

DEVOLVER EXU: FESTA E RITUAL NO ESPETÁCULO *NJILAS*

Alexandre Silva Nunes¹

Resumo: O artigo faz uso de uma noção apresentada por Georges Didi-Huberman, aplicando-a à imagem arquetípica de Exu, no contexto da cultura brasileira. Toma como ponto de partida a ideia de que o acesso às fontes da cultura afrobrasileira foram e continuam sendo negadas politicamente e socialmente à população, através de diversos dispositivos. Do ponto de vista metodológico, o artigo faz uso de autores do campo da fenomenologia, em especial da psicologia de base arquetípica, e de referências ao imaginário do espetáculo *Njilas: dance e esqueça suas dores*, como meio de análise do entrecruzamento de culturas que ocorre no Brasil e como isso pode servir para potencializar ou coibir o acesso livre do povo a sua cultura.

Palavras-chave: Exu; Dioniso; Ritual; Njilas; Laborsatori Teatro.

RETURN EXU: PARTY AND RITUAL AT THE *NJILAS* PERFORMANCE

Abstract: The paper use a notion presented by Georges Didi-Huberman, applying it to archetypal image of Exu, in the context Brazilian culture. It takes as its starting point the idea that access to the sources of Afro-Brazilian culture have been and continue to be denied to the population, politically and socially, through various devices. From a methodological point of view, the paper use of authors from the field of phenomenology, especially archetypal-based psychology, and references to the imagery of the performance *Njilas: dance and forget your pains*, as a means of analyzing the intertwining of cultures that occurs in Brazil and how this can serve to enhance or restrict people's free access to their culture.

Keywords: Exu; Dioniso; Ritual; Njilas; Laborsatori Theatre.

¹ Professor da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e nos cursos de graduação em Teatro e Direção de Arte. É doutor em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010), Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2005) e Licenciado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (2000). É editor-chefe da revista *Arte da Cena* e coordena o grupo de pesquisa ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena. É encenador do LABORSATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena e coordena o Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás - FUGA. É co-fundador dos Encontros Arcanos - evento itinerante de pesquisa interdisciplinar das relações entre arte, mito e imaginário. Na UFG, foi também membro do Conselho Deliberativo da Fundação Rádio e Televisão Educativa e Cultural - RTVE (2014-2015) e é autor de alguns livros, dentre eles *Ator, sator, satori: labor e Torpor na arte de personificar* (2012), *“Encontros Arcanos: poéticas do imaginário (2023)”* e *“Resistência e Transversão: as artes da cena num mundo em transição (2023)”*. Possui investigações no campo das relações entre as artes, a imagem e a imaginação, as dramaturgias da imagem, a direção de arte e as relações entre teatro e audiovisual.

Neste artigo, gostaria de apresentar algumas reflexões sobre o imaginário da festa, do ritual e da resistência, tomando como fonte de inspiração a metáfora da *devolução* da imagem mítica de Exu. A noção de *devolver uma imagem* será tomada por empréstimo de Georges Didi-Huberman e adequada aos objetivos específicos deste artigo. Antes, é importante esclarecer que, para podermos falar em devolver algo, precisamos supor que tal coisa tenha sido tirada de alguém ou de algum grupo social. Parto, portanto, desse pressuposto, que será melhor esclarecido adiante: a imagem de Exu, apesar de enraizada em nosso contexto sociocultural, encontra-se interdita.

Esse passeio poético estabelecerá também alguns cruzamentos com a imagem do deus Dioniso, da Grécia antiga. As associações entre mitologias de culturas distintas criam, naturalmente, o risco da perda da dimensão de singularidade específica a cada uma, podendo conduzir a uma noção arquetípica idealista. Mas essas associações não serão estabelecidas para indicar ou pressupor a vigência de qualquer ideia abstrata de arquétipo, subjacente às duas imagens, nem perderão de vista a singularidade de cada uma, em seu contexto sociocultural específico. Adotarei uma perspectiva arquetípica enraizada nas próprias imagens, ou seja, a partir da realidade de imagens que se manifestam objetivamente na psique individual e/ou na cultura, e não sobre a suposição ideal de arquétipos que existem apenas sob uma perspectiva teórica (cf. Hillman, 1995).

