



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA - IFAC
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

VANDERLEY RAFAEL REIS DE SANTANA

**ENSAIO SOBRE A CRISE DA NARRAÇÃO E AS LINHAS DE
FUGA DAS NARRATIVAS DISSIDENTES**

Ouro Preto

2025

Vanderley Rafael Reis de Santana

**Ensaio sobre a crise da narração e as linhas de fuga das narrativas
dissidentes**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de
Filosofia da Universidade Federal
de Ouro Preto, como requisito
parcial para a obtenção do diploma
de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Dr. Paulo Marcos
Cardoso Maciel

Ouro Preto

2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Vanderley Rafael Reis de Santana

Ensaio sobre a crise da narração e as linhas de fuga das narrativas dissidentes

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel

Aprovada em 06 de setembro de 2025

Membros da banca

Pr. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto
Pr. Dr. Arnulf Baumgartel - Universidade do Estado de Santa Catarina
Pr. Dr. Romero Alves Freitas - Universidade Federal de Ouro Preto

Paulo Marcos Cardoso Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 08/09/2025



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Marcos Cardoso Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/09/2025, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0975105** e o código CRC **35F6433A**.

RESUMO

O presente trabalho investiga a crise da narrativa na modernidade a partir de Walter Benjamin, Byung-Chul Han e das contribuições de Deleuze e Guattari. Benjamin, em *O Narrador*, identificou a perda da experiência comunicável, substituída pela informação e pelo romance individualista, que rompe a função comunitária da narração. A modernidade, marcada pelas guerras e pela racionalização, teria destruído a aura e o mistério que sustentavam a narrativa tradicional. Han atualiza esse diagnóstico, apontando que a inflação de narrativas digitais e o storytelling servem mais ao consumo e ao neoliberalismo do que à criação de vínculos. O excesso de informações fragmenta a atenção, destrói a empatia e transforma a comunicação em mecanismo de dominação algorítmica, explorando a liberdade como forma de controle. Nesse contexto, o trabalho articula a noção de agenciamento coletivo de enunciação, desenvolvida por Deleuze e Guattari, como alternativa ao individualismo narrativo. A narrativa, pensada como produção coletiva de sentido, se opõe ao romance moderno centrado no “eu”. Além disso, o conceito de fabulação ajuda a compreender como práticas de resistência subvertem os usos dominantes da narrativa, deslocando hierarquias e criando linhas de fuga. Exemplos são encontrados nas tradições orais africanas (Amadou Hampâté Bâ), nas autobiografias indígenas (analisadas por Suzane Lima Costa) e na dramaturgia *Tybyra* de João Nyn, que fabula a história sob uma perspectiva indígena. Essas práticas demonstram que, embora a narrativa esteja em crise no Ocidente capitalista, ela resiste e se reinventa como potência coletiva, política e criadora de mundos.

PALAVRAS-CHAVE:

Filosofia; Narrativa; Fabulação; Teatro; Povos dissidentes.

ABSTRACT

The work investigates the crisis of narrative in modernity through Walter Benjamin, Byung-Chul Han, and the contributions of Deleuze and Guattari. In *The Storyteller*, Benjamin identified the loss of communicable experience, replaced by information and the individualist novel, which broke with the communal function of storytelling. Modernity, marked by wars and rationalization, destroyed the aura and mystery that once sustained traditional narrative. Han updates this diagnosis, arguing that the inflation of digital narratives and storytelling serve consumerism and neoliberalism rather than community-building. The excess of information fragments attention, erodes empathy, and turns communication into an algorithmic mechanism of domination, exploiting freedom as a form of control. In this context, the work draws on Deleuze and Guattari's notion of the collective assemblage of enunciation as an alternative to individualist narrative. Narrative, conceived as a collective production of meaning, opposes the bourgeois novel centered on the "self." Furthermore, the concept of minor literature helps to understand how resistant practices subvert dominant uses of language, displacing hierarchies and creating lines of flight. Examples are found in African oral traditions (Amadou Hampâté Bâ), in Indigenous autobiographies (analyzed by Suzane Lima Costa), and in João Nyn's play *Tybyra*, which reimagines history from an Indigenous perspective. These practices show that, although narrative is in crisis in the capitalist West, it survives and reinvents itself as a collective, political, and world-creating force.

KEYWORDS

Philosophy; Narrative; Fabulation; Theater; Dissident peoples

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. CRISE DA NARRAÇÃO.....	10
3. PRESERVAÇÃO DA NARRATIVA.....	14
4. TYBYRA E A FABULAÇÃO NO TEATRO.....	21
5. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	26
6. REFERÊNCIAS.....	28

INTRODUÇÃO

O trabalho de conclusão de curso proposto se volta para um tema amplo e que já foi objeto de distintos olhares. Além disso, não podemos deixar de perceber sua presença em nosso cotidiano, no qual, segundo os noticiários, tudo se tornou narrativa. Entretanto, essa proliferação do termo e de seu emprego nas mídias sociais e nos jornais, por parte de diferentes partidos ideológicos, parece contribuir cada vez para seu esvaziamento enquanto meio de transmissão de sabedoria e fonte de experiência. Não podemos deixar de considerar que a narração é uma forma de comunicação importante para a constituição e a transmissão das relações sociais, ao longo do tempo e do espaço, seja enquanto um elemento de troca, de fuga, de dominação, de registro, de avanço. Acontece que a narrativa, apesar de ter sofrido diversas transformações ao longo de seu desenvolvimento histórico e cognitivo, nunca esteve em tamanha decadência, e aquilo que Walter Benjamin denuncia em seu texto, à primeira vista num tom “saudosista” com relação a forma narrativa do passado, revela uma crise que, segundo Byung-Chul Han (2023), no seu tempo dava os primeiros passos rumo à sua abominável forma de ser atual. Para além desse diagnóstico acerca de sua decadência a par do processo de desencantamento do mundo, no Ocidente moderno, é preciso considerar que a narrativa é entendida no cenário atual da política brasileira como aquilo que visa “manipular” ou “deturpar” a realidade. O problema também é de interpretação pois, essa noção da narrativa como algo que encobre a realidade, deriva da compreensão da ideologia como falsa consciência. Porém, temos em mente que a narrativa pode ser mais que derivada da realidade se entendida nos termos de Benjamin.

No texto *O Narrador*, ensaio presente na coletânea intitulada: “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”, Benjamin inicia sua reflexão alertando-nos que a tal “arte de narrar” (2012, p. 197) está em vias de extinção, devido ao fato de que as produções literárias da época - principalmente o romance - estavam carentes de algo que até então era tido como “seguro e inalienável”, isto é, a habilidade de intercambiar experiências. O romance como sendo a forma privilegiada da épica moderna se torna nas mãos da burguesia antes um modo de escapar das relações sociais instando ao isolamento e a solidão e, assim, rompendo com o papel tradicional da narrativa de criação de comunidades.

