morram. Salva, assim, sua história e as mil e uma que transporta e entretece, por encaixe, no fluxo da narrativa, sempre aberto a mais uma – bela e vertiginosa metáfora do infinito. (SOARES *apud* PRIETO, 2011, p. 219).

Neste momento, propomos uma relação com o território do teatro e de seus saberes e poéticas, trazendo aqui marcas de nossa formação como atrizes, de nossas experiências artísticas como performers/contadoras de histórias e de nossas pesquisas, de um lado sobre o íntimo na comunicação, em suas relações contínuas com a literatura, com a música e com a filosofia (da dança, da comunicação, do teatro, da arquitetura etc.), e de

¹ Agradecemos à leitura generosa de Alice Stefânia. Suas contribuições foram incorporadas ao texto, embora seja nossa a responsabilidade por seu uso.

² O nome da personagem tem sido escrito de diferentes formas ao longo da história. Em nosso artigo optaremos por “Sherazade”. Nas citações o nome constará com a grafia utilizada pelos autores.

outro lado sobre performances de narradores tradicionais pela perspectiva da antropologia. Neste encontro, o território das artes cênicas com o foco no fenômeno da narração oral cruza agora com o campo da antropologia da performance (Arnold Van Gennep, 2013; Victor Turner; 1974; 2012; Richard Schechner, 2011; Vânia Zikán Cardoso, 2007; entre outros) e procura pensar junto de alguns pontos e perspectivas trazidos por estes estudos. Será esse o caminho trilhado neste texto.

A imagem de uma metafórica suspensão temporária da morte impulsiona esta deriva. Essa suspensão pode se dar simbólica ou literalmente “ao abrigo”, ou sob a proteção da sequência de histórias que Sherazade vai contando para distrair o Sultão, escapando assim da morte. Entretanto podemos pensar na ideia de suspensão também como aquilo que ocorre ao redor de uma fogueira, nos encontros à volta dos mitos e histórias partilhados nas aldeias e comunidades tradicionais (a generalização aqui não pretende ser redutora, mas apenas um recurso que nos permita prosseguir mais diretamente em direção ao assunto proposto). Nestes casos, muitas vezes o fogo é um elemento de proteção, novamente um apoio à suspensão.

Esta deriva prossegue lançando um olhar sobre o fenômeno expandido da narração oral. Com “expandido” pretendemos dizer que a deriva não abarca um panorama histórico, sem dúvida inapreensível dado o fato de o tema em causa ser uma tradição de incalculáveis variações, uma vez que se constitui como acontecimento cultural. A deriva, portanto, é adotada aqui como um voo possível, garantindo o devido respeito a essa prática milenar e ao mesmo tempo a humildade necessária na aproximação ao assunto.

Interessa, como exercício inicial, observar o ato de contar histórias como estando ligado (ou apoiado) a uma necessária situação de parcial proteção real ou simbólica (um dos pontos mencionados no início deste texto, que emergem da história de Sherazade), seja ao abrigo da Skene ou ao abrigo de uma fogueira ou simplesmente de um círculo de pessoas (o coletivo é com frequência um fator de proteção) ou ainda, numa visão bastante idealizada das infâncias, ao abrigo de um colo e de um contexto doméstico razoavelmente pacífico. Sabemos das precariedades do nosso território e o que isso implica, como nos lembra Benjamin “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ é a regra” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Nossa perspectiva é, inevitavelmente, a de um olhar artístico sobre o tema, mas que se propõe, neste momento, a dialogar com a antropologia, a partir de autores que possibilitam ampliar e diversificar o debate acerca do acontecimento e do encontro à volta dos contos (o evento narrativo). Pretendemos ainda pensar, em estreita ligação com a reflexão anterior, sobre o acontecimento que reúne coletivamente um grupo de pessoas à volta da escuta de uma história, seja este um ato mais ou menos ritualizado, com foco no papel de eventuais fatores que possam favorecer um estado de concentração e a consequente possibilidade de uma distração momentânea em relação ao entorno.

Além desta noção de acontecimento, importa ressaltar o entendimento, junto com Jacques Rancière, da performance (neste caso, incluímos a ocorrência urbana da narração oral dita cênica ou artística) como um terceiro termo:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre e o aprendiz emancipado uma terceira coisa [...]. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é transmissão do saber ou sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

O autor enfatiza a questão do dissenso neste encontro como fator estético, fundamental para que não haja uma excessiva romantização da ideia de encontro como algo homogeneizante, mas sim perceber o encontro com a devida distância natural que as subjetividades livres e as fabulações paralelas constituem a partir da escuta individual no evento coletivo.