As razões para tais associações são, portanto, mais simples e objetivas. Por um lado, são resultado de associações poéticas entre as imagens de Exu e Dioniso com as quais trabalhei durante alguns anos, quando da composição de um espetáculo teatral, que se baseou em tal entrecruzamento. Por outro, as associações ajudam a estabelecer analogias entre momentos históricos e civilizações distintas, que se mostram úteis ao pensamento sociopolítico atual.

Dioniso foi, para a cultura que fundou as bases do pensamento ocidental, o patrono do teatro, sendo também considerado o deus da loucura, da embriaguez e das emoções. Essa associação de ideias mostra-se muito rica, dando-nos um pouco do imaginário que o próprio teatro carrega em nossa cultura, naquilo que se refere à herança greco-romana. Devido a sua marginalidade, sua imagem também denota muito dos diversos preconceitos que

essa experiência artística provoca, em relação às moralidades e repressões reacionárias. De modo semelhante, a imagem de Exu, na cultura brasileira, também possui virtudes de desconstrução das normatividades morais vigentes, e o espetáculo que estarei usando como referência fez uso oportuno de tais noções, quando, em sua origem, decidiu unir as duas poéticas mencionadas, ao invés de fazer opção entre uma ou outra. Daí nasceu uma experiência de releitura das Bacantes ancorada na imagética do Exu brasileiro, que buscou problematizar a noção compartimentada de teatro e ritual.

Um dos objetivos do artigo é, também, o de pensar a potência dionisíaca como possibilidade metodológica, ou seja, colocar um princípio que se apresenta paradoxal por excelência, para disparar a problematização das noções tradicionais acerca da ideia de método. Arte e ciência partilham espaços comuns de pensamento no ambiente acadêmico, mas essa partilha se mostra muitas vezes precária. Grosso modo, o tratamento dos estudos artísticos na Academia acaba por implicar na assimilação dos constructos científicos, por parte da arte, no intuito de fazer a poética se encaixar nos limites razoáveis do conceitual. Uma operação bastante problemática e *melancólica*, como diria o filósofo José Ortega y Gasset, ao refletir sobre estética:

Os apaixonados pela arte costumam sentir uma queda pela estética. Este é um fenômeno que tem fácil explicação. A estética procura domesticar o lombo rotundo e inquieto de Pégaso; pretende encaixar nos quadradinhos dos conceitos a pletera inesgotável da substância artística. A estética é a quadratura do círculo; por conseguinte, uma operação bastante melancólica. (Gasset, 2002, p. 29)

É para tentar reduzir essa melancolia estética que experimentarei as possibilidades de qualificar o potencial mítico e poético de Exu e Dioniso, em suas características irracionais, sensíveis e caóticas, como possível (des)caminho metodológico. Pensar a poética pela poética e pensar a ciência poeticamente. Algo que não parece incomum ao artista, que normalmente não pensa os próprios métodos cientificamente, mas os experimenta intuitivamente, na intimidade do ateliê de criação. Mas que pode parecer incomum ao pensamento científico sobre arte, que mormente segue caminhos razoáveis e analiticamente delimitados.

Levantar tais questões pode, portanto, mostrar-se útil para pensarmos possibilidades de conciliação entre as dimensões técnica e poética, no processo criativo e reflexivo das artes. Especialmente para uma arte (a da cena) que tem o corpo (ou *corpus*) e a própria alma (*psyché*) como ferramenta de trabalho. Uma ferramenta por assim dizer escorregadia, com todas as virtudes que a imagem deslizante nos propõe imaginar.

O espetáculo de referência foi concebido no contexto do *Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena – Laborsatori*, da Universidade Federal de Goiás, recebendo a denominação de *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*. O núcleo de pesquisa, apesar de se situar no campo das artes da cena, trabalha para além das fronteiras denominadas disciplinares, buscando colocar a experiência teatral em sua potência aberta, congregando dimensões poéticas, culturais, políticas e filosóficas. E a referência ao espetáculo *Njilas* será útil em fornecer também um exemplo da especificidade das pesquisas que lá vêm sendo realizadas, em seus trânsitos entre teatro e ritual.

O espetáculo *Njilas* é resultado de investigações ainda em processo, relacionadas tanto ao aprofundamento do *mythos*² de cena, quanto a aspectos concernentes à dimensão teórico-metodológica do núcleo de pesquisa, de modo intercambiável. Buscou-se com isso a criação de técnicas e métodos teatrais não genéricos, mas portadores de uma singularidade muito especificamente associada à poética de sua própria criação, conforme as demandas e necessidades específicas do espetáculo-fim. Daí a resultante de uma contaminação do campo metodológico pelos aspectos ficcionais do *mythos* da cena, e vice-versa.

