

# Dioniso como Método: Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*

Dionysos as Method: Theatre, Myth and Ritual in the Show  
*NJILAS – Dance and Forget your Pains*

*Alexandre Silva Nunes<sup>1</sup>*

## Resumo

O presente artigo discute aproximações entre teatro e ritual, bem como a possibilidade de utilização da poética mítica de Dioniso como referencial metodológico, nos estudos teatrais. Utiliza reflexões sobre o processo criativo do espetáculo *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores* e a própria metodologia de trabalho artístico do Laborsatori Teatro como referência experimental das ideias que se propõe a discutir. Neste âmbito, conclui pela necessidade de se rediscutir as distinções entre teatro e ritual e propõe a abertura das pesquisas práticas em teatro a elementos imponderáveis e não passíveis de controle, como forma de revitalizar o poder transformador da cena.

**Palavras-chave:** Teatro; ritual; mito; Dioniso; Exu

## Abstract

This paper discusses similarities between theater and ritual, as well as the possibility of using the Dionysian mythical poetics of the framework in theater studies. Uses reflections on the creative process of the *NJILAS – Dance and Forget your Pains* show, own artwork methodology of Laborsatori Teatro, as experimental reference of the ideas is to discuss. In this context, it concludes the need to revisit the distinctions between theater and ritual and proposes the opening of practical research in theater imponderables and not subject to control, as a way to revitalize the transforming power of the scene.

**Keywords:** Theater; ritual; myth; Dionysos; Exu

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

1 Prof. Dr. Adjunto III, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG). [nunes.imaginal@gmail.com](mailto:nunes.imaginal@gmail.com)

O presente artigo tem como objetivo pensar a potência dionisiaca como possibilidade metodológica, capaz de unificar as dimensões técnicas e poéticas, no processo criativo e reflexivo da composição cênica, a partir dos estudos desenvolvidos no LABORSATORI – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena (UFG), tomando como referência a criação do espetáculo *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*, amparado pelo projeto de pesquisa *Mito e Imaginário nas Artes da Cena*, com apoio do CNPQ. O referido núcleo desenvolve pesquisas que, apesar de se situarem no campo das artes da cena, orientam-se no sentido de estabelecer trânsitos entre conhecimentos diversos, para além das fronteiras disciplinares tradicionais, com vistas a colaborar com perspectivas transdisciplinares, capazes de situar a teatralidade em sua potência fundante, que congrega dimensões culturais, antropológicas e filosóficas impossíveis de serem discutidas em contextos estritamente disciplinares. Neste sentido, a poética do espetáculo NJILAS demonstra-se útil à tarefa de referenciar e indiciar a especificidade das pesquisas e a metodologia laboratorial que vem sendo empregada no Laborsatori, responsável por uma investigação cênica que objetiva transitar literalmente entre teatro e ritual, a partir de horizontes multiculturais.

O espetáculo NJILAS é resultado de um extenso processo de investigação que abarcou estudos relativos a diversos campos do conhecimento, estruturando um conjunto de referências igualmente amplo. Estes estudos relacionam-se tanto ao aprofundamento histórico-imaginativo intrínseco ao *mythos*<sup>2</sup> da cena, quanto a aspectos investigativos concernentes à dimensão teórico-metodológica do núcleo de pesquisa. Isso porque no Laborsatori busca-se estabelecer trânsitos sistemáticos entre a dimensão teórico-metodológica das investigações e a dimensão mítico-ficcional dos espetáculos, com vistas a processos que se inventem e através dos quais se reinventem métodos e técnicas, conforme demandas específicas. Uma contaminação do campo investigativo pelos aspectos ficcionais do *mythos* da cena.

Remontamos aqui, em certo aspecto, à máxima de Esquilo, segundo a qual a tragédia comportaria uma forma de *páthei máthos*, ou seja, uma forma de sapiência pela experiência (cf. Loraux, 1999, p.27), o que conferiria importância substantiva ao *mythos* intrínseca ao status social da tragédia, no contexto cultural da *polis* antiga. Uma perspectiva potencialmente *metateatral*, através da qual o estatuto essencial da cena se verifica e se modifica *na* e *por* sua própria poética, conforme a especificidade de cada tratamento teatral que se lhe dá. Por esta razão, antes de adentrar propriamente uma reflexão analítica do processo/produto criativo do espetáculo, faremos uma incursão breve nos fundamentos do núcleo de pesquisa.