Se o “terceiro termo” no caso da narração oral é a própria performance, palavra quente e viva que carrega consigo uma história partilhada com o coletivo e ativada pelo contador, a narrativa oral se “materializa” na roda com a necessária presença de todos os envolvidos.

Em relação à participação coletiva, Jack Goody em *O Mito, o Ritual e o Oral*, faz uma consideração bastante precisa: “[...] a não ser em situações autoritárias, o discurso oral é dialógico e interativo. De um ponto de vista não há nenhuma separação real entre o orador e o público. Todos são oradores, todos são ouvintes (de certo tipo) e a conversação prossegue.” (GOODY, 2012, p. 125) Assim, o fenômeno da narração oral se constitui majoritariamente como um sistema aberto, receptivo a trocas constantes com o coletivo, acolhendo e incluindo intervenções do público durante a narração. E ainda que não haja interrupção da palavra ou acréscimos e fabulações conjuntas durante a performance, o público, mesmo quando em silêncio, se efetiva como uma participação ativa num sistema, portanto, de alta porosidade.

Em busca de um abrigo

A palavra grega *Skené* teve um primeiro significado que nomeava uma “tenda, barraca”, construção que servia de abrigo, relacionada ao termo *Skia*, sombra, pela noção de local que dá sombra, abrigo. (ROSSINI, 2012).

Seguindo os vestígios desta imagem, de um lugar onde se pode ficar ao abrigo da sombra, gostaríamos de pensar este encontro que se dá entre o contador de histórias e seus ouvintes “interagentes”, visto que o fenômeno costuma se apresentar, como colocamos acima, como um sistema poroso. O termo *Skené* é o mesmo que vai nos levar posteriormente à palavra latina *scena*, mas neste caso, vale repousar ainda, ao menos para começo de conversa, na ideia de um abrigo, e, mais especificamente, na ideia de uma certa proteção.

Pensar a narração oral, o contar histórias, pressupõe não só pensar o encontro, este que também está na base da ideia de outros espetáculos enquanto arte da presença, mas também nos remete a um sentido de proximidade entre corpos, e igualmente de uma menor intensidade ou relevância na divisão entre os espaços de fala e escuta. O abrigo faz pensar em outro elemento presente no fenômeno da narração oral, pois junto ao sentido de proteção proposto nesta deriva há também um outro: a possibilidade de desacelerar por um tempo determinado para seguir “em deriva” pela escuta da história. Estes dois aspectos estão em estreita ligação, uma interdependência os une. Eu posso parar porque, por um certo tempo, tenho alguma proteção, tenho tempo para fazer isso.

Mas de que proteção se trata? Qual o perigo e de que risco se trata exatamente, mesmo que nessa confessa deriva? Dependendo de onde imaginemos esse encontro, se estivermos pensando em uma comunidade no meio de alguma floresta ou savana, podemos cogitar que existam ameaças concretas, outros animais, por exemplo (outros, que não aqueles que contam histórias ou as escutam). Se pensarmos nos centros urbanos podemos pensar em agitação, barulho, falta de foco ou acolhimento, locais de passagem,

não lugares (AUGÉ, 2012), que talvez não representem uma ameaça direta às pessoas que ali estão reunidas, mas pode ameaçar o encontro em si, a escuta em suas camadas mais profundas.

Voltando brevemente ao abrigo, em muitas das representações pictóricas de momentos onde se contam histórias, ou do encontro à volta dos contos (pensemos nesta imagem ao invés da “à volta do contador”) vemos uma fogueira no centro, ou se for um ambiente interno, um banco ou poltrona, quando há apenas uma pessoa, um cajado ou bengala apoia a contadora(o), assinalando que ali há o “peso” talvez do “acúmulo de experiência” que se faz presente. O lugar é muito importante, um centro, um (re)poso. Os olhares dividem o foco entre quem porta a palavra e aqueles mais dispersos, “em deriva”, podendo essa “deriva” ser entendida como um ensimesmamento, um mergulho para dentro. No caso de uma acentuação do vetor de interiorização no ato da escuta/atenção do corpo, esse costuma buscar um apoio/arquitetura, uma posição que lhe dê suporte, lhe ancorando e permitindo uma viagem ou imersão para mais longe e por mais tempo. Este aspecto é bem exemplificado nas posições sentadas, em que o braço flexionado apoia a cabeça nas mãos ou ainda, como constatamos em nossas pesquisas etnográficas, em posições de cócoras, com ênfase nas expressões faciais e na ampla gestualidade utilizada pelos contadores:

Em vez de colocarem-se numa postura verticalizada, posicionando-se, em relação aos seus ouvintes, de maneira “cenicamente” privilegiada, os contadores e contadoras [da região da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai] não se levantam para contar seus causos e, se estão de pé, a indicação de que irão começar a narrativa é dada pelo agachar-se ou sentar-se em silêncio. A diferença em relação aos ouvintes, nesse caso, não é estabelecida pelo posicionamento no espaço, mas pela utilização do tempo, através da configuração da tensão entre o uso da palavra e os longos silêncios e pausas que vão marcando as narrativas desde o seu início (HARTMANN, 2011, p. 31).

Como vemos, aqui o (re)poso proporcionado pelo encontro narrativo se dá por meio de dispositivos sutis, como o posicionamento horizontal e igualitário entre contador e público ou o silêncio compartilhado, que pontua (e abriga) palavra e pausa. Esses dispositivos contribuem para promover a imersão no conto, que por sua vez permite (ou provoca) o devaneio.

Sobre o devaneio

Antes de adentrarmos na noção de devaneio, é importante responder a uma pergunta: de que imersão estamos tratando, para que o apoio e proteção seja tão importante? Vamos por partes: além do infinito, outro ponto que emerge no conto de Sherazade e que nos instiga nesta viagem é o desejo de continuidade que a cadeia narrativa pode suscitar. Benjamin relaciona a continuidade com a recordação:

A recordação funda a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração em geração. É ela o elemento artístico da épica em sentido amplo. E engloba as variantes artísticas da épica, entre as quais encontramos, à cabeça, aquela que o contador de histórias representa. É ela que funda a rede constituída, finalmente, por todas as histórias. Uma

liga-se à outra, como sempre gostaram de mostrar os grandes contadores, em especial os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, a quem ocorre uma nova história a propósito de cada passagem das suas histórias. Estamos perante uma memória épica, e o lado artístico da narração (BENJAMIN, 2018, p. 155)

Vânia Cardoso, a partir da obra de Michael Taussig, também comenta sobre essa cadeia narrativa:

[...] para Michael Taussig (1992), a narrativa torna-se uma forma de ordenamento. Ele sugere uma atenção à narrativa não como representação, mas como um ato mimético, no qual o sujeito (tanto o narrador, quanto o narrado) é inserido no próprio desenrolar dos eventos, e a narrativa da estória torna-se um ponto de partida e não um fim. (TAUSSIG *apud* CARDOSO, 2007, p. 328)

Percebe-se, portanto, um dado do infinito contido no próprio deixar-se conduzir pela narrativa. Nestes casos, normalmente se dá uma percepção temporal própria, de contornos difusos e pouco vinculada ao tempo cronológico. A imagem do devaneio em Gaston Bachelard é inspiradora neste sentido:

[...] o espaço onde se encontra imerso o sonhador é um ‘mediador plástico’ entre o homem e o universo. Parece que no mundo intermediário, onde se confundem devaneio e realidade, ele realiza para si uma plasticidade do homem e do seu mundo sem que nunca se tenha necessidade de saber onde está o princípio dessa dupla maleabilidade. Esse caráter do devaneio é tão verdadeiro que se pode dizer, inversamente: onde existe maleabilidade existe devaneio. (BACHELARD, 2001, p. 161, 162)

Em relação a este ponto de apoio (ou arquitetura) “exterior” ao corpo, mas em relação ativa com este, seja ele uma fogueira, roda de pessoas, cena, talvez seja possível encontrar um outro caminho para pensar o fenômeno.

Houve claramente, com o passar do tempo, um deslocamento em relação aos temores envolvidos num momento de distração momentânea, de um medo da morte (como ocorreu com Sherazade) como metáfora ficcional, ou do medo concreto de um ataque de animais, para um medo mais contemporâneo de perder alguma coisa, de estar excluído da conectividade das redes. Passamos assim ao medo da entrega em si, medo de um estado de absorção ou imersão que, como na câmera fotográfica, para focar em algo, necessita para isso da opacidade do entorno. Nesta camada, o medo de perder algo, uma “conexão”, na linha da proposição de George Berkeley (séc XVIII) “*Esse est percipi*” (“ser é ser percebido”) ganha atualmente outro significado, muito bem recontextualizado por Christoph Türcke em *A Sociedade Excitada* (2010) em relação ao temor de não emitir: “É apenas agora, no momento de sua ausência, que se mostra o quanto é real aquilo que pretensamente seria somente uma realidade virtual, e o quanto se fez pálido o aqui e agora. (...) Quem não emite não é, ou seja, ele pode estar tão vivo quanto possível (...) midiaticamente ele está morto.” (TÜRCKE, 2010: 39, 46). Identifica-se a partir desse medo a consequente dificuldade em manter a atenção contínua em um só evento, pelo crescente pânico em relação a perder algum estímulo externo que nos chama quase permanentemente, que nos requisita e sem o qual praticamente “não existimos”.