Remontamos aqui, em certo sentido, à máxima do dramaturgo Ésquilo, segundo a qual a tragédia comportaria uma forma de *páthei máthos*, ou seja, uma forma de *sapiência pela experiência* (cf. Loraux, 2007, p.36), o que conferiria importância substantiva ao *mythos*, intrínseca ao status social da tragédia, no contexto cultural da *pólis* antiga. Uma perspectiva potencialmente *metateatral*, através da qual o estatuto essencial da cena se verifica e se modifica

² O substantivo grego *mythos* está sendo empregado aqui numa perspectiva ampla, segundo a qual todo o *corpus* de elementos significantes do espetáculo (visuais, sonoros, linguísticos, comportamentais) são incluídos, para além do código verbal.

na e por sua própria poética, conforme as características de cada tratamento teatral que se lhe dá.

O *Mythos* de Njilas: Devolver uma Imagem

Em um artigo sobre a produção artística e a imagem, publicado na coletânea *Pensar a Imagem* (2017), Georges Didi-Huberman sistematiza a noção de uma espécie de ação artística capaz de *devolver imagens*. Segundo essa noção, o trabalho de alguns artistas teria o mérito de poder devolver à sociedade imagens que lhe pertencem, mas que, por razões sócio-políticas, lhe foram tiradas. Para desenvolver sua proposição, Didi-Huberman faz referência a dois cineastas, Jean-Luc Godard e Harun Farocki, os quais praticariam, cada um a seu modo, esse tipo de devolução. E é no trabalho artístico do segundo que ele vislumbra a mais aguda eficácia em se devolver imagens, operada através da produção de filmes que, literalmente, tornam públicos materiais audiovisuais de relevância social que se perderam no tempo, guardados ou escondidos em arquivos restritos:

Ele calcula, geralmente, a partir do fato de que as imagens interessantes ao seu propósito parecem, com frequência, a título de material, despidas de interesse para aqueles que as detêm. É evidentemente por sua montagem que elas se tornam verdadeiramente explosivas: a partir da sua forma de restituir, verbo que diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro. (Didi-Huberman, 2017, p. 207)

Portanto, o trabalho de Farocki e sua grandeza em devolver imagens, não se revelaria na simples publicação (jornalismo) de materiais restritos, ou que um dia já foram restritos. É o modo de seleção e de montagem (restituição) que torna seus filmes relevantes. Por outro lado, Didi-Huberman ressalta que a potência da devolução de imagens deste artista se distingue da de Godard, quando o primeiro evita imprimir sua assinatura estilística/estética particular, tornando-se quase ausente da própria obra, de modo a permitir que o público estabeleça um contato mais direto com aquilo que expõe:

Farocki não é um fabricante de colecionismos, mas um pesquisador de documentos técnicos que remonta sob a forma de um atlas em movimento, a fim de torná-los legíveis e de condenar a violência do mundo que as tornou possíveis. Toda a questão, quando se levanta sua raiva à altura de uma forma, é não deixar se dissolver – se sublimar – a raiva na forma. (*op. cit.*, p. 215)

Embora essa diferença entre Farocki e Godard mostre-se relevante na abordagem de Huberman, enaltecendo o despojamento egóico do primeiro, gostaria de enfatizar aqui apenas a noção geral do ato de *devolver uma imagem*. Guardadas as devidas proporções, poderia dizer que a montagem do espetáculo *Njilas* exercitou procedimento similar. Não no sentido cinematográfico, do resgate de registros audiovisuais esquecidos ou ocultados, mas no sentido da recuperação de imaginários interditos, tomados como nocivos a uma certa ordem social estabelecida. Mais especificamente a determinadas imagens que a compulsão discriminatória negligência e busca silenciar. Imagens sutilmente alienadas através de processos culturais massivos, que homogeneízam a consciência do *populus*, afundando no esquecimento a imaginação que não interessa a tais processos. E a memória remota do dionisismo antigo, neste caso, mostra-se símbolo relevante. O estudo de sua estrutura mítica e de sua função social revela que o dionisismo coaduna a própria noção do poder de repressão a determinadas ideias, assim como os meios que cultura grega de outrora utilizou para dissipar tal repressão.