## Referências Conceituais e Funcionamentos do Laborsatori Teatro

O Laborsatori se define como um núcleo de pesquisa voltado especialmente para o campo da montagem cênica, agregando estudos teórico-práticos nos quais a práxis cênica é o centro catalizador de todas as atividades. Do ponto de vista da pesquisa de corpo e movimento, seu trabalho fundamenta-se na experiência com

---

<sup>2</sup> Estaremos utilizando neste artigo o substantivo grego *mythos*, numa perspectiva ampla, segundo a qual todo o *corpus* de elementos significantes do espetáculo (visuais, sonoros, linguísticos, comportamentais) podem ser abrangidos, para além do código verbal.

procedimentos advindos de estéticas e escolas variadas, desde o butoh japonês até as dramaturgias da imagem, passando pela performance, pelo teatro coreográfico, pelo teatro físico e pela dramaturgia colaborativa. Por outro lado, estas noções e escolas artísticas servem apenas de referência para compreensão do *corpus* de procedimentos com o qual o grupo trabalha, em seu laboratório de pesquisa, não podendo definir, por outro lado, o resultado de seus processos criativos que, mormente, transitam entre leituras e releituras singulares de mitos, ideias, imagens, histórias ou textos teatrais de origens e tradições variadas.

Aliada à pesquisa prática, o Laboratori desenvolve pesquisa acerca do imaginário e das teorias do imaginário, da mitologia e de práticas rituais da cultura brasileira, associadas a reminiscências de civilizações antigas. A psicologia arquetípica, de base junguiana, expandida e ampliada especialmente através do pensamento de Mircea Eliade (1907 – 1986), Gilbert Durand (1921 – 2012), James Hillman (1926 – 2011) e Rafael López-Pedraza (1920 – 2011), constitui um dos eixos teóricos de maior relevância em seus estudos.

Como observou Gilbert Durand, cartografando os estudos do imaginário como novo campo (ou perspectiva) de investigação da produção de imagens pela psique objetiva<sup>3</sup>, a sociedade tecnológica dos tempos de hoje, apesar de fortemente marcada pelas mídias imagéticas, é carente de imagens, no sentido mais profundo da palavra (Durand, 2011). Este fato é verificável na desvalorização da imaginação, no contexto da história do pensamento e na confusão que se estabelece entre o que é da ordem da metáfora poética e o que é da ordem da realidade literal. Neste sentido, o Laboratori busca mergulhar no campo do discurso das imagens, através de um estudo da narrativa simbólica, mítica, no âmbito teatral, com vistas a fortalecer as bases imaginativas da cena.

No contexto do trabalho técnico de atuação e encenação, o núcleo vem desenvolvendo um repertório metodológico próprio, alicerçado em longa experiência acadêmica e artística. Por outro lado, temos verificado que a mesma problemática de carência de imagens também afetou o campo da pesquisa teatral, originando um modo de pensar as técnicas de composição cênica de forma apartada dos conteúdos que lhe são intrínsecos. Assim, tornou-se comum um discurso muitas vezes sectário que considera o estudo prático do teatro independente dos conteúdos que esse teatro veicula, como se fosse possível pensar em técnicas teatrais pura e simplesmente e como se constituísse traição ao campo teatral o uso colaborativo de autores de outras áreas do conhecimento.

Esta forma de pensamento cria barreiras intransponíveis entre o campo tecnológico e o campo simbólico, implicando na estruturação de metodologias e técnicas de trabalho vazios de conteúdo imaginal<sup>4</sup>, que não colaboram com o desenvolvimento integral do conhecimento na área teatral, mas o segmentam. Embora possa

---

3 A expressão “psique objetiva” foi formulada por Carl Gustav Jung (1875 – 1961) para designar os conteúdos psíquicos que operam de forma independente em relação a fatores subjetivos. A ela podem ser diretamente associadas as noções de inconsciente coletivo, arquétipo, mito, símbolo e sonho, como produção e/ou constatação da produção de imagens (tráfego imaginativo) que se verifica em diversas formas e manifestações culturais, sejam elas religiosas, políticas ou poéticas.