Poderíamos nos perguntar: não seria o medo o afeto mais relevante para a não imersão, na contemporaneidade?

Na presença de eventuais temores e afetos em relação aos corpos, como os que foram citados acima, a precariedade ou mesmo a dissolução da escuta estão definitivamente no horizonte como dados com os quais é necessário contar. Nestes casos, a ideia de suspensão pode ser a possibilidade de proteger de algum modo este mergulho na narrativa.

A absorção ou imersão a convite (nunca garantido) da narração da história pode, por alguns momentos, resultar numa espécie de “deriva conjunta”, numa proximidade coletiva que é intrínseca ao fenômeno, mas que se dá num percurso muito singular para cada pessoa.

A noção devaneio (*reverie*), de Bachelard, é muito rica para pensar esse estado. O autor usa a palavra imersão, alertando para o fato do devaneio se constituir quase fisicamente, como uma ambiência na qual é possível mergulhar. Para ele: “O devaneio é uma atividade física manifesta. Fornece documentos sobre as diferenças na *tonalidade* do ser. (...) Não é à toa que se diz que o sonhador está *imerso* no seu devaneio.” (BACHELARD, 2001, p. 161). Ambos os termos, tonalidade e imersão, estão frequentemente ligados às descrições de atmosferas e ambiências. A narração de histórias está diretamente ligada às atmosferas, como demonstra Gernot Böhme: “A qualidade particular de uma história, seja lida ou ouvida, reside no fato de que ela não apenas comunica que uma certa atmosfera existiu em outro lugar, mas ela também evoca esta própria atmosfera em si.” (BÖHME, 2007: 15). Se olharmos não só para a imersão no próprio devaneio mas, a partir disso, para a imersão na própria história (são provavelmente processos simultâneos) podemos entender a história como sendo ela mesma um lugar que se espalha ao longo do tempo partilhado e no qual podemos de certo modo adentrar, mergulhar. Benjamin sugere que “Quanto mais os ouvintes se esquecem de si, tanto mais fundo permanece neles o que ouviram.” (BENJAMIN, 2018, p. 148). Ao tratar desse “espraier” da história, ativada intencionalmente pelo contador, novamente um tingir o ambiente, surge a lembrança de um questionamento feito por Eliana Yunes, em entrevista à Júlio Diniz e Morandubetá:

[...] ouvir uma história de viva voz, com a respiração do contador, com o olhar do contador é algo imbatível porque aproxima as pessoas. E as pessoas estão na verdade carentes de aproximação, de trocas pessoais. Penso que devemos investir não como forma de institucionalizar ou de criar certas cerquinhas, em aspectos como a performática do contador de histórias [...]. Como é que a gente transborda, transpira uma história? Isso merece um estudo mais sistemático. (DINIZ e MORANDUBETÁ *in* PRIETO, 2011, p. 56)

Yunes nos convida a pensar sobre esse transbordamento, essa transpiração das histórias a partir de estudos sistemáticos sobre a performance (que ela chama de “performática”) do contador de histórias. É na passagem do texto para um contexto específico, da memória individual para a vivência coletiva, que o conto vive.

Outros mergulhos povoam o campo da narração oral, do contar histórias, ainda que numa perspectiva diferente – como o da relação entre a história/conto e o contador. Evocamos mais uma vez Benjamin:

A arte de narrar prospera por muito tempo no âmbito do trabalho das mãos – nos campos, nos mares e depois nas cidades – é, ela mesma uma espécie de forma artesanal de comunicação. O importante para ela não é o transmitir o puro “em si” da matéria, como se se tratasse de uma informação ou de um relatório. Faz descer a matéria à vida de quem conta, para fazê-la emergir de novo a partir dele. Deste modo, a marca própria de quem conta é detectável na história narrada, tal como a marca do oleiro no vaso de barro. (BENJAMIN, 2018, p. 148, 149)

Essa artesanaria se operaria justamente no “entre” quem conta e o que é contado, entre contador e ouvintes. É aqui que nos encontramos com a noção de “liminaridade”.