Njilas é um percurso em trânsito contínuo e de mutações abertas, porque se define, de forma compulsória e não premeditada, como experiência de *work in progress*, obra aberta. Na tradição Bantu, Pambu Njila é o nome dado a uma divindade que funciona como agente de ligação entre a dimensão física e a dimensão metafísica da realidade. De modo similar a Hermes, da cultura grega antiga, é Pambu Njila quem autoriza todo trânsito de alteridades entre este e o *outro mundo*. Daí o espetáculo buscar também se situar a meio termo entre rito e arte, criando uma atmosfera que por vezes cria dúvidas sobre sua condição de representação ou ritualização. A denominação *Pambu Njila* também deu origem no Brasil à divindade Pombagira³, que fazia parte do *mistério* Exu, em forma

³ A grafia muda, conforme a região, podendo ser escrita nas seguintes formas: Pombajira, Pombojira, Pambujira, Pombujira ou Bombogira.

feminina. No espetáculo, o termo *njilas* é atribuído às mulheres sacerdotisas dos *mistérios*, estabelecendo-se também aproximações com as *thíades* do séquito de Dioniso.

A poética de cena também procura estabelecer relações amplas de comunicação, atribuindo aos elementos visuais, sensitivos e sonoros qualidades dramatúrgicas. Assim, a estrutura de organização espacial, assim como os incensos utilizados e os ritmos percussivos possuem função substantiva na cena, e não meramente decorativa. Mas o espetáculo também contém, de forma descontínua e atemporal, uma pequena fábula que, por outro lado, não é mais ou menos significativa que qualquer outro elemento de sua totalidade. Essa fábula transcorre na dualidade entre duas cidades imaginárias: *Mpambu*, lugar obscuro próprio de tudo que remete à corporeidade, aos instintos e ao imponderável, e *Lorum*, território luminoso do controle, da contenção e da racionalidade.

Uma estranha epidemia de dança impregna *Lorum* de elementos que seriam próprios a *Mpambu*, tornando suas mulheres mais interessadas nos assuntos do prazer e levando-as a assumir maior autonomia sobre o próprio corpo. A causa da epidemia é atribuída à presença de um estrangeiro, um refugiado, oriundo de *Mpambu*. Naturalmente sujo e pobre, como tudo que advém de *Mpambu*. Mas é justamente essa sujeira que torna possível a liberação maníaca das mulheres de *Lorum*. Em oposição a essa *mania incontrolável*, a imagem própria do poder patriarcal, mas manifesto numa mulher. O conflito entre essas demandas de pudor e prazer ganha corpo na forma da epidemia incontrolável de dança, bem como em crises psicológicas que afetam todas aquelas que resistem ao desejo de dançar. Mas, também, converte-se em potência para todas aquelas que se deixam dançar, como o único deus que o personagem Zaratustra, de Friedrich Nietzsche, acharia plausível aceitar.

Inspirado tanto nos fatos históricos da Epidemia de Dança, de 1518, em Estrasburgo⁴, como em cruzamentos constantes com as mitologias

⁴ Os episódios classificados como *dançomania* ocorreram em diversas partes da Europa, durante a Idade Média, e consistiram numa forma contagiosa de dança compulsiva e involuntária que tomava as pessoas, nas ruas, levando muitas à morte, por estafa. Esse fenômeno foi estudado pelo médico Justus Friedrich Karl Hecker (1795 – 1850) e, contemporaneamente, o episódio de Estrasburgo foi romanceado pelo historiador John Waller (1943 –).

mencionadas, *Njilas* busca discutir o lugar do corpo em nossa sociedade, bem como a misoginia moderna, a oposição às práticas rituais de religiões de origem africana e a condição marginal de determinados grupos sociais, denominados habitualmente de *minorias*⁵.