4 Para Henry Corbin (1903-1978), o *imaginal* ou *mundus imaginalis* constitui uma realidade intermediária, tão real quanto a dimensão física, que se situa entre a esfera sensível e a esfera inteligível. Essa noção de Corbin possui parentescos aproximados com a ideia de *pensamento simbólico*, de Ernst Cassirer (1874 – 1945), de imaginação simbólica, em Durand, bem como com a noção de *psique objetiva*, de Jung e a concepção de *alma*, segundo as formulações arquetípicas de Hillman.

ser útil na estruturação de dinâmicas de treinamento aplicáveis em oficinas tópicas, essa segmentação resulta na dificuldade em transpor a barreira entre o laboratório de treinamento e o processo criativo. E, embora haja riqueza técnica útil à formação do ator, essa riqueza permanece sem funcionalidade objetiva, enquanto desconectada dos discursos poéticos capazes de engendrar toda obra cênica.

Um retorno aos mecanismos espontaneístas de criação, alicerçados pura e simplesmente na leitura, discussão e interpretação de texto, deixando a cargo da espontaneidade do ator a teatralização das imagens, também não oferece solução ao problema, porque resulta numa capacidade de aprofundamento imaginativo útil ao campo da literatura e da hermenêutica do discurso, mas inútil ao campo da linguagem específica da cena, que se define pela ação física contínua no tempo-espaço de representação. É com base nesse tipo de constatação que o *Laboratori* se ocupa em investigar formas capazes de estabelecer confluência entre aquilo que Aristóteles denominava *mythos* (na *Poética*) e *téchne* (em *Ética a Nicômaco*), num sistema integrado e aberto a constantes adequações, conforme a especificidade de cada processo.

O substantivo grego *mythos*, como se sabe, foi largamente utilizado por Aristóteles, em sua *Poética*, tendo sido costumeiramente traduzido para o português por “fábula”, “enredo”, “narrativa” ou “texto”. Nos últimos anos, o mesmo termo vem sendo alvo de novas discussões, resultantes do surgimento de abordagens que buscam situar o estatuto cênico para além do âmbito dramático tradicional. Compartilhamos aqui da perspectiva defendida por Kenneth McLeish, segundo a qual “o termo pode ser aplicado a qualquer forma de arte. Uma escultura, um poema lírico ou uma peça musical podem ter *mythos* tanto quanto a tragédia” (McLeish, 2000, p. 36). Mas procuramos também ressignificá-lo, no contexto de estudos do *Laboratori*, para além dos parâmetros aristotélicos, tendo em vista a realidade contemporânea das artes da cena, já que o mesmo autor observa que, para Aristóteles, *mythos*, no contexto teatral refere-se ao “que chamaríamos ‘enredo’ – isto é a sequência de eventos descritos”. Ainda que, nesta linha de pensamento, o termo também possa abranger a “redação desses eventos, o arranjo pelo autor do material para delinear temas, sugerir questões e criar efeitos” (McLeish, 2000, p. 36.), percebe-se nessa abordagem que o termo permanece preso ao âmbito estritamente literário. Por essa razão, pode-se dizer que o *Laboratori* se aproxima mais da perspectiva pós-dramática de Hans-Thies Lehmann (1944-), quando entende haver *mythos* em quaisquer elementos de cena, e não apenas nos componentes verbais e/ou literários (Lehmann, 2007). Uma referência significativa para o trabalho do *Laboratori* é, portanto, a teoria do teatro pós-dramático, especialmente pela abrangência que ela comporta. Ao fazer esse tipo de associação, entretanto, não se pretende delimitar um campo estético restrito e imune, por exemplo, à presença de elementos dramáticos na construção cênica. Porque a teoria pós-dramática, em sua formulação aberta, compreende multiplicidade de experiências. Nos termos de Lehmann, ainda que um espetáculo não prescindia de elementos dramáticos tradicionais, seu horizonte poético pode ser classificado como pós-dramático, quando a forma de relacionamento entre a lógica do discurso verbal e os demais elementos do *mythos* (visuais, sonoros, plásticos, táteis) se pauta em correlações horizontais, evitando qualquer tipo de hierarquização (Lehmann, 2007). É preciso ter olhos para outros verbos e ouvidos para outras imagens.

Evidenciadas algumas das referências conceituais e metodológicas que estabelecem base para o funcionamento operacional do núcleo de pesquisa, partiremos agora a um estudo reflexivo acerca do processo/produto criativo do espetáculo NJILAS e das conclusões que ele vem proporcionando. Nestas reflexões, buscaremos experimentar e evidenciar discursivamente o livre trânsito, antes mencionado, entre categorias teóricas, poéticas, metodológicas e técnicas, sintetizando a importância de discussões cênicas que se ocupem em mergulhar na singularidade de cada experiência, pensamento ou método de trabalho, de forma integrada, evitando pretensões universalizantes.

## NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores

No âmbito destas pesquisas, que entrelaçam o universo mítico/imaginário às técnicas corporais de trabalho do ator, o Laboratori, no curso de criação do espetáculo NJILAS, desenvolveu um processo de pesquisa bastante longo, que permanece ainda em aberto, caracterizando-se como experiência de *work in progress*, no sentido específico que Renato Cohen atribuiu à expressão, quando partiu de seus componentes semânticos essenciais:

Conceitualmente a expressão *work in progress* carrega a noção de trabalho e de processo:

- Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura.
- Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final.

Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. (Cohen, 1998, pp. 20-21)

Temos caracterizado atualmente NJILAS como um espetáculo de *work in progress* por razões tanto de escolha quanto de fatalidade, no sentido trágico mesmo do termo. E isso serve de imediato para anunciar um dos princípios objetivos com os quais temos trabalhado: o de incorporar (e dar cidadania) ao elemento dionisíaco intrínseco a todo processo criativo que, por mais previsto e determinado que seja, sempre precisa dialogar e se relacionar com o não pensado. Deste modo, podemos afirmar que Dioniso, enquanto imagem mítica, assumiu dupla função em nossos estudos. Por um lado, ele é uma das principais referências poéticas, tendo havido, no caso em pauta, associações diretas entre sua simbólica e a de Exu, da cultura afro-brasileira contemporânea, como forma de redescobrir a potência viva que o mito antigo resguardava na *polis* grega de outrora. Por outro lado, Dioniso também assumiu em nossos estudos importância técnico-metodológica e conceitual, colaborando com o campo investigação da cena, em âmbito assumidamente *metateatral*. Resultam disso reflexões tanto investigativas (enquanto pesquisa) quanto cênicas (enquanto obra), de modo que o próprio espetáculo pode ser entendido como *estudo em ação* dos fundamentos criativos do teatro.

Essa experiência nos permitiu aprofundar a ideia de que a arte da cena, talvez

devido a fatores constituintes de sua própria natureza, precisa sempre descobrir formas de absorver aquilo que não foi programado. Este é um elemento mais importante do que normalmente pensamos (e até tentamos evitar). Edward Gordon Craig (1872-1966), por exemplo, em sua proposição hipotética do ator como *supermarionete*, primava por tentar se desviar dos problemas intrínsecos à vulnerabilidade das emoções do ator, sempre a ameaçar a precisão programada dos signos a serem expressos pelo espetáculo. Numa avaliação desta quimera, podemos supor que seu engano foi exatamente o de tentar negar aquilo que constitui uma das maiores singularidades do teatro: a imprevisibilidade e, em consequência, a necessidade de se descobrir como incorporar essa imprevisibilidade ao contexto do previsto, permitindo-se liberdade máxima de expressão ao espetáculo que, apesar de nossas pretensões diretoriais, sempre escapa ao âmbito do controle sobre o que se diz.

Em outros termos, seria o caso de aceitar e aprender a lidar com aquilo que a psique objetiva instaura e revela, na obra, independentemente do que nossa vontade consciente gostaria de restringir. Nos termos da simbólica que o mito dionisíaco comporta, essa restrição tem o nome de repressão: repressão ao corpo, aos instintos, ao torpor, ao imponderável da vida.

Consideramos portanto o fator *work in progress* não apenas como opção, mas também como premência e imponderabilidade. Como fator inerente à potencia cênica, aceita na experiência direta de construção de um espetáculo que, apesar de ter-se concluído (desde março de 2014) permaneceu em constante processo de feitura, resultando em diversos formatos, ao longo das apresentações realizadas, desde então até os dias atuais. Essa abertura ao indeterminado ganhou nova força nos últimos meses, quando passamos a trabalhar objetivamente a redescoberta dos sentidos, das formas e da encenação, como um todo, em suas estruturas mais estabelecidas, tendo em vista a possibilidade de uma atualização constante do *mythos* com o qual vimos trabalhando.