No limiar do conto

Seguindo este caminho, o de uma suposta “imersão apoiada”, interessa pôr em diálogo o encontro coletivo à volta dos contos com algumas descrições de espaços-tempo que propomos caracterizar como liminares, intermediários ou no limiar entre cotidiano e artístico, cênico ou ritual, social e privado. Para isso, nos inspiramos na abordagem que Richard Schechner faz da liminaridade, a partir das obras dos antropólogos Arnold Van Gennep e Victor Turner, para pensa-la na relação com evento narrativo, ativada pelo contador e desenvolvida conjuntamente com os ouvintes/participantes no espaço-tempo do acontecimento. Conscientes do deslocamento operado para este fim, não somente da estreita relação entre antropologia com o teatro (que já se verifica há muito na colaboração entre Victor Turner e Richard Schechner³), mas que estende-se como proposta de maneira a abarcar a narração oral como acontecimento coletivo performático e por fim ainda contando com a dificuldade de apreensão do termo, recorreremos à Diana Taylor que tão lucidamente nos alerta com relação à intraduzibilidade e extremo desafio de definição do termo performance:

Como término que connota simultaneamente un processo, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir em el mundo [...] Mi propuesta é que desde essa premissa – que no nos comprendemos mutuamente – y reconozcámos que cada esfuerzo em essa dirección necessita dirigir-se em contra nociones de acceso fácil, de descifrabilidad y traductibilidad. Este obstáculo desafia no sólo a los hablantes de español o portugués [...]. (TAYLOR, 2003, p. 21)

As contribuições extremamente importantes do estudo das relações entre liminaridade, oralidade e a performance, justificam uma breve incursão por estes conceitos de forma a compor a reflexão em curso. Com Richard Schechner, na sua descrição das possíveis funções da performance percebe-se o quanto o contar histórias participa desse desafio conceitual: “[...] encontrei 7 funções para a performance: entreter;

³ Sobre a quase mítica relação entre Turner e Schechner, o antropólogo John Dawsey conta: “conforme uma história recorrente, nos anos de 1970, o diretor de teatro experimental Richard Schechner faz a sua aprendizagem na antropologia com Victor Turner, ao mesmo tempo em que Turner, em sua relação com Schechner, torna-se aprendiz de teatro. Desse contato surge um novo campo de estudos, entre teatro e antropologia. Dois livros marcam o seu momento originário: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, de Victor Turner (1982); e *Between theater and anthropology*, de Richard Schechner (1985).” (DAWSEY, 2011, p. 207)

fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar de identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.” (SCHECHNER, 2003, p. 45)

Schechner vai aproximar os campos teatral e antropológico e vale destacar a importante abertura que o autor realiza com esse gesto:

A convergência de antropologia e teatro é parte de um movimento intelectual mais amplo no qual a compreensão do comportamento humano está mudando de diferenças quantificáveis entre causa e efeito, passado e presente, forma e conteúdo, etc. (e os modos lineares de análise que explicam tal visão de mundo) a uma ênfase na desconstrução/reconstrução de atualidades [...]. (SCHECHNER, 2011, p. 234).

Voltemos um pouco na história do conceito: noção de liminaridade nasce a partir dos estudos de Arnold Van Gennep, publicados no livro *Os Ritos de Passagem (Rites de Passage, 1908)*. Segundo Victor Turner,

Van Gennep como se sabe, distinguiu três fases em um rito de passagem: separação, transição e reagregação. [...] Durante a fase intermediária de transição, chamada por Van Gennep de ‘margem’ ou ‘limen’ (que significa liminar em Latim) o sujeito ritual passa por um período e por uma área de ambiguidade, um rápido limbo social. (TURNER, 2012, p. 219)

Às três fases definidas por Van Gennep, Turner acrescenta mais uma, estabelecendo assim quatro fases do ritual: quebra, crise, reparação e reintegração ou reconhecimento da cisão. Seguindo – e aprofundando a linha de Van Gennep, baseado em farta pesquisa etnográfica entre os Ndembu, povo da África Central – Turner vai focar sobretudo na possibilidade de transformação da sociedade através das performances ocorridas nos momentos rituais. A “liminaridade” será um conceito fundamental na obra de Turner (1974, 1981), pois prevê a inversão da estrutura normal da sociedade, trazendo à tona o que não é revelado no cotidiano - daí o fato de a arte e, no caso aqui apresentado, a narração de histórias, serem associadas à essa. Segundo Turner (1992), a performance também transforma a si mesma, pois as regras podem emoldurá-la, mas o fluxo de ação e interação com essa moldura pode conduzir a *insights* e gerar novos símbolos e significados, que podem ser incorporados em subsequentes performances.