Entre o *Mythos* e o *Ethos* de um Brasil Profundo

Falar sobre repressão e silenciamento pode nos remeter de volta à figura de Dioniso e à complexidade de sua posição mítica no contexto do panteão grego, e social, no contexto da vida cívica da antiga Atenas. Dioniso é a própria imagem de desvario que ameaça contaminar a lógica civilizada, já que a poética da ideia de civilização deve muito à imagem apolínea da ordem e da clareza, bem como à força guerreira e colonizadora de Palas Atena. Na narrativa das *Bacantes*, de Eurípedes, essa problemática se revela desde o início, na intolerância de Penteu à participação de Tirésias e Cadmo nos rituais dionisiacos, para ele *infectados de loucura* (cf. Eurípedes, 1976). Mas, como enfatizou Jean-Pierre Vernant (1990), a própria religião cívica de Atenas encontrou formas significativas de conciliar o inconciliável, graças a sua capacidade de reservar um lugar, em seu seio, para o culto de mistérios cuja aspiração e atitude se lhe parecia estranha, até mesmo contrária a seu espírito. Este foi o caso dos cultos e rituais dedicados a Dioniso.

Apesar de não ser preto, pobre ou efetivamente fêmea, Dioniso, segundo os relatos míticos, teria certa semelhança com aquilo que nossa cultura classifica como preto, pobre ou fêmeo. Naturalmente, só poderia ser patrono do teatro, uma arte tão preta, pobre e fêmea como tudo o que, de resto, pode ser classificado como síntese do que *não presta*. Por outro lado, se o teatro, a despeito de seu patrono, podia gozar de bom *status* social na Grécia antiga, Dioniso também teve reservado um lugar naquele panteão, ainda que estranho, estrangeiro e dado a companhia de mulheres⁶. Porque aquela cultura aprendeu

⁵ Essa coletividade das chamadas “minorias” representa na realidade a maioria da população brasileira – preta, parda, indígena, homossexual, feminina.

⁶ Uso propositalmente aqui a voz ativa do sujeito repressor, para que seja possível mergulharmos ente em sua lógica de pensamento.

a reservar, no bojo de seu pensamento religioso (complexo⁷), um lugar para a alteridade (Vernant, 2006).

Talvez sua própria experiência marginal, de exilado, tenha sido significativa para que Eurípedes, o mais humanista dentre os poetas trágicos, tenha se dedicado à escrita de *As Bacantes*. Uma tragédia voltada à abordagem de uma divindade marginal e estranha aos costumes da *pólis* antiga. Essa atmosfera de conflito encontra certos paralelos em nossa sociedade atual, podendo ser identificada analogicamente no conflito e na intolerância a experiências religiosas e rituais não cristãos, que trazem consigo correlações diretamente ligadas a tensões que podem ser lidas, como corolário, na condição marginal das chamadas *minorias*, na misoginia, na homofobia e no racismo, que voltam a ganhar força, depois de certo tempo de abrandamento.

No contexto de um país (e de um mundo) que se redescobre profundamente racista, sexista e eugenista, os componentes mítico-religiosos que apontam para a negritude, a pobreza e a feminilidade (enquanto sujeito que não objeto) parecem reservar significativas correspondências, aproximando-nos de modo vivo de alguns aspectos relativos à tensão que o mito dionisíaco podia, ao mesmo tempo, instituir e libertar, na experiência cívica de Atenas. Mas onde estaria, em termos literais, o ódio ao dionisíaco? Parece-me que está lá onde se manifesta nossa ira travestida de moralidade e amor ao próximo. Ou no terror à liberação de forças capazes dos mais terríveis dos males inconscientes: a liberdade, a autonomia e o direito de singularidade inerente a cada vida humana. A figura mítica do Zé Pelintra, uma das várias personificações do que é categorizado como manifestação de Exu, sintetiza muitas dessas ideias, como podemos observar na narrativa dos pesquisadores brasileiros citados abaixo:

Zé Pelintra é um tipo especial de exu, (...) um tipo de guia espiritual totalmente miscigenado. (...) A saga de Zé Pelintra começa nos catimbós nordestinos, onde ele é um negro descalço e brigão, indo terminar no morro de Santa Tereza, no coração do Rio boêmio. (...) Seu andar gingado (...) exhibe a malícia da capoeira de Angola, (...) seus rituais são verdadeiros pagodes, cheios de samba, suor, cerveja e mulheres sensuais. Nos seus feitiços e curas ele usa elementos africanos e

⁷ Precisamos nos distanciar de nossa ideia de religião, quando nos aproximamos do pensamento mítico grego antigo, que tinha facilidade em pensar simbolicamente, para além da lógica racional que dominou o constructo ocidental subsequente.

ameríndios, com um leve toque de magia europeia. (...) Seu apelido ele ganhou por ter brigado muito contra o preconceito, exigindo que todos o respeitassem como doutor, sábio e médico de sua gente. (Ligiéro e Dandara, 1998, pp. 92-93)