Mas o que exatamente isso significa? Para nós, significa que não só a troca de experiências estava escassa, mas a própria percepção e absorção delas - sejam das experiências mais épicas às mais cotidianas - se encontrariam em crise. O primeiro motivo para isso é apontado pelo autor por decorrência das guerras mundiais, relatando que percebeu uma espécie de mudez - silêncio dos combatentes que voltavam do terror pobres de “experiência comunicável” (2012, p. 198), restando apenas experiências traumáticas, sem sentido e adversas a qualquer coisa que vivemos no nosso cotidiano. O processo de desencantamento do mundo teria se completado com a Guerra Mundial que, na visão de Benjamin, teria alterado de tal forma a vida em comum que não seria mais possível reconhecer no mundo um espaço conhecido e com sentido. Neste caso, o que pensamos estar em jogo na verdade é a perda de todo um mundo conhecido como referente narrativo, não só pelo trauma, mas pelo que é a vida antes e depois das guerras.

Antes de examinarmos as demais causas da chamada crise da narrativa, é fundamental esclarecer o que entendemos por narrativa tradicional - aquela que vem sofrendo transformações prejudiciais e que, ao menos no Ocidente, corre o risco de se perder. Podemos imaginar a narrativa como um artesanato: enraizada na experiência acumulada ao longo de gerações, ela é uma forma de comunicação cuidadosamente moldada, tendo na oralidade seu principal veículo, por meio do qual se compartilham, convencionam e preservam saberes. A narrativa, como voz coletiva, carrega em sua essência um tom utilitário - seja para ensinar uma lição, oferecer um conselho prático ou transmitir um ensinamento moral. E, enquanto forma artesanal de comunicação, ela se constrói ao longo do tempo e da distância: apenas quando os narradores perpetuam o conteúdo de geração em geração, a narrativa cria raízes profundas, tornando-se um pilar da cultura, um reservatório de sabedoria ancestral e uma verdadeira cosmovisão.

No texto, Benjamin (2012, p. 199) usa das seguintes metáforas para estabelecer estas duas características principais da narrativa, com dois estilos de vida que ao longo da história produziram suas “famílias de narradores”: primeiramente, o *camponês sedentário*, que nunca saiu de sua terra, mas que carrega consigo toda a história dela; do seu povo, da sua crença, se tornando aquele que um dia sentou para escutar e absorver todas as narrativas dos antigos, e que agora é encarregado de passar essa experiência para as gerações futuras, fazendo a manutenção de sua cultura. Em segundo lugar, temos o *marinheiro comerciante*, que apesar de nunca estar fixado em um lugar, tem em si todas as histórias do mundo, sendo o responsável por “trazer as boas novas”,

narrativas de longe, que nos afetam e causam entusiasmo justamente por serem de um lugar longínquo, misterioso. Portanto, são estes os dois elementos básicos para a narrativa: *um percurso de tempo, uma misteriosa distância*.

Vejamos, as considerações do filósofo dizem respeito a uma progressiva perda dessas duas características, devido a diversos fatores que envolvem os avanços tecnológicos, as relações sociais e seus meios de propagação de informação, a dominação do capitalismo, entre outras coisas.

Seguindo o argumento de Benjamin, a modernidade trouxe consigo algo que é visto pelo autor como o primeiro anúncio da progressiva morte da narrativa - o romance. O romance se separa da narrativa desde seus elementos essenciais, como sua vinculação ao livro e a escrita. Percebamos, não é que a narrativa seja algo estritamente da ordem da oralidade, mas para que a narrativa seja escrita, ela precisa ser como um *agenciamento coletivo de enunciação*¹, se aproximando o máximo possível das histórias contadas pelos narradores anônimos, que são secundários em relação ao que realmente importa neste caso - a história, o conteúdo. Já o romance tem origem no indivíduo sozinho, que não conta suas histórias como exemplos de vida, e nem está preocupado em estabelecer uma escrita utilitária, uma moral da história, a continuidade de uma cosmovisão.

Outro produto da modernidade que contribuiu para a degradação da *aura* narrativa, segundo Benjamin (2012, p. 203), é a mudança no que tange a circulação de *informações*:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.

Uma das características fundamentais da narrativa não estaria relacionada ao arquétipo do marinheiro comerciante — figura que, ao regressar de terras longínquas,

¹ Conceito desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao postularem sobre uma forma de produção de sentido que não depende de um sujeito individual, mas sim de uma multiplicidade de forças, vozes, discursos e relações que se articulam para dar origem a enunciados. Cf. DELEUZE, 2014, p. 122

O que queremos dizer com “para que a narrativa seja escrita, ela precisa ser como um *agenciamento coletivo de enunciação*?” Como foi dito logo abaixo, o romance flerta com o individualismo. Entretanto, somos favoráveis à ideia de que a enunciação nunca é individual, mas se apoia em uma multiplicidade de elementos culturais, históricos, sociais etc. A narrativa precisa ser como um agenciamento coletivo para dar conta de abranger as múltiplas vozes, forças e desejos, criando possibilidades de subverter os sistemas e formar linhas de fuga.

introduz novos saberes e experiências que impulsionam o desenrolar das histórias? Nesse sentido, de que maneira o avanço das tecnologias de comunicação, ao proporcionar acesso instantâneo e contínuo às informações globais, pode comprometer ou enfraquecer os processos tradicionais de construção narrativa? Vale lembrar que essa mesma distância Benjamin atribuiu a presença da aura na arte em detrimento da exigência de proximidade das massas modernas que, segundo o filósofo, seriam um dos agentes de seu fim.

Um outro aspecto que confere *aura*² à narrativa é justamente o mistério, essencial para as histórias contadas ao redor do fogo, isto é, lacunas narrativas que inflamam no ouvinte a imaginação, a curiosidade, a ludicidade que marcará a memória daquele que absorve a oralidade, criando para si mundos extraordinários e miraculosos. A partir da modernidade, as histórias começam a ser vinculadas a explicações lógicas, o que transforma as narrativas em meras informações. Informações com verificações imediatas, compreensíveis “em si e para si” (2012, p. 203), que acabam com o mistério ao explicar todos os fatos por vias empíricas e científicas. A diminuição das distâncias (espacial e temporal) provocada pelo avanço tecnológico e literário contribuiu para a chamada *crise da narrativa*, pois destruiu a aura da mesma.

A informação só tem valor no momento em que é nova, ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (2012, p. 204)

É nesses termos que Benjamin discorre sobre o fato de os astros recém-descobertos não conversarem mais com os homens, pois a racionalização acabou com o mistério que servia de pano de fundo para as narrativas. Isso não significa que devemos adotar uma postura contrária ao desenvolvimento cognitivo e tecnológico - não há como negar os incontáveis benefícios e facilidades que a modernidade trouxe para nossas vidas - mas o apelo é para a construção de um olhar crítico em relação ao que consideramos hoje como narrativa, já que, como nos mostra Byung-Chul Han, também não há como negar as mais perversas atrocidades que os novos tempos

² No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin desenvolve o conceito de aura ao dissertar sobre a autenticidade presente em uma obra de arte. Para ele, a *aura* é aquilo que torna uma obra única, de acordo com sua presença no tempo e no espaço. Quer dizer, aquilo que confere autenticidade à arte é justamente seu contexto cultural, ritual e histórico. O uso deste conceito aqui serve para conferir à narrativa a mesma importância e reverência.

trouxeram em termos de dominação da narrativa, dominação do discurso, dominação das nossas vidas.

CRISE DA NARRAÇÃO

No prefácio do livro “A crise da narração”³, o filósofo nos mostra um fato contraditório: apesar de estarmos num momento em que há uma “inflação” de narrativas no mundo, essa inflação gerou uma crise da mesma - sofrendo de uma disfunção, essa forma já não nos leva a lugar algum, não nos coloca mais no mundo e nem nos faz sentirmos em casa. Para Byung (2023, p. 10), “Esses conceitos são usados de modo inflacionários justamente quando as narrativas já perderam sua força originária, sua gravitação, seu mistério e mesmo sua magia”.