Schechner, portanto, corrobora com Turner: “A performance propriamente dita é liminar, análoga aos ritos de transição.” (SCHECHNER, 2011, p. 226), situando a performance no campo da ação, do fazer, mais do que no campo da linguagem. Em relação à transmissão de saberes, ele afirma ainda a importância da oralidade e, conseqüentemente, da narração de histórias: “O conhecimento performático pertence às tradições orais.” (SCHECHNER, 2011, p. 228).

Seguindo a ênfase do autor na ação, pensamos a performance como um fazer que instaura um lugar de transmissão de saberes. Em mais especificamente em direção ao corpo como força motriz desta, temos uma expansão deste pensamento com Leda Maria Martins, que afirma:

[...] penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é,

não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2003, p. 66)

É importante enfatizarmos que o corpo, tal como é posicionado por Leda, é/está sempre “em performance”, ou seja, se por um lado aparece como território/lugar de inscrição, por outro lado é apresentado como portal – e um portal é espaço de passagem, transformação.

O conceito de liminaridade é muito mais complexo do que podemos explorar neste artigo, mas apostamos na operatividade do termo no sentido de enfatizar a importância que a zona intermediária, processual, tem para a narração oral e também para pensarmos na construção da “ambiência”.

Não há como circunscrever maneiras mais objetivas de se olhar para um fenômeno como este, por isso sugerimos uma percepção mais abrangente sobre os movimentos, dinâmicas, atmosferas que participam ou podem estar implicadas na diversidade de manifestações da narração oral, para chegar nas manifestações mais recentes da chamada narração artística ou cênica. Por outro lado, é possível elencar partícipes que integram o evento, e a partir daí, traçar possíveis relações entre eles. Estamos olhando neste caso para a noção de abrigo, suspensão, para os temores que podem afetar os corpos, a reunião coletiva em si e a troca de afetos que esta possibilita, a instauração de um tempo próprio, a abertura para o infinito, um movimento próximo ao da deriva.

Longe das inúmeras funções atribuídas às histórias (cura, apaziguamento, transmissão de saberes tácitos e conteudísticos, etc.) a proposta nesta deriva foi a de pensar sobre outros saberes advindos do acontecimento, refutando, com Vânia Zickán. Cardoso, “a separação entre experiência e linguagem” (CARDOSO, 2007, p. 319, 320). A ideia aqui é menos a de chegar a uma reflexão conclusiva a respeito das variadas nuances que o tema comporta e mais a de estimular uma ampliação necessária da discussão acerca desse tema tão caro ao contexto dinâmico socio-cultural-artístico, como os encontros à volta das histórias.

Percebemos a frequente imbricação verificável no campo da narração oral do caráter artístico e de uma situação de uma possível funcionalidade (pedagógica, terapêutica, entre outras), que nos remete às diversas funções que Schechner levanta em relação à performance. Pode ser, entretanto, perigoso, ao vincar demasiadamente na questão da funcionalidade, incorrer no risco de deixarmos de olhar para a simultânea objetividade e maleabilidade do conto, que de certa forma permitiu a tantas narrativas de tradição “no rolar das pedras do rio” chegarem até nós. A suspensão (que entendemos aqui como um estado de liminaridade) constitui um ponto importante deste processo, o encontro à volta das histórias, exatamente pelo direito à liminaridade, à margem, a um repouso e abrigo que nos afaste por instantes dos trilhos da funcionalidade, que nos permite vivenciar outro ritmo.

Van Gennep nos oferece uma bela imagem neste sentido:

O fenômeno da margem pode constatar-se em muitas atividades humanas, e se encontra na atividade biológica em geral, nas aplicações da energia física, nos ritmos cósmicos. Porque é uma necessidade que dois movimentos de sentido contrário sejam reparados por um ponto morto, que é reduzido ao mínimo em mecânica pelo excêntrico e só

existe em potência no movimento circular. Mas se um corpo pode mover-se em círculos no espaço com velocidade constante o mesmo não acontece quando se trata de atividades biológicas ou sociais, porque estas gastam-se e devem ser regeneradas em intervalos mais ou menos aproximados. A esta necessidade fundamental é que atendem em última análise os ritos de passagem, a ponto de tomarem às vezes a forma de rito de morte e renascimento. (VAN GENNEP, 2013, p. 154)

A passagem, assim permite uma suspensão dos estados corporais/papeis sociais e, a partir desta, sua regeneração ou potencial transformação.