O processo inicial de NJILAS teve duração de cerca de dois anos, resultando na montagem de um espetáculo que incluiu a escritura de texto cênico próprio, composição de canções, invocações poético-rituais e trilha sonora específicos, baseado em referenciais míticos da cultura grega antiga, africana e brasileira. O *mythos* da cena pode ser compreendido como uma releitura contemporânea do clássico grego *As Bacantes*, de Eurípedes, organizado através de uma espécie de entrecruzamento entre elementos míticos multiculturais, na qual a figura de Exu, no contexto de um Brasil cristão, foi identificada como potencialmente capaz de estabelecer equivalência à figura de Dioniso, enquanto divindade estranha aos costumes da *polis* helênica antiga.

NJILAS é uma experiência de criação cênica que se descobriu no lugar desse entrecruchoque de forças. Não nasceu de um projeto pré-definido de releitura do clássico antigo, mas se constituiu a partir de desejos urgentes para o coletivo de artistas nele envolvido. Assim, é resultante de um longo acúmulo de reflexões e pesquisas voltadas para diversos aspectos da repressão no pensamento e na cultura: 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*<sup>5</sup>, na cultura patriarcal do espírito; a marginalidade do sensível, no mundo do razoável; a marginalidade do feminino, na ditadura fálica do poder; a marginalidade dos cultos afro-brasileiros e indígenas, na sacrossanta repressão ao paganismo; a marginalidade inerente ao teatro, enquanto potência dionisiaca capaz de instituir a libertação em relação a todas as repressões.

Aqui nos encontramos num dos limiares objetivos da confluência entre *mythos* e *téchne*, porque observar a potência do acaso no processo criativo concedeu à poética dionisiaca uma preponderância para além do campo temático, apontando para dimensões metodológicas inerentes a sua epifania. Uma dimensão metodológica importante de ser afirmada na oposição radical que apresenta em relação às determinações apolíneas de projeção e visão de longo alcance<sup>6</sup>.

Pelo acaso, encontramos-nos, enquanto grupo de trabalho, em um coletivo de artistas majoritariamente feminino; pelo acaso, grande parte desse coletivo possuía forte experiência com cultos afro-brasileiros; pelo acaso, nos deparamos com relatos sobre epidemias de dança, ocorridos na Idade Média europeia, similares a epifanias dionisiacas, mas deslocadas no tempo<sup>7</sup>.

Para Jung, uma das descobertas mais relevantes para qualquer indivíduo é tomar consciência acerca do mito que governa sua trajetória de vida (Jung, 2001), e foi esta meta que ocupou papel central em seu próprio processo de autoconhecimento, através de um duro embate com as imagens que lhe acompanhavam. Podemos ampliar esta ideia com a proposição de haver muitos mitos implicados no curso de uma vida, em seus diferentes estágios, podendo um deles ter papel mais relevante. E também podemos transpor a ideia a dimensões histórico-sociais, como fez Hillman, sugerindo correlações intrínsecas entre fato e significado (Hillman, 1998). Nesta perspectiva, jazem sob os acontecimentos substratos míticos que lhes são próprios, operando como dramaturgia subterrânea dos acontecimentos. Assim, quando decidimos trabalhar com a montagem de um espetáculo, julgamos oportuno considerar as correlações simbólicas que estão em jogo. Tanto do ponto de vista pessoal, dos artistas envolvidos no processo, quanto do ponto de vista coletivo, do *zeitgeist*<sup>8</sup> relativo ao momento histórico vivido. Neste contexto, NJILAS é também uma resposta a percepções subjetivas do Laborsatori acerca do *momentum* que vivemos, numa revisão do estatuto do próprio teatro, enquanto arte e enquanto potência ritual, de modo a superar algumas barreiras oriundas do sucessivo distanciamento entre a dimensão do sagrado e a prática cênica.

Em trabalho anterior publicado neste periódico (NUNES, 2015), estabeleci algu-

---

5 Hillman fez questão de desfazer a confusão contemporânea entre as categorias da alma e do espírito, na estruturação do movimento da psicologia arquetípica. Em suas palavras, “ainda estamos procurando reconstituir aquela terceira instância, aquele reino intermediário da psique – que é também o reino das imagens e o poder da imaginação – do qual fomos exilados pelos teólogos há mais de mil anos”. (Hillman, 1998, p. 202)

6 Aqui seria importante mencionar a perspectiva metodológica preconizada por Peter Brook, quando não se define como um diretor clássico, que pensa todo o espetáculo para depois convocar os atores que irão realizar sua idealização, mas como um artista errante, que aposta no potencial de suas *intuições amorfas*, carentes daquilo que lhe é exógeno (a imponderabilidade das experiências com o ator e a sala de ensaio) para realizar seus feitos (Brook, 1995).