Enquanto *expressão da tonalidade afetiva de uma época* (2023, p. 12), a narrativa opera como princípio ordenador da experiência, instaurando um horizonte de sentido e identidade que se delinea conforme o objeto que a convoca. Desde Benjamin até a modernidade tardia e os dias atuais, houveram tentativas indiretas de salvação da narrativa por meio desse uso da narrativa enquanto algo unificador - me refiro “as narrativas, populistas, nacionalistas, extremistas de direita ou tribais e até as conspiratórias” (2023, p. 12), que motivadas pelos anseios de ruptura e estabelecimento de ordens, se tornaram propostas de sentido e identidade.

O que Byung nos mostra é que estamos num momento de dominação da experiência contingente, que nos “descola” do mundo, retirando das narrativas qualquer poder de vinculação. Nenhum *storytelling* ou *short story* terá o poder de um ritual que une/unia as pessoas em torno da prática de narrarem e incorporarem histórias e narrativas.

A inflação de narrativas revela a necessidade de superar a contingência. O *storytelling*, no entanto, não é capaz de reconverter a sociedade da informação desorientada e vazia de sentido em uma comunidade narrativa estável. (2023, p. 16)

O filósofo considera o *storytelling* como uma espécie de fenômeno patológico - ao passo em que a narrativa foi sendo apropriada pelo capitalismo, ela perdeu seu poder de criar comunidades, servindo apenas à ordem do consumo. Ao invés de nos reunirmos ao redor da fogueira para compartilhar histórias, temos como práticas consumistas o

³ Han B-C. **A crise da narração**. Petrópolis: Editora Vozes; 2023.

postar, curtir e compartilhar informações, que contribuem para a derrocada e esquecimento de um *ser* próprio das narrativas.

Esse descolamento do mundo, em conjunto com o avanço da dominação por meio das práticas consumistas caracterizam essa patologia apontada por Byung, que caminha em direção a extinção das comunidades:

Histórias conectam as pessoas umas com as outras, na medida em que fomentam a capacidade de empatia. Elas criam uma comunidade. [...] A perda da empatia na era do *smartphone* é um sinal claro de que ele não é um meio de narração. (2023, p. 15)

É possível identificar aproximações conceituais entre os dois filósofos no que diz respeito tanto aos elementos que constituem a aura da narrativa quanto aos fatores que contribuem para sua dissolução, ainda que não se trate de uma concordância direta, uma vez que pertencem a contextos históricos distintos. Seja no quesito distância, ausência de explicação, narração enquanto fornecimento de orientação e também no advento do romance enquanto um prelúdio para o fim da narrativa. Com isso, o que mais nos interessa aqui é refletir sobre o momento presente, em que Byung-Chul Han nos atualiza sobre alguns aspectos da realidade distintos do futuro imaginado por Benjamin.

Benjamin se mostrava otimista em relação à modernidade, mesmo com a perda da experiência, ele acreditava poder vislumbrar uma “nova beleza”. [...] A pobreza de experiência representa uma nova espécie de barbárie: ao se emancipar do contínuo histórico/contexto da tradição no qual uma experiência está inserida. “Antes de mais nada, ele faz tábula rasa” (2023, p. 34)

Para Benjamin, a crise da narrativa significava a oportunidade do surgimento de uma revolução, já que a modernidade tinha em si a promessa das rupturas, das reordenações, das linhas de fuga que dão seus sinais a partir do vazio de sentido e significado produzido pelo advento das informações e tecnologias que nos aproximavam do mundo, ao passo que também nos distanciava dele.

Lamentavelmente, o que foi constatado por Byung é quase o completo oposto disso. Para ele, a modernidade tardia não possui o tão esperado espírito de ruptura, “Ela perde toda sua coragem narrativa, toda coragem para uma narrativa transformadora do mundo” (2023, p. 40). Isso se deu principalmente com o avanço da informação no

capitalismo - no capitalismo, as informações são feitas apenas para serem produzidas e consumidas na forma de estímulos:

O tsunami de informações garante que nossos órgãos de percepção estejam permanentemente estimulados. Eles não são mais capazes de passar para um modo contemplativo. O tsunami de informações fragmenta a atenção. Ele impede o demorar-se contemplativo que é constitutivo do ato de narrar e escutar.⁴

A informação, já percebida por Benjamin como um problema para a narrativa, em conjunto com a digitalização, tornou o mundo algo totalmente distanciado do que fora imaginado pelo filósofo. Muito além de ser uma mera racionalização das coisas, uma explicação que acaba com o mistério e a aura narrativa, agora “[...] a própria realidade passa a ser moldada por informações e dados. Ela passa a ser informatizada e moldada por dados” (p. 27). Deixamos de ver o mundo pelo olhar da experiência e dos afetos, pois a própria realidade tornou-se um conglomerado de informações. Essa nova experiência de mundo nos conduz a uma quase completa ausência de experiência da presença imediata, o que faz com que a realidade seja diluída numa perda total de sentido e significação.

Como se este fato já não fosse o suficiente, Byung-Chul Han avança nessa sentença dada pela dominância do capitalismo, que em aliança com o neoliberalismo, estabelece um novo e sofisticado regime de *vigiar e punir*: [ou será que subverte esse regime?]

Ele assume uma forma inteligente [smart]. Ele não opera com mandamentos ou proibições. Não nos impõe o silêncio. Em vez disso, esse domínio inteligente exige constantemente que comuniquemos nossas opiniões, nossas necessidades e preferências, exige que narremos nossa vida, que postemos, compartilhemos e curtamos. [...] A liberdade não é suprimida, mas completamente explorada. Ela se transforma em controle e direção. A dominação inteligente é muito eficiente, pois não precisa aparecer. Ela se esconde sob a aparência de liberdade e comunicação. A comunicação é cada vez mais controlada de fora para dentro. Ela parece obedecer a um processo automático, maquinal, controlado por algoritmo, e do qual não somos conscientes.⁵

Com a sofisticação do capitalismo, os poderes e formas de dominação estão se tornando cada vez mais sutis e invisíveis. Por estarmos completamente entregues as redes que perpetuam uma falsa liberdade de expressão, confundimos isso com

⁴ Idem, p. 26-27

⁵ Idem, p. 28

liberdade, ao passo que na verdade estamos pouco a pouco definhando e abdicando de momentos de experiência real e presente, transformando-nos em seres que são apenas um “conjunto de dados que pode ser controlado e explorado” (p. 28)

O regime neoliberal, que explora por completo os corpos sob a premissa de que estes devem ser “produtores de si”, incorpora características que se assemelham ao fundante individualismo presente nos romances apontados por Benjamin. Se observarmos bem, tanto o romance, quanto os movimentos de se autoproduzir, se apresentar ou melhor: ser visto, criam uma comunicação sem comunidade, pois ao evocar um atrofiado senso comunitário, carecem da tal força simbólica vinculativa, presente sobretudo na comunidade ritual narrativa. O que sobra então é uma mera *community* enquanto mercadoria, consumo.