Uma suspensão que ancora a deriva

No direito ao estado de suspensão próprio do devaneio, que se presentifica entre outros na narração oral, como fenômeno coletivo, há um novo encontro com uma morte simbólica, de certa forma um adiamento (como opera Sherazade) de outra morte, esse deslizar veloz sem aderência, um precipitar-se sem corpo. Édouard Glissant diz, em seu Poética da Relação: “Nós não aceleramos, nós nos precipitamos, todos – por medo de cair” (GLISSANT, 2021:157). E, pensando nos estágios liminares, o próprio abrigo é também um lugar de morte simbólica, como podemos verificar na descrição que Turner faz, por exemplo, dos ritos Kanongesha dos Ndembus:

O componente liminar de tais ritos começa com a construção de um pequeno abrigo de folhas, distante mais ou menos um quilômetro e meio da aldeia principal. Esta cabana é conhecida por *kafu* ou *kafwi*, termo ndembo derivado de *ku-fwa*, ‘morrer’, porque é aí que o chefe eleito morre para o seu estado de homem comum. (TURNER, 1974, p. 123).

O estado liminar pode ser visto, assim, como uma espécie de “morte” social, e é somente a partir da sua passagem que os sujeitos podem renascer e se reintegrar à estrutura social. Como definem Noletto e Alves: “Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente.” (NOLETO; ALVES, 2015)

Desta forma, o período liminar possibilita formas de relação social menos estruturadas e relativamente indiferenciadas, com a criação de comunidades nas quais os indivíduos se encontram em situação de igualdade. Essas comunidades, ou *communitas*, como foram definidas por Turner, têm um caráter não estruturado e são relações que brotam nos interstícios da estrutura social, em liminaridade/em transitoriedade. De acordo com ele, quando a liminaridade é positiva, criativa, possibilita a emergência de uma modalidade de inter-relação humana na qual se pode brincar com os sistemas estruturais, de forma que haja uma subversão (ou mesmo aniquilação) de direitos e deveres, possibilitando uma atmosfera de *communitas*, na qual “todas as pessoas são percebidas como uma só, mesmo que apenas por um instante” (Turner, 2015, p. 64).

O mergulho no conto nos refaz, exatamente por não exigir nada para além do que nos percorre o corpo e estimula nossos campos imaginativos e de presença, ele passa por esse devaneio ao abrigo de uma liminaridade.

Uma presença (em devaneio), muitas vezes descrita como ausência, talvez seja apenas uma presença mais difusa, presença que se manifesta num contexto em que o

corpo transborda e tinge com a sua tonalidade o entorno. A atmosfera pode estar no cerne desta percepção, segundo Böhme:

Atmosferas são evidentemente aquilo que se experimenta pela presença corporal em relação com pessoas e coisas com espaços. [...] A atmosfera é a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido. É a realidade do percebido como uma esfera da sua presença e a realidade do percebedor uma vez que, ao sentir a atmosfera, ele está, de uma certa maneira, corporalmente presente. (BÖHME, 2017, s/p – versão eletrônica)

Propomos, portanto, olhar para o encontro à volta dos contos como um lugar fora do fluxo social, um espaço-tempo intermediário, no qual os contos (eventos narrados) apoiam os devaneios individuais experienciados em conjunto. Esse espaço-tempo intermediário (liminal) configura uma espécie de refúgio onde as partilhas vão além da história ouvida, mas tecem uma experiência conjunta, produzem atmosferas, estimulam devaneios alinhados ou transversais ao que é narrado.

Sobre a relação entre espaço, atmosfera e cena:

A atmosfera contribui consideravelmente para a produção da espacialidade. É por causa da – e através da – atmosfera, que parece emanar do espaço e das coisas – incluindo o cheiro que exalam e os sons que produzem –, que as coisas e o espaço aparecem ao sujeito, que nem entra, como presentes num sentido mesmo enfático. Não só se apresentam nas suas qualidades ditas primárias e secundárias, como, além disso, na atmosfera, eles invadem. o corpo do sujeito que percebe, para serem experienciados como luz, cheiros e sons. Porque o espectador não se defronta com a atmosfera, não se distancia dela, antes é rodeado por ela, mergulha nela.” (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 75-76)

Convidamos Denise Sant’Anna para completar o pensamento em relação ao espaço liminar que emerge nestes casos: “Seriam espaços generosos porque não ambicionam guardar dentro deles apenas ‘o espaço’, deixando o tempo do lado de fora. São espaços-tempos que permitem a quem neles vive o contato com a densidade de experiências sensoriais [...]” (SANT’ANNA, 2001, p. 51).