É neste sentido que os adjetivos *preto*, *pobre* e *fêmeo* podem despertar a potência do subterrâneo marginalizado, como uma espécie de invocação do reprimido. E não será difícil verificar como os personagens sociais aproximados a Penteu, que vêm se multiplicando nos últimos anos, referem-se a estas categorias como a algo que precisa ser extinto pela ação direta da violência. De uma violência que se desconhece e que para continuar a se desconhecer veste muitas vezes a roupagem de caridade religiosa: extirpar o mal pela ação da *guerra santa*. E assim retornam os modos de amor à destruição travestidos de amor divino: matar o homossexual que ameaça minha masculinidade sagrada, depois de retirar dele o último alento de prazer que pode me dar. Matar as *feministas*, depois de extirpar delas minha última oportunidade de gozo. Ou gozar sobre o indígena com o próprio cano grosso da espingarda, legalmente registrada em meu nome.

Do mesmo modo, não é difícil verificar como as grades que aprisionam Dioniso, no mito antigo, podem servir de metáfora apropriada às grades que separam o imaginário branco caridoso do imaginário subterrâneo e marginal. Aprisionar o pensamento fêmeo e exilá-lo da função sujeito na sexualidade, como também do pensamento científico autorizado. E todas essas leituras poéticas, referenciadas na tragédia antiga, só podem fazer sentido se transcendemos os formalismos do pensamento, ou seja, quando um elemento essencial ao teatro grego antigo se mostra presente: sua potência mítico-ritual.

Nunca seremos capazes de discutir e compreender seriamente o teatro grego, sem compreender minimamente o *modus operandi* do pensamento religioso do homem grego antigo, que se mantém alhures de nossa consciência/inconsciência religiosa atual. E é por desconsiderar a dimensão religiosa, em nosso afã laico de indivíduo moderno, que podemos cometer equívocos na abordagem do teatro antigo. Porque somos nós que resumimos as coisas ao esquematismo estrutural delas, ao passo que a consciência mítica antiga não reconheceria estrutura desprovida de substratos poéticos e de epifanias que fogem às possibilidades de categorização.

Por outro lado, a realidade brasileira guarda uma complexidade que lhe é muito específica e que a distingue daquela que desembarcou com as caravelas, de forma que podemos nos declarar laicos, com a naturalidade que a assepsia acadêmica proporciona, no mesmo instante em que o médium realiza, na esquina próxima à sala de aula, o despacho que lhe encomendamos. Mas o médium, ainda que de pele amarela, é tão preto, pobre e fêmeo quanto os *exus* que evoca. É, portanto, na tensão que os cultos afro-brasileiros suscitam, em relação à consciência/inconsciência cristã (ou científica) comum, que identificamos a contraparte simbólica essencial para o traçado de uma correspondência eficaz entre o *mythos* de *Bacantes* e a realidade cultural na qual estamos inseridos. E é a devolução dessa imagem que precisamos buscar, numa personificação mais comum ao nosso contexto: a imagem de Exu, em suas múltiplas manifestações. Porque não é a imagem do Dioniso grego que vem sendo quebrada nos terreiros alheios, ou amarrada nos cultos fundamentalistas brasileiros, ainda que haja lugar para ela no direito civil, ou na teoria do direito brasileiro.

Vejamos como um estudioso e religioso dessa matriz espiritual caracteriza a mítica de Exu, para mergulharmos mais profundamente em sua poética:

O Mistério Exu tem intrigado os estudiosos do Mistério Orixás porque Exu é colocado em oposição a eles e seu campo de ação e atuação é tão abrangente, que encontramos Exus de Ogum, de Xangô, de Oxalá, de Iemanjá, etc. Que mistério é esse que transcende o campo de um orixá, já que Exu está em todos os campos de todos os orixás? (Saraceni, 2011, p. 11) O Mistério Exu foi humanizado na África e a divindade cósmica e dual Exu tem sido evocada há vários milênios, sempre segundo rituais seguidos à risca pelos seus sacerdotes (babalaôs, babalorixás e lalorixás). Exu é um mistério da criação e é regido pelo divino Mehór yê, que é um Trono Cósmico dual, polarizador natural da divina Mahór yê, que é o Trono Cósmico dual regente do Mistério "Pombagira". (Ibid, p. 15)