Com tudo que foi dito até então, torna-se evidente para nós a existência dessa crise dos rituais tradicionais nos quais a narrativa está inserida, de acordo com os motivos dispostos anteriormente: um aumento do senso individualista presente nos romances do séc. 19 em diante, a completa dominação dos corpos provocada pelo capitalismo e neoliberalismo e até pelo simples fato de haver uma quebra na continuidade da experiência entre nossa geração e os antepassados:

O que tornava o mundo familiar desapareceu. O passado e a experiência dos velhos já não servem de referência para alguém se orientar no mundo moderno e para iluminar o futuro das jovens gerações. Quebrou-se a continuidade da experiência [...] os jovens pertencem a uma dimensão do presente em que os conhecimentos e as crenças dos pais se revelam inúteis.⁶

Em suma, a narrativa moderna, surgida no contexto das transformações do início do século XX, reflete a fragmentação da experiência provocada pela industrialização, pelas guerras e pelo avanço da racionalização. Embora denuncie a perda da experiência comunicável, ela ainda busca oferecer algum grau de unidade e coerência diante do caos. Escritores experimentaram novas formas estéticas - fragmentação temporal, fluxo de consciência, multiplicidade de perspectivas - sem abandonar a crença de que a literatura poderia organizar o vivido e resguardar uma dimensão de sentido. Nesse horizonte, mesmo Walter Benjamin, ao diagnosticar a crise da narrativa, vislumbrava nela a possibilidade de uma “nova beleza”, uma abertura para novas formas de significação em meio à barbárie moderna.

Já a narrativa pós-moderna assume radicalmente a impossibilidade dessa

⁶ Tempo passado - Cultura da memória e guinada subjetiva, p. 29

unidade, dissolvendo o sujeito central e recusando qualquer pretensão de verdade totalizante. O que resta é a pluralidade de vozes, a fragmentação e o jogo com fabulações, em um mundo onde, como observa Byung-Chul Han, a inflação de narrativas alimenta mais o consumo do que a criação de vínculos. É nesse cenário que as contribuições de Deleuze e Guattari se tornam centrais: a noção de agenciamento coletivo de enunciação desloca a narrativa do indivíduo para o coletivo, revelando que toda enunciação é atravessada por forças históricas, sociais e políticas. Do mesmo modo, o conceito de fabulação mostra como práticas narrativas minoritárias subvertem a narrativa dominante, produzindo linhas de fuga e mundos possíveis. Assim, se a modernidade ainda buscava recompor a experiência, a pós-modernidade expõe sua instabilidade, mas também abre espaço para novas formas de criação coletiva e resistência simbólica.

Como brevemente provocamos anteriormente, sustentamos a crença de que essa crise só existe enquanto enxergarmos o mundo sob a lente do ocidentalismo, pois, existem povos, culturas e práticas que resistem a essa descontinuidade da experiência enquanto fundamento do narrativo. Através das práticas, estes povos preservam e atualizam a memória dos seus antepassados, servindo como modelo de possibilidades, de criações de linhas de fuga do regime de esquecimento ao qual estamos submetidos enquanto sociedade capitalista. Sendo assim, torna-se oportuno falar sobre eles.

PRESERVAÇÃO DA NARRATIVA

Parafraseando Patrícia de Cássia (2002, p. 432), “Existe uma poética do tempo que é um mergulho único na eternidade; o tempo fluído da memória que se narra é Kairós”, de fato, o que iremos relatar a seguir trata-se de tradições narrativas que resistem aos percalços que o tempo e as “evoluções” sociais trouxeram, tradições poéticas, performáticas, *espiralares*⁷, que apesar de serem completamente distintas tanto em termos ontológicos quanto em lugares-povos, se fundamentam sobre a mesma premissa, numa espécie de ode à ancestralidade, afinal; “Nenhuma lembrança poderá ser mais presente e flagrante que aquela que nos são oferecidas pelos mais velhos e os mais experientes” (Idem, p. 433-434). A ancestralidade não se ancora no passado, mas

⁷ Opondo-se à lógica ocidental e eurocêntrica do tempo enquanto uma linha reta, o *tempo aspiralar* de Leda Maria Martins constitui-se enquanto uma dinâmica temporal e estética não-linear. O tempo e a memória são vividos e performados de forma espiralada, em movimentos circulares, ascendentes, que para avançar retornam ao passado, num movimento de constante recriação.
Cf. *Performances do tempo espiralar*

no futuro, ela é aquilo que o faz existir por tornar presente os antepassados.

Fazemos referência à *Amadou Hampatê Bâ*, que em seu texto intitulado “A tradição viva”, nos mostra a impressionante relação narrativa que os povos de África, especificamente em toda a região de savana ao sul do Saara, estabeleceram e preservaram durante séculos, constituindo o que ele chama de “a memória viva da África” (2010, p. 168). Essa herança do testemunho revela uma verdadeira ligação entre o homem e a palavra falada. Num segundo momento, falaremos a respeito dos povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. Se expandirmos esse termo “autobiografia” podemos descobrir que esse tipo de registro, quando feito por sociedades que não são completamente ocidentalizadas, ganha outros significados - novos impulsos que fissuram os moldes narrativos, performáticos, textuais e teatrais.

“A escrita é uma coisa, e o saber, outra[...]”⁸. Esta citação de Tierno Bokar inicia o texto da *Tradição Viva*, fazendo a defesa da principal característica que preserva a memória e identidade dos africanos; a tradição oral agrega toda uma herança de conhecimentos que são transmitidos há séculos por narrativas dos mestres aos discípulos. Infelizmente, essa herança que reside na memória da última geração de grandes depositários, corre o risco de se perder, tornando-se necessário uma mudança na dinâmica de preservação das narrativas.

A. Hampatê Bâ é um grande defensor da tradição oral, e constatamos isso ao lermos suas argumentações sobre uma suposta hierarquia do que é mais fidedigno em termos de relatos da realidade: a escrita documental contra o testemunho oral. Segundo ele, “Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens” (2010, p. 168). Ora, não há nada que nos assegure maior crença no primeiro em detrimento do segundo, até porque os registros escritos são passíveis de falsificações e alterações, sejam eles intencionais ou não - Amadou usa o exemplo dos textos que eram transmitidos pelos copistas, que os refaziam de acordo com suas perspectivas.

Para esses povos, o valor do testemunho está intrinsecamente ligado à integridade do indivíduo que o profere, ao legado daqueles que lhe transmitiram o conhecimento e à autenticidade das memórias que ele carrega, as quais são reconhecidas e validadas em relação às narrativas de outros que também preservam os relatos e histórias dos antepassados. De acordo com suas cosmologias, a palavra possui um caráter sagrado, ela está vinculada à origem do mundo e às forças ocultas, “Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’[...]” (2010, p. 169), portanto, é

⁸ apud HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 181

tratada com a mais elevada seriedade, ao menos pela maioria. A palavra é ação ligando pessoas, seres e mundos, neste contexto, diferente da modernidade que contribuiu justamente para aprofundar a separação entre a palavra e a ação, a narrativa realiza o que transmite como saber.