É ainda do corpo que estamos falando, dos seus afetos, do seu possível refúgio no coletivo encontro à volta das histórias, do que transborda dele e produz atmosferas, a partir de tudo que o atravessa, em fluxo.

Leda Maria Martins nos presenteia com esta síntese: “Policromado pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural e do tempo que o concebe e estrutura.” (MARTINS, 2021, p. 208).

A questão central é que, para que essas trocas dinâmicas, mais difusas ou mais densas, se estabeleçam, parece haver a necessidade de uma estrutura que ancore essa suspensão, nos afastando da morte assim como fez Sherazade, oferecendo alguma proteção para que a relativa distensão corporal aconteça, favorecendo uma abertura ao infinito de imagens que nos visitam a partir da escuta de uma história. Essa estrutura, nunca garantida, mas esboçada, é uma imagem para a necessária ancoragem da qual falamos ao longo do texto. A delicadeza que ela acolhe é fundamental como expansão em

outras direções. Rancière defende que literatura recusou as grandes formas de articulação entre temporalidade e causalidade que estruturavam a ficção aristotélica e estruturavam a narrativa científica sobre a sociedade, possibilitando, assim

aprofundar a potência do “momento qualquer”, esse momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno em que uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam e em que a inatividade de um devaneio entra em harmonia com a atividade do universo. (RANCIÈRE, 2021, p. 12, 13).

Finalizamos essa deriva com o apoio de Rancière, entendendo esse “momento qualquer” na mesma chave do estado liminal, como algo que opera na ordem da possibilidade, da abertura, mas também da condensação. Junto a esta co-criação contínua a partir da escuta, se dá o encontro coletivo, no qual a passagem é de memórias, de experiências, saberes, percepções, silêncios... ao mesmo tempo que é a aventura de se colocar como corpo-passagem, aberto às conexões com o outro, com o entorno e com a produção atmosférica que se desenha ao longo do evento.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÖHME, Gernot. *A atmosfera como o conceito fundamental da nova estética*. Tradução: Diogo Silva Corrêa e Olivia von der Weid. Disponível em: <https://blogdolabemus.com> : acesso em 18/05/2022.

BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

CARDOSO, Vânia Zickan. Narrar o Mundo: Estórias do Povo da Rua e a Narração do Imprevisível. *Revista MANA* n.13 (2): 317-345. Rio de Janeiro, 2007.

DAWSEY, John. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.

DINIZ, Júlio e MORANDUBETÁ. Muitas vidas, muitas vozes, muitas histórias. In: PRIETO, Benita (org.) *Contadores de Histórias - um exercício para muitas vozes*. Rio de Janeiro: Prieto Produções Artísticas, 2011, p. 49-57.

FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as performance - Theatre history as cultural history. *Actas História do Teatro e Novas Tecnologias*, 2005. Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf

- GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GLISSANT, Edouard. *Poéticas da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GOODY, Jack. *O Mito, o Ritual e o Oral*. Petrópolis, Vozes, 2012.
- HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *A Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Letras Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, n. 26, UFMG, 2003.
- NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. "Liminaridade e communitas - Victor Turner". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>
- QUEIROZ, Christina. História sem fim. *Revista Pesquisa FAPESP*, Edição 314, abr 2022. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/controversias-na-historia-do-livro-das-mil-e-uma-noites/>
- RANCIÈRE, Jacques. *As Margens da Ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *TransInformação*, Campinas, 24(3):157-164, set./dez., 2012.
- SANT'ANNA, Denise de Bernuzzi. *Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, ano 11, 2003.
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, 2011.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *Percevejo – revista de teatro, crítica e estética*, Ano 11, n. 12, 2003.
- TÜRCKE, Christoph. *A Sociedade Excitada*. Campinas/SP: Ed Unicamp, 2010.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual – Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. 2. ed. New York: PAJ Publications, 1992.

TURNER, Victor. **Liminal ao liminoide:** em brincadeira, fluxo e ritual - um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*. Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, 2012.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. 4ª. edição. Trad. Mariano Ferreira. São Paulo: Vozes, 2013.