7 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, romanceado pelo historiador John Waller (1943 –).

8 O termo alemão *zeitgeist* foi muito usado pelos filósofos românticos, tendo se tornado frequente seu uso, desde então, para se fazer referência ao *espírito de uma época*, (literalmente: *zeit*, tempo cronológico + *geist*, gênio, fantasma, espírito) sinalizando para o ambiente intelectual e cultural que caracteriza determinado tempo. Surgiu inicialmente como livre tradução de Johann von Herder à expressão latina *genius seculi*, “alma do século”.

mas margens de reflexão sobre as relações entre o teatro e o sagrado, no contexto contemporâneo, buscando atualizar o problema e retirá-lo do lugar em que comumente a questão é posta. Este trabalho tinha como referência uma pesquisa mais ampla (NUNES, 2012), na qual problematizei o conceito de ação física, em Stanislavski, revelando suas conexões com perspectivas metafísicas.

Analisando o percurso e os escritos originais de Stanislavski, é possível perceber o uso reiterado pelo encenador de expressões como *encarnação da personagem*, adulteradas para *construção da personagem*, nas compilações mais técnicas, realizadas pelos editores norte-americanos. Neste momento, gostaria de discutir a temática de modo um pouco mais radical, alinhando estas reflexões aos trabalhos que temos desenvolvido e discutindo aproximações entre a perspectiva da encarnação, sob os pontos de vista da ação física e do transe ritual. Esta aproximação é muitas vezes rechaçada em alguns círculos que, grosso modo, entendem os processos de transe como mecanismos obscuros e a eles contrapõem a noção de uma ação física baseada em procedimentos estritamente técnicos. Essa perspectiva comporta duplo problema: por um lado, desconsidera a vigência de procedimentos técnicos nas experiências de transe, por outro lado, ignora a vigência de processos obscuros no seio da própria ação física, de caráter inconsciente, não ponderável, em suma: dionisíaco. Para desfazer as *con-fusões*, vejamos como Jean-Pierre Vernant aborda os processos de transe dionisíaco, em seus estudos acerca da cultura, do mito e da religião na Grécia antiga:

O possuído não deixa este mundo, é neste mundo que ele se torna outro pela força que o habita [...] o *thiasos* é um grupo organizado de fiéis que, se praticam o transe, fazem disso um comportamento social, ritualizado, controlado, que certamente exige uma aprendizagem. (Vernant; Vidal-Naquet, 2008, p.341)

Apesar de se dirigir a processos de transe dionisíaco, de origem ritual, a descrição de Vernant se aproxima da perspectiva artística do ator de teatro, reforçando o caráter social da prática, o autocontrole e a necessidade de um aprendizado, relativo a aspectos psicofísicos da experiência. Semelhantes observações podem ser realizadas, *in loco*, em cultos religiosos afro-brasileiros, permitindo uma reconsideração sobre a própria natureza de nossa arte. Onde nós usamos a noção de conteúdo poético, os praticantes rituais usam a noção de alteridade sagrada.

Mais importante do que usar de empréstimo procedimentos oriundos de rituais de qualquer natureza, seria questionar até que ponto as próprias técnicas e procedimentos que utilizamos na sala de ensaio não constituem modalidades diversas de transe consciente. Assim, livres em relação às fronteiras culturais que separam nossas ideias acerca da cena e das epifanias do sagrado, poderemos talvez ampliar nosso conhecimento acerca da poética e do poder que ela pode exercer sobre nossa vida e sobre nossa morte.

### **Sobre o *Mythos* de NJILAS**

NJILAS é uma viagem ainda em trânsito, porque se define, de forma compulsória e não premeditada, como experiência de *work in progress*, nos termos dionisíacos

anteriormente mencionados. É o nome que demos ao resultado artístico das pesquisas realizadas pelo Laboratório Teatro, nos últimos cinco anos, quando um cortejo de ménades aportou, inadvertidamente, em sua sala de trabalho. É também uma discreta atualização do mito trágico das *Bacantes*, sob influência dos batuques africanos que enriquecem a fome antropofágica brasileira. E quando juntamos Grécia e África num mesmo terreiro, é natural perceber o parentesco discreto entre as Thiades e Pomba-Gira, contraparte fêmea de Exu.