Dado o fato da palavra estar vinculada à origem do mundo, a tradição oral constitui-se enquanto um exercício que é ao mesmo tempo religião, ciência natural, arte, história, conhecimento e divertimento. Ao fazer parte do todo cotidiano e sagrado do homem e da comunidade, a cultura proveniente da palavra não é algo que pode ser separado da vida. Para essas comunidades africanas, a palavra é vida e falar é exteriorizar as forças sagradas, é o “grande agente ativo da magia africana”⁹

No final das contas, a preocupação com a autenticidade da palavra é uma questão de harmonia: O regime religioso estabelece consequências para o comportamento dos homens em relação a si mesmos e ao mundo que os cercam, então a conservação ou a ruptura da harmonia está submetida ao que estes fazem com a magia das palavras, tanto pro mal quanto pro bem. A maior parte das sociedades africanas que vivem sob este regime consideram a mentira um crime imperdoável, e aquele que mente “[...] mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade” (p. 174)

Como dissemos, para a África tradicional, a memória é uma herança ancestral que fora transmitida durante séculos pela via das performances narrativas. Histórias de castas, famílias, relações de parentescos, brigas, uniões, sacralidades, ritualidades, todos os detalhes e nuances são preservados pelos grandes depositários, chamados de ‘tradicionalistas’ - são os mais velhos receptores de testemunho de toda África. Participantes da narração como um ritual coletivo, possuem uma memória fantástica, capaz de arquivar fatos passados que foram transmitidos, assim como fatos do presente.

Na época em que este texto foi escrito, Amadou (2010, p. 176) temia que as décadas seguintes seriam marcadas pelo fim dos últimos herdeiros desta tradição oral:

Dentro de 10 ou 15 anos, os últimos grandes Doma, os últimos anciãos herdeiros dos vários ramos da Tradição provavelmente terão desaparecido. Se não nos apressarmos em reunir seus testemunhos e ensinamentos, todo o patrimônio cultural e espiritual de um povo cairá no esquecimento juntamente com eles, e uma geração de jovens sem raízes ficará abandonada à própria sorte.

A mesma preocupação encontramos hoje em alguns terreiros de candomblé com

⁹ Idem, p. 173

a continuidade da experiência religiosa, pois, em virtude do domínio da oralidade e do rito como formas tradicionais de criação e de transmissão do saber, a ausência do registro escrito acerca do uso de determinada planta ou de um certo tipo de assentamento compromete até mesmo a sobrevivência de determinadas entidades. Portanto, convicto desta previsão, o trabalho de A. Hampaté Bâ, que durou mais de 15 anos e que deu origem ao texto, consistiu na coleta de informações e narrativas de pelo menos mil informantes, na tentativa de registrar a história dessa sociedade que estava à beira do esquecimento. Apesar da escrita ser considerada uma espécie de “fotografia” do saber, ela se tornou uma alternativa válida para o problema.

Retomando o argumento de que a escrita seria mais fiel do que a oralidade, o autor observou que, entre os mais de mil informantes consultados, todos seguiam a mesma estrutura narrativa na apresentação dos fatos, respeitando suas veracidades. Contrariando o senso comum, a experiência de Amadou provou que a tradição oral é válida enquanto um meio de preservação da história de povos e etnias, e que entre todos os povos do mundo, aqueles que não escreviam possuíam uma memória mais robusta, sob a premissa de que as faculdades humanas são mais desenvolvidas de acordo com a necessidade de se fazer uso delas: “De maneira geral, a memória africana registra toda a cena: o cenário, os personagens, suas palavras e até mesmo os mínimos detalhes das roupas [...] Todos esses detalhes animam a narrativa, contribuindo para dar vida à cena”¹⁰

Entretanto, essa robustez não parece mais resistir aos percalços que o tempo trouxe, à mudança de perspectiva do povo africano que foi ocidentalizado e não mais conhece e se interessa pela história de seu povo, além do problema geracional do qual falamos anteriormente; “Para a nova ‘intelligentsia’ africana, formada em disciplinas universitárias européias, a Tradição muitas vezes deixou de viver. São ‘histórias de velhos’”¹¹ Por sorte, Amadou encontrou uma linha de fuga para a preservação da história de seu povo, por meio de uma mudança de dinâmica dos registros narrativos.

“Há uma poética no tempo da narrativa literária: uma trama poética que faz da narrativa de vida pela via do texto memorialístico uma ou mais de uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento” (PORTO, 2011, p. 432). Se para Hampaté Bâ a escrita é uma espécie de forma alternativa de resguardar a história de seu povo, para Patrícia de Cássia ela é uma das principais maneiras de se construir saber e

¹⁰ Idem, p. 208

¹¹ Idem, p. 210

memória que temos. As narrativas que se configuram como escritas memorialísticas aprofundam-se na reminiscência com o propósito de ressignificar afetos, lacunas e percepções, considerando que a palavra, alicerçada na realidade, está continuamente subordinada a um processo que responde aos contextos históricos, sociais e culturais.

A reminiscência é o ponto-chave de uma poética da memória, é a prática do reinventar-se a cada tentativa de se lançar ao passado para construir uma narrativa de um passado que é ao mesmo tempo individual e coletivo, pois ao narrar nossa história, a todo momento esbarramos nas histórias dos que viveram conosco. Tudo isso se amplifica quando incluímos o aspecto ritualístico da narrativa, já que, “[...] dialogando com todos, a trama memorialística inaugura um leque de re-significados, que, pela reinvenção do passado, tomam a forma da narrativa do imaginário[...]

“A narrativa memorialística do contar, do narrar sua história, do refletir-se na história do outro, reacende o fogo primitivo e mítico que sobrevive num sujeito contemporâneo muitas vezes atrelado à massificação das experiências e ao esvaziamento dos sentidos”¹²

Acreditamos ser possível reconsiderar a perspectiva inicial de uma narrativa constantemente em crise, marcada pela supremacia do capital, articulando o processo de sua existência a uma dinâmica mais disruptiva. Essa abordagem permite questionar o mundo ocidentalizado ao qual estamos submetidos, abrindo espaço para a criação de sentidos e valores mais profundos e significativos. Ao reconhecermos que as narrativas carregam sempre intenções, conteúdos e significados ideológicos ou vivenciais, buscamos ferramentas que rompam com a lógica dominante. Uma dessas ferramentas, que fora apresentada anteriormente, é a ideia de fabulação desenvolvida por Deleuze ao longo de seu desenvolvimento intelectual.

A fabulação, em Deleuze, não é simplesmente a arte de contar histórias: é uma operação criadora que produz mundos, intensidades e modos de existência. Ela funciona como uma potência de invenção, um procedimento que não descreve o já dado, mas enuncia o possível, inventando formas de sentir, perceber e agir. Nesse sentido, fabular é uma prática ontológica: cria tipos de realidades e transforma a maneira como o real se apresenta.

Para Deleuze, tanto a literatura quanto o cinema e a filosofia não têm como função primeva reproduzir a realidade; eles operam criando esquemas, afetos e

¹² PORTO, 2011, p. 443

perceptos que deslocam o olhar. A narrativa convencional encadeia acontecimentos; a fabulação monta mundos rizomáticos, em que os elementos se conectam por multiplicidade e não por linearidade.

Essa dimensão rizomática conecta a fabulação a conceitos centrais da obra que Deleuze desenvolve com Guattari: desterritorialização, multiplicidade, máquinas desejantes¹³. Fabular é desterritorializar o sentido familiar - soltar efeitos, deslocar identidades, provocar devires. Em vez de uma linha única de sentido, a fabulação abre uma superfície de passagens e cruzamentos: personagens, eventos e enunciações tornam-se vetores de transformação, capazes de produzir novos modos de subjetivação. Por isso Deleuze liga a fabulação à ideia de produção - não produção mercantil, mas produção de realidades e de sentidos.