Ao falarmos aqui em Exu, estamos, portanto, falando de uma imagem que é dual (contém polaridades masculina e feminina) e plural (possui muitas ramificações e formas de manifestação). Essa imagem a ser devolvida (ou seja, retirada do silenciamento e de sua marginalidade), tem, portanto, características muito próprias e diversificadas, que se manifestam nos múltiplos rituais das

religiões de matriz afroameríndia. Ela não se manifesta em retiros espirituais ou em meditações de imobilidade corporal. Ela se concretiza na festa, num ritual que é, antes de mais nada, uma festa. Para isso, requer batuques, tambores, danças, ritmos, risos e, em muitos casos, bebidas alcoólicas e fumaça de tabaco. E necessita do corpo. Não é simplesmente uma imagem para ser imaginada, mas uma imagem para ser corporificada, instaurada na realidade concreta e material do cotidiano *profano*. E em determinadas manifestações religiosas, como a Umbanda e a Quimbanda, gosta de conversar sobre o proibido, o interdito, fazendo aflorar o *pior*, o mais inadmissível de nós, para sobre ele trabalhar. Até que se manifeste a potência de um autêntico e puro desejo esquecido (represado), que pode então voltar à festa, e dançar.

NJILAS: Dançar a Dor

Escrevi *dançar a dor*, mas o subtítulo original do espetáculo é (ou foi, porque usamos da liberdade do conceito de *work in progress*, para nos mantermos abertos ao imponderável) *dance e esqueça suas dores*. Um erro conceitual/poético que demoramos bastante tempo para perceber. Dançar para esquecer é como beber para esquecer, ainda que ninguém se esqueça das próprias dores quando bebe, ou quando dança. O processo normalmente é outro. Mergulha-se na dor, nas profundezas que ela resguarda, até que lhe seja devolvida uma imagem esquecida, capaz de reconexão com o sentido da experiência de dor, transformando-a em combustível. Conforme a sabedoria final do velho Zaratustra, na poética filosófica de Nietzsche⁸:

A dor é também um prazer, a maldição é também uma bênção,
a noite é também um sol; ide embora daqui, senão aprendereis:
um sábio é também um louco.

Disseste sim, algum dia, a um prazer? Ó meus amigos, então o
dissestes, também, a *todo* o sofrimento. Todas as coisas acham-
se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor –

⁸ Suspeito que o filósofo morreu sem ter aprendido tudo que as imagens que evocou queriam ensinar. Por isso ainda hoje continuamos aprendendo com elas. Um aprendizado que, inclusive, está além das conjecturas racionais, porque pede sempre por um deus, ou por um corpo, capaz de dançar. Por um pensamento capaz de dança.

E se quisesses, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissesstes, algum dia: “Gosto de ti, felicidade! Volve depressa, momento!”, então quisesses a volta de tudo –
Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado, enlaçado pelo amor, então, *amastes* o mundo – (Nietzsche, 1986, p. 324)

Dançar a dor porque o esquecimento é exatamente uma das ferramentas utilizadas pela repressão para interditar uma imagem. Justamente a ferramenta que gera a necessidade de se trabalhar sobre a devolução de uma imagem. E *dançar a dor* pode ser um dos meios de celebração através do qual se torna possível reconhecer a perda para encontrar o caminho que devolve a imagem perdida. Os rituais festivos que os exus abrem podem ser lidos como essas grandes festas, nas quais se dançam as dores históricas, sociais, pessoais; porque é assim que o mito revela seu enraizamento na realidade.

A caracterização de *Njilas* como *work in progress* não foi exatamente um dado de partida, senão uma constatação de processo. Houve a condição de escolha, tanto quanto houve o caráter de fatalidade: constatamos, depois de algumas temporadas, que o espetáculo, teoricamente concluído, mantinha-se em transformação, a cada apresentação ou artigo. E esse dado é útil para refletirmos sobre um dos objetivos anunciados anteriormente. Pensar Exu/Dioniso como método implica na incorporação (cidadania) de uma das características intrínsecas ao dionisíaco, que se apresenta na forma de indeterminações que nos convidam a lidar com processos investigativos abertos também ao imponderável. Que não apenas encontram o não previsto na conclusão de um caminho previamente determinado, mas que descobrem o próprio método (o caminho) ao final da trilha, por assim dizer. Deste modo, podemos afirmar que o imponderável assumiu dupla função em nossos estudos. Por um lado, ele é uma das referências poéticas, entremeada nos mitos estudados, por outro, o método científico, que pode ajudar a repensar o campo investigativo da cena, em âmbito *metateatral*. De modo que o espetáculo seja não apenas encarado como objeto, mas também como sujeito de pesquisa. Tal como Jung entendia haver uma *psique objetiva*, independente da vontade do suposto sujeito a ela relativa. (Jung, 2000)