Na tradição de Angola, Pambu Njila é o nome de 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 entre este e o *outro mundo*. Trânsito entre alteridades.

NJILAS, em seu conjunto plástico-verbal-sonoro comporta experiências rituais, poesia e sonho. De forma descontínua e atemporal, o espetáculo também resguarda, em sua estrutura, uma pequena fábula que, por outro lado, não é mais ou menos significativa que qualquer outro elemento cênico que constitui 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 da vida, e *Lorum*, território luminoso do controle, da contenção e da visão clara.

Uma estranha epidemia de dança teria impregnado *Lorum* de elementos que seriam próprios a *Mpambu*, contaminando especialmente a psique das mulheres e tornando-as suscetíveis ao prazer de se tocar e reconhecer 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 impregna e torna possível a liberação maníaca das mulheres de *Lorum*. Em oposição a essa mania incontrolável, a imagem própria do poder patriarcal, mas numa mulher. O conflito é inevitável, mas ele não ocorre senão na imaginação descontrolada de quem resiste a esse poder obscuro. E pode converter-se em força, quando simplesmente o indivíduo permite-se dançar, como o único deus que o personagem Zaratustra, de Friedrich Nietzsche, poderia aceitar.

Inspirado tanto nos fatos históricos da Epidemia de Dança de 1518, em Estrasburgo, quanto na tragédia grega *As Bacantes*, NJILAS busca rediscutir o lugar do corpo na sociedade contemporânea. Também a condição marginal, à qual muitos grupos sociais são submetidos, ou mesmo a misoginia que as mulheres ainda enfrentam, são temas facilmente identificados nas entrelinhas da poética bacante. Além disso, a própria situação das crenças e rituais de origem africana, no seio de nossa sociedade, pode ser equiparada à condição do dionisismo na *polis* grega antiga.

## **Circulações entre o Mythos e o Ethos do Brasil Contemporâneo**

Durante séculos, o pensamento europeu foi-nos determinante na formação de uma ideia de “boa cultura”. Enquanto país mestiço, nascido do entrecruzamento de etnias, apenas recentemente o Brasil começou a adquirir autonomia de pensamento. Esta autonomia mostrou-se fundamental para que partes pouco assumidas de nossa herança, como as contribuições africana e indígena, pudessem vir a ser paulatinamente integradas.

Por outro lado, a assunção de autonomia não equivale a negar nenhuma parte de nossas raízes, nem mesmo a herança colonizadora. Conforme o pensamento polivalente de Oswald de Andrade, o manifesto antropofágico foi a melhor resposta dada pelo Brasil ao entrecruzamento de fronteiras, no contexto de um possível multiculturalismo. O mosaico plural brasileiro vislumbra-se como riqueza imensurável, ainda pouco explorada. Apesar de termos integrado algo da herança africana, pouco dela adentrou nosso sistema educacional, de forma que seus deuses e mitos ainda despertam preconceito e temor, dado o desconhecimento generalizado sobre suas bases culturais.

Se a mitologia greco-romana pode fazer parte da educação de nossos estudantes, o mesmo não ocorre com o imaginário mítico africano. Entretanto, e para nossa surpresa, também a mitologia grega teria herdado muito da cultura africana, como apontam alguns pesquisadores. De modo que os estudos sobre a cultura grega podem indicar outros caminhos de auto-reconciliação, no seio da diversidade cultural que o Brasil comporta. Pois é no campo do diálogo entre diferenças que a distante civilização helênica ainda tem muito a nos ensinar. Como enfatizou Jean-Pierre Vernant (1990), a própria religião cívica de Atenas só podia garantir soberania sobre a população grega, 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, por exemplo, dos cultos e rituais dedicados a Dioniso, deus considerado estrangeiro.

Talvez sua própria experiência marginal, de exilado, tenha sido significativa para que Eurípedes, o mais humanista dentre os poetas trágicos, tenha se dedicado com considerado afincado à escrita de *As Bacantes*. Uma tragédia vividamente dedicada à abordagem dos poderes sobre-humanos de Dioniso. Divindade marginal e estranha aos costumes da *polis*. No Brasil de hoje, o mote dessa tragédia encontra similares repercussões. A condição marginal, à qual muitos grupos sociais são submetidos, ou mesmo a misoginia que as mulheres ainda enfrentam, são temas facilmente identificados no *mythos* da poética bacante. Além disso, a própria situação das crenças e rituais de origem africana, no seio de nossa sociedade, pode ser equiparada à condição do dionisismo na *polis* grega.