Outra faceta importante é a relação entre fabulação e “literatura menor” (o que Deleuze e Guattari estudam em Kafka). Na obra sobre Kafka¹⁴, a fabulação aparece como potência política e existencial: escrever fabula quando se utiliza a língua e as formas disponíveis para subverter, deslocar e criar um enunciado que escapa ao regime de sentido dominante. A fabulação menor não busca representar o poder; ela o deturpa, o desestabiliza, cria uma voz que articula o coletivo e o singular de modo novo. Assim, fabular é também uma operação emancipadora: redesenha condições de expressão e experiência para os que são subalternos ou marginalizados.

Finalmente, convém distinguir a fabulação filosófica da fabulação artística. Para Deleuze, a filosofia cria conceitos; a arte cria perceptos e afetos; a ciência cria funções e relações. A fabulação cruza esses territórios: pode ser artística quando trabalha com imagens e afetos, filosófica quando transforma conceitos e categorias, política quando reconfigura possibilidades de vida coletiva. Em qualquer caso, seu núcleo é a criação - a capacidade de inventar modos de existência que antes não existiam no registro do senso comum.

Para dar continuidade na fundamentação desse pensamento, trazemos como retrato os povos indígenas e suas narrativas autobiográficas, escritos que nos fazem refletir sobre o paradigma presente no próprio conceito de ‘autobiografia’, amplamente discutido e tensionado por Suzane Lima Costa. Em seu trabalho de pesquisa intitulado *(Auto)biografias indígenas*, a autora aborda narrativas tradicionais que tensionam nossa

¹³ Cf. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

¹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

noção de gênero autobiográfico, “justamente por colocar em cena a pessoa narrativa que embaralha a própria ideia do eu, ao se assumir plural como autor, mas sem evidenciar que assume outras ‘personas’ para isso” (COSTA, 2014, p. 68).

Segundo a autora, essas narrativas tradicionais se diferem das narrativas ocidentalizadas devido ao fato de que elas possuem regimes de subjetividade que não suportam a ideia de um *self* unívoco, mas uma montagem de um “eu” múltiplo, que age como um agenciamento coletivo de enunciação, numa luta política que usa da narrativa como uma forma de re-existir. Até que ponto esses regimes de subjetividade se aproximam do self da narrativa tradicional segundo W. Benjamin? Acreditamos que os dois modos tradicionais de narrar emergem de distintas fórmulas de ser vivo no mundo, sendo que a narração indígena não pode ser discriminada seja pelo universo de experiência do marinheiro ou do camponês, sendo assim, precisaríamos identificar as fronteiras do self da narrativa no universo indígena.

Sendo assim, Suzane delimita três perspectivas acerca dos modos de narrar dos indígenas; a primeira diz respeito a uma ‘autobiografia’ que é construída sem nomes próprios, onde as narrativas representam coletivos e as histórias individuais se cruzam; a segunda, intitulada como ‘autobiografia extrospectiva’, representa uma narrativa onde quem narra não é o *eu-íntimo* individual, mas o *eu-mítico* histórico que é o porta-voz de uma cosmovisão; por fim a terceira, as ‘autobiografias dos encantados’ são narrativas de autoria dos espíritos das matas, sendo o indivíduo que narra completamente descaracterizado em nome de uma incorporação mítica.

Assim como os povos africanos, os indígenas usam da construção narrativa como uma possibilidade de resposta à necessidade de re-existir, usando a impessoalidade como potência para reafirmar as diferenças de cada povo, visto que do ponto de vista do colonizador, os povos indígenas são “todos iguais”.

Para a autora, bater na tecla da singularidade significa questionar o preconceito de que os povos indígenas não possuem individualidades, que são “todos iguais”. Para ela, ao mesmo tempo que as narrativas indígenas são descentralizadas, cada ‘eu’ importa.

O exercício de narrar oralmente a própria história, de fotografar ou desenhar a comunidade e seus membros, faz parte de um projeto político estrategicamente configurado em nome do grupo, sem nomear um único autor e sem subordinar a autonarrativa à busca excessiva do eu verdadeiro de quem escreve. [...] O que há é uma rede complexa de narradores, que explicam quem são numa simbiose contínua entre a singularidade e a

O movimento narrativo, político e identitário dos indígenas é definido por Suzane como uma cartografia autobiográfica¹⁶, uma construção textual que também parte da reminiscência para contar a história dos antepassados, dos ritos, cantos, danças e também das relações históricas dos índios com os homens brancos.

Estes homens, ao longo de todo período de colonização, silenciaram e generalizaram os povos indígenas em suas historiografias oficiais. Ao negarem o devido valor às distinções étnicas, culturais e históricas, estes delimitaram o imaginário das gerações seguintes, que não sabem distinguir as diferenças entre os povos, nem imaginam que estes povos se reinventam e atualizam suas práticas, que não estão ‘parados’ no tempo, “Daí a necessidade de falar de si como coletivo ao reconstruir seu passado mítico e histórico”.¹⁷

Para além das autobiografias coletivas, estes povos encontraram outros meios de fomentar a auto legitimação de suas histórias, usando da arte, da ludicidade e da inventividade para fabular, e assim fissurar os discursos hegemônicos que dominam nossas perspectivas até o presente. Por meio da ressignificação e reestruturação da nossa memória e registros do passado, artistas e pensadores do campo do teatro desterritorializam o discurso para enfim dar voz ao oprimido.

TYBYRA E A FABULAÇÃO NO TEATRO

Aline Rosa Valente (2022), fundamentada em Bergson, apresenta a função fabuladora como uma “força defensiva da natureza contra o poder dissolvente da inteligência” (p. 65), quer dizer, ao inventar fatos e criar representações falsas, o ser humano pode se sobrepôr àquilo que é inaceitável ou incompreensível na realidade, o que contribui para a manutenção da dominação sobre a natureza.

Da fabulação nascem os mitos, os deuses, as religiões, os ritos e todos os demais artificios imateriais que nos servem tanto para prosperar quanto para dominar e sermos dominados. Entretanto, este mesmo instrumento que fora usado primitivamente para dominar, hoje pode ser ressignificado e usado para subverter esse exercício de poder do

¹⁵ COSTA, 2014, p. 71-72

¹⁶ “[...] o exercício de narrar dos Tupinambá, como também acontece nas obras dos Pataxó, Kiriri e Truká, se monta em fragmentos do eu, em recortes das conversações coletivas, configurados a cada página, a cada oficina, a cada escolha das imagens que serão selecionadas para a obra ou em cada conversa com o editor dos textos.” COSTA, 2014, p. 72.

¹⁷ Idem, p. 75

homem sobre o homem.

Ao passo que a fabulação possui um princípio inventivo artístico (Valente, 2022), ela é capaz de criar linhas de desterritorialização da nossa memória, fazendo da criação artística e literária um campo de batalha onde a inventividade é a força motriz para pensarmos mundos possíveis onde os povos apagados pela narrativa dominante ganham o papel principal.