Nossa relação com a ciência se assemelha, muitas vezes à compulsão de Edward Gordon Craig (1872-1966) que, em sua proposição do ator como

supermarionete, tentava se desviar dos problemas intrínsecos à vulnerabilidade das emoções, que ameaçavam a precisão programada dos signos previstos para serem expressos no espetáculo. E a ideia do dionisismo impregnando o método pode nos ajudar a lidar com aquilo que a psique objetiva instaura e revela, no trabalho em processo. Daí, a possibilidade de considerar o conceito de *work in progress* também no contexto acadêmico, assumindo que uma investigação não é algo que se conclui, mas que toma pausa num determinado ponto do caminho. E nessas pausas muito é possível de se fazer com a experiência do caminho traçado até então.

Njilas é uma experiência de criação cênica que se descobriu nesse lugar aberto. Não se resume a um projeto cênico de releitura de um clássico antigo, mas como um modo em si de pesquisa teatral, que se deparou com os problemas da interdição: a marginalidade do corpo-sujeito na economia do corpo-objeto; a marginalidade da imaginação poética, no contexto do racionalismo científico; a marginalidade errante da *alma*⁹, na cultura patriarcal do espírito; a marginalidade do feminino, na ditadura fálica do poder; a marginalidade dos cultos afro-brasileiros e rituais indígenas, na santa repressão ao paganismo; a marginalidade da poética, enquanto potência dionisíaca capaz de instituir a libertação em relação a todas essas repressões.

Devolver Exu é, portanto, a melhor e mais enraizada fantasia cultural que possuímos, no Brasil de hoje, para alimentar a resistência a essas formas de dominação. Devolver Exu porque sua prisão é símbolo concreto de todo esse pavor às noções de autonomia, liberdade e singularidade. Pelas referências a Dioniso, e sua inserção na cultura e na civilização grega antiga, podemos vislumbrar uma porta, um caminho possível para a devolução, identificando o lugar que Ihe reservou aquela civilização em seu panteão e em sua poesia. Precisamos descobrir as potências da ação cultural de devolver a imagem preta,

⁹ É de James Hillman que estou retirando a imagem da alma como a de um cavaleiro errante: “para a grande tradição racional, o caminho do psicologizar está muito próximo da *phantasia* e dos *sentidos*, tendo se desviado do curso e se distanciado do *logos* verdadeiro da razão intelectual, da revelação intuitiva e das eternidades do espírito. O cavaleiro errante segue a fantasia, conduzindo o veículo e suas emoções ele vagueia e persegue a *anima* com seu eros, considerando o desejo também como sagrado; e ele ouve o discurso desviante da imaginação”. (Hillman, 2010, p. 312).

pobre e fêmea que Exu sintetiza e que permanece em clausura, no imaginário cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devolver uma imagem**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 205-225.

EURÍPEDES. **Medéia/As Bacantes**. Coleção Teatro Vivo. Tradução Miroel Silveira, Junia Silveira Gonçalves e Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GASSET, José Ortega y. **Adão no paraíso e outros ensaios de estética**. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

HECKER, Justus Friedrich Karl. **The black death and the dancing mania**. Seattle: Createspace, 2015.

HILLMAN, James. **Psicologia arquetípica: um breve relato**. Tradução Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMAN, James. **Re-vendo a psicologia**. Tradução Gustavo Barcellos. Petrópolis: Vozes, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIGIERO, Zeca e DANDARA. **Umbanda: Paz, liberdade e cura**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998.

LORAUX, Nicole. **A tragédia grega e o humano**. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

SARACENI, Rubens. **Livro de Exu: o mistério revelado**. São Paulo: Madras, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2ª ed. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WALLER, John. **A Time to dance, a time to die**: the extraordinary story of the dancing plague of 1518. Londres: Icon, 2008.

Recebido: 13/06/2024
Aceito: 15/06/2024