Um exemplo direto deste movimento se encontra na dramaturgia intitulada “TYBYRA: Uma tragédia indígena brasileira”. Escrita pelo artista indígena potyguara, João Nyn, a obra usa veementemente da fabulação para criar uma nova perspectiva acerca de um episódio histórico relatado pelo frade francês *Yves D’evreux*, em seu livro, “Viagem ao Norte do Brasil feita nos anos de 1613 e 1614”. Este tipo de registro documental foi produzido em massa pelos colonizadores que viveram e viajaram pelo Brasil durante o período da exploração portuguesa. Esses registros historiográficos quase sempre retratam as práticas, as festas, os mitos, as crenças e as histórias de vida dos povos originários desta terra de um ponto de vista pitoresco, julgando as tradições indígenas como inferiores, animalescas.

O relato de Yves D’vreux, ressignificado por Nyn, conta o caso do indígena que foi sentenciado a morte pelo crime de sodomia, considerado grave na época. Ironicamente, a forma como este indígena foi executado não foi considerada grave: amarrado à boca de um canhão, Tybyra teve seu corpo partido e despedaço. Executado cruelmente em praça pública em São Luís do Maranhão, hoje encontramos um monumento no local em sua homenagem, por ter sido considerado como o primeiro caso de homofobia do Brasil. É importante notar que Tybyra é um nome fictício, revelado a João Nyn nas antigas lendas que percorrem o tempo entre os habitantes locais, transmitidas de avós a netos, guardando a memória ancestral e o imaginário coletivo da região. No capítulo do livro de D’evreux, intitulado “Do índio, condenado à morte, que pediu o batismo antes de morrer” não se pode encontrar em momento algum um nome para Tybyra, apenas adjetivos como “selvagem iníquo, impuro e imundo”, “pobre índio, bruto, mais cavalo que homem”. “Pelo olhar do colonizador, ele morre como tantos dos nossos, sem nome, sem batismo, um anônimo indigente” (Nyn, 2020, p. 88).

A fronteira clara entre “homem” e “animal” já nos deixa de sobreaviso acerca da diferença do universo narrativo ocidental e o indígena que concebe, inclusive, um espaço reservado aos encantados. João Nyn é Multiartista Potyguara, nasceu em 1989,

na cidade de Natal. Formado na primeira turma de Licenciatura em Teatro pela UFRN, desenvolve trabalhos na música, com a banda *Androyde Sem Par*, no teatro com o *Coletivo Estopô Balaio* e com a *Cia. de Arte Teatro Interrompido* e é ativista e comunicador da Articulação dos povos Indígenas do Rio Grande do Norte APIRN. Antes mesmo de conceber a dramaturgia apresentada, Nyn já estava engajado em criar fissuras no que tange às nossas “demarcações imaginárias”, com um manifesto literário que propõe uma mudança sutil na forma como escrevemos e falamos a língua do colonizador:

[...] quando escrevo ou quando TYBYRA abre a boca, todos os "i"s somem e são substytuydos por Y, yncluyndo palavras como "Ryo Grande do Norte", "Brasyl" e os nomes dos meus famylyares nos agradecymentos, por fazerem parte da transmutação da vogal sagrada e por compartylharem da ancestralydade apresentada aquy. Yntyitulo essa lynguagem de **Potyguês**.

Por quê?

Porque Y é uma vogal sagrada Tupy-Guarany.

Porque o Brasyl é um Paýs sem pyngos nos "i"s.

Porque as lynguas yndygenas brasyleyras não são alfabétycas.

Potyguês é um manyfesto lyteráryo e se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação Yndýgena Potyguara no Português; ydyoma este que veyo nas caravelas de Portugal, assym como o Espanhol, da Espanha, e o Ynglês, da Ynglaterra, não são, obvyamente, oryundos daquy.¹⁸

Com a provocação “É possível demarcar territórios físicos sem demarcar territórios imaginários?” Nyn questiona o fato do Brasil possuir mais de 274 línguas nativas, mas não aprendemos nenhuma delas nas escolas. Questiona o fato de nos referirmos ao nosso continente não pelo nome dado pelos nativos, mas pelo nome dado em homenagem ao colonizador. Questiona o fato de no Rio Grande do Norte não haver nenhuma terra demarcada e nenhuma comunidade que fale uma língua nativa do lugar. Todas essas problemáticas estão profundamente ligadas à perda dos rituais mencionados no início deste trabalho, especialmente no que diz respeito à destruição das relações sociais, tanto materiais quanto simbólicas. A sabedoria ancestral, o conhecimento transmitido de geração a geração por meio da prática de se fazer roda ao redor do fogo foi totalmente roubada pelos europeus, e isto foi o suficiente para deixar feridas que séculos não curaram.

Dito isso, consideramos Tybyra um *agenciamento coletivo de enunciação*,

¹⁸ NYN, 2020, p. 3-4.

trata-se de uma ficcionalização dos registros históricos sob a ótica indígena, uma fabulação acerca da historiografia que desterritorializa nossa memória. Tybyra significa “escovar a história a contrapelo”¹⁹ para apresentar quem dominou a narrativa até o momento.

Retomando de forma mais detalhada o que foi dito páginas atrás, entendemos que: um agenciamento é um processo, uma composição de forças (corpos, ideias, práticas, afetos) que nesses casos está envolvido na produção de uma linguagem e sentido que rompa com a ideia de um sujeito individual que fala de forma autônoma e isolada. O agenciamento coletivo de enunciação possui duas dimensões: a expressão (ou aquilo que enuncia, como a linguagem, os gestos, os símbolos, sons etc.) e o conteúdo (ou aquilo que é enunciado, os corpos, as ações, as relações, o território), sendo sempre o encontro de múltiplas vozes, mesmo que estejam presentes no discurso de um sujeito. A linguagem transforma-se então em algo material, político, coletivo, sendo capaz de fazer ruir hierarquias, formar linhas de fuga e resistir a repressões.

Para nós, a ideia de agenciamento coletivo de enunciação está profundamente ligada ao conceito de literatura menor, desenvolvido pelos filósofos no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1975) pois entendemos que nesta obra os autores apresentam justamente uma nova forma de pensar a linguagem, a subjetividade e a criação, fora dos moldes majoritários da língua, do sujeito e das representações.

Literatura menor não significa uma escrita de menor qualidade ou importância, mas uma escrita que minora, quer dizer, desloca, diminui, descentraliza os usos dominantes da linguagem. Tendo como princípio de que neste tipo de escrita não há sujeito privado, tudo que é enunciado ressoa coletivamente e politicamente, sendo aquele que enunciado alguém tomado por forças sociais, históricas e culturais. Além disso, o escritor escreve na língua dominante, mas a desvia e a subverte, como faz João Nyn, ao reivindicar o uso da vogal Y.

O que queremos dizer com tudo isso? Queremos dizer que, todos os exemplos dados - os relatos de *Hampaté BA*, as distinções do ‘eu’ feitas por Suzane Lima Costa, a dramaturgia de João Nyn - são pequenas amostras de como a linguagem pode se tornar uma máquina de desejo e resistência quando usada por sujeitos coletivos e minoritários, tornando-se um meio de criar realidade, para além de apenas representá-la.

¹⁹Segundo Benjamin, a expressão “escovar a história a contrapelo” refere-se a favorecer interpretações da história que valorizem os saberes acumulados nas lutas dos povos oprimidos, em vez de se limitar à narrativa dominante dos vencedores. Trata-se de desvelar perspectivas marginalizadas e abrir novos horizontes para compreender o passado.

Numa tentativa de criação de linhas de fuga para a memória coletiva, a dramaturgia de João Nyn exige que comecemos a criar novas lembranças, que nos libertemos das verdades que nos são impostas para inventar outras possíveis - para isso que precisamos da função fabuladora: “O que se faz ao fabular não é afirmar algo que não é real, o que se faz é afirmar algo que torna as ficções hegemônicas inoperantes ou indecidíveis” (DELEUZE, 2012, p. 74).

Tybyra torna-se um espaço fissurado da narrativa dos indígenas, um retorno à ancestralidade pela necessidade de se lutar para conquistar a legitimação que foi roubada há muito tempo, de um povo que não aguenta mais esperar. Tybyra, como um personagem histórico-ficcional, encarna um devir-indígena: não apenas representa um passado, mas luta por um futuro coletivo. Esse devir é composto pela junção de tempos, corpos e afetos que podem transformar a experiência em frente ao colonialismo.

Segundo Deleuze e Guattari (1992), “o povo por vir” designa uma coletividade ainda inexistente, uma força que falta à realização do ato artístico ou filosófico. Não se trata de uma identidade nacional ou étnica já formada, mas de uma virtualidade coletiva que apenas pode ser convocada por meio da criação. Eles afirmam: “O povo falta, e ao povo falta isso mesmo que falta a um povo: ele não está representado, ele não é representável” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 127). Nesse sentido, a obra de arte não é feita para um público já dado, mas para um povo que ainda não encontrou sua forma, sua linguagem, sua territorialidade. Tybyra insere-se precisamente nesse horizonte. O personagem que dá nome à peça é apresentado não como figura histórica objetiva, mas como um corpo em suspensão entre a vida e a morte, amarrado à boca de um canhão - símbolo da destruição colonial. Sua fala, porém, não é de resignação, mas de insurgência. Ele reivindica sua existência, sua memória e sua ancestralidade indígena e LGBTQIA+, criando, através do discurso, um espaço-tempo onde um outro povo pode emergir. Trata-se aqui da fabulação como potência política. Deleuze, ao tratar da função fabuladora em *Crítica e Clínica* (2003), argumenta que ela difere da ficção representativa ou do realismo psicológico. Fabular é inventar povos, mundos e existências a partir da ausência, da exclusão e da dor. Ele afirma: “É o povo que falta à literatura, e não o contrário. E o povo não está por trás, ele está por vir” (DELEUZE, 2003, p. 12). A literatura, assim como o teatro, não se limita a registrar o real, mas torna-se um campo de forças que mobiliza a criação de novas subjetividades. A arte decolonial, especialmente aquela produzida a partir dos corpos racializados e dissidentes, possui as condições para se tornar capaz de romper com os dispositivos

coloniais de subjetivação, abrindo espaço para a emergência de outros modos de existir. *Tybyra*, nesse contexto, não é só um personagem trágico, mas uma figura-síntese de múltiplas opressões e, ao mesmo tempo, de potências insurgentes. Em *Tybyra*, João Nyn utiliza o tupi-potiguara, a mitologia ancestral e o rito cênico para instaurar um território de enunciação que recusa os códigos coloniais e ocidentais. O gesto dramaturgico fabula não apenas uma história esquecida, mas um futuro ainda por vir.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

De fato, após analisarmos todas as problemáticas expostas por Byung Chul-Han e Benjamin, é inegável para nós que o mundo passa hoje por uma crise narrativa. O avanço da tecnologia serve bem aos propósitos do capital e do neoliberalismo, no que tange a dominação completa dos corpos e das mentes das pessoas ao redor do globo. Tudo isso confere sentido ao questionamento levantado por João Nyn com relação à violência que os povos indígenas sofrem, mas que podemos estender à crise narrativa como um todo: É possível demarcar territórios físicos sem demarcar territórios imaginários?

Bom, O que se pode afirmar é que se há uma crise dos rituais, o teatro dos corpos e povos dissidentes flerta com a volta à reverência dos ritos, pois a partir do movimento de reordenamento ficcional dos signos dominantes, para fomentar outros passados e novos futuros, é que a narrativa se institui enquanto um rito, pois ela se torna um agenciamento coletivo de enunciação, a voz de um povo porvir. *Tybyra* denuncia o colonialismo histórico e nos convida a imaginar futuros possíveis, tecidos por ancestralidade, coletividade e criação política. Ao explorarmos essa dramaturgia enquanto um campo experimental, percebemos como a arte pode criar agenciamentos - linguísticos, afetivos, políticos - que instalam linhas de fuga e novas formas de existência. É uma máquina de poder coletivo que faz da arte um território de emancipação.

É essa mesma a potência do ritual: pelo ritual narrativo podemos sair de nós mesmos, saber o que veem e pensam outros de seus universos que não são os nossos. Graças aos rituais, em vez de contemplarmos um só mundo, o nosso, podemos vê-lo se multiplicar, e dispomos de tantos outros mundos quantas narrativas originais existem.

Sendo assim, é possível afirmar que a narrativa volta a ter seu valor enquanto

ritual que dá continuidade à experiência, pois é feita coletivamente para ressignificar o passado, trazendo de volta o senso comunitário, a força simbólica vinculativa, a volta da palavra enquanto *tonalidade afetiva* de um povo e de uma época.

Dado esse ponto de vista, estamos seguros de afirmar que discordamos de Chul-Han em seu ponto de vista negativo acerca da falta de potência que a crise narrativa possui - é claro que nada está fácil e dado, mas existem lampejos e faíscas dos corpos-máquina revolucionários que lutam diariamente pela legitimação de um povo porvir, e enquanto essas forças existirem, teremos esperança de que seja possível transvalorar a moeda, afinal;

“Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas” (Deleuze, 1996, p. 220)

REFERÊNCIAS

BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África. São Paulo/SP: Ática/UNESCO, 2010. pp.181-218.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, **Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8a Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. I)

COSTA, S. L. **POVOS INDÍGENAS E SUAS NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS**. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 50, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/14812>. Acesso em: 13 dez. 2024.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, G. **Conversações**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

D'EVREUX, Yves. **Viagem ao Norte do Brasil**: feita nos anos de 1613 a 1614. São Paulo: Sciliano, 2002. (Coleção Maranhão Sempre).

Han B-C. **A crise da narração**. Petrópolis: Editora Vozes; 2023.

NYN, João. **Tybyra**: uma tragédia indígena brasileira. **Tyryrá**: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re. Ilustrações de Denilson Baniwa. São Paulo: Selo do burro, 2020. 110 p.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Dramaturgias contemporâneas negras**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. 2021. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PEREIRA PORTO, Patrícia de Cássia. **NARRATIVAS MEMORIALÍSTICAS: MEMÓRIA E LITERATURA**. Revista Contemporânea de Educação, ed. 12, p. 432-448, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1648/1496>. Acesso em: 13 dez. 2024.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. tradução Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VIEIRA, Aline Rosa Valente. **O TREM E A VIDA!** Notas de Fabulação em Bergson e Deleuze O direito à literatura como invenção de uma escola. Dissertação. (Mestrado em Ensino) - Universidade Federal Fluminense, Santo Antônio de Paula, 2022.

Bergsonismo / Gilles Deleuze; Tradução de Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012, 2ª edição. 160 p. (Coleção TRANS)