Apesar de não ser preto, pobre ou efetivamente fêmea, Dioniso, segundo os relatos míticos antigos, 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, já foi classificado como síntese do que *não presta*. Nesse contexto, disse certa vez o deputado Luiz Carlos Heinze, em audiência pública: “quilombolas, índios, gays, lésbicas, tudo que não presta” (Heinze, 2014)<sup>9</sup>. Mas se o teatro podia gozar de bom status social na *polis* grega antiga, Dioniso também tinha reservado seu lugar no panteão divino daquele povo, apesar de estranho, estrangeiro e afeminado. Isso porque aquela cultura costumava reservar no bojo de seu pensamento religioso (e, portanto, de seu pensamento complexo), um lugar para a alteridade (Vernant, 2006). Por outro lado, se havia lugar

---

9 Palavras do deputado federal Luiz Carlos Heinze, PP/RS, proferidas em audiência pública. Cf. <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/02/indios-gays-e-lesbicas-sao-tudo-o-que-nao-presta-diz-deputado.html>

inclusive para a alteridade no panteão grego antigo, é porque se reconhecia claramente a tensão que tais alteridades provocavam na psique do indivíduo e da sociedade. E foi visando dar corpo reflexivo a tais tensões que o mais moderno dos poetas trágicos antigos, Eurípedes, formatou o *mythos* das bacantes para o contexto cênico.

Nos dias de hoje, entretanto, quando buscamos nos aproximar da atmosfera de *Bacantes*, corremos o risco de passear banalmente pelos escombros formais de algo cuja essência profunda nos foge. A menos que sejamos capazes de identificar, no contexto atual, tensões paradoxais que apresentem igual força e sejam capazes de equacionar experiências tão intensas quanto.

No contexto de um país que se redescobre profundamente racista, sexista e classicista, 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 causava na experiência cívica de Atenas. Assim, podemos enxergar com clareza a atualidade possível do *mythos* do texto antigo, ao identificar correspondência entre padrões de comportamento, saindo do campo da alegoria simbólica e penetrando no universo da epifania: onde está Dioniso, na concretude de nossa psique coletiva atual? Onde está o ódio ao dionisíaco, ou, posto de outra forma, onde está Penteu? Sem dúvida, está lá onde ocorre a manifestação de nossa ira convertida em intolerância, revelando facetas não assumidas do terror à liberação de forças que tememos e/ou repudiamos.

É neste sentido que os adjetivos *preto*, *pobre* e *fêmeo* podem despertar a potência do subterrâneo, do marginal e da oposição ao dominante. E não será difícil verificar como os personagens sociais aproximados a Penteu, como é o caso do deputado Heinze, referem-se a estas categorias como a algo que precisa ser reprimido, quando não exterminado. Do mesmo modo, não é difícil verificar como as grades que aprisionam Dioniso, no mito clássico, podem servir de metáfora apropriada às grades atuais, que separam a consciência branca erudita da consciência marginalizada, assim como grades menos literais interdita a presença do pensamento fêmeo na função sujeito da sexualidade, e nas decisões *sérias*, para as quais apenas a razão e a clareza são convocadas.

Se esta associação parece nos aproximar do campo poético abordado no texto clássico, para além de seus formalismos, um elemento essencial ainda permanece ausente. Elemento sem o qual toda e qualquer abordagem acerca do teatro grego antigo se mostra insuficiente: a religião. 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 infinitamente distante de nossa consciência/inconsciência religiosa atual. E é por desconsiderar a dimensão religiosa, em nosso afã laico de indivíduo moderno, que cometemos graves 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 bases imaginais, e de epifanias que fogem às possibilidades de categorização do pensamento racional.

Por outro lado, a complexidade da vida brasileira está muito além dos formalismos europeus que nos colonizaram, de forma que podemos nos declarar laicos,

com a felicidade que a assepsia acadêmica proporciona, no exato instante em que o médium realiza, na esquina da mesma rua, o despacho que antes lhe encomendamos. Mas o médium, ainda que de pele amarela, é tão *preto, pobre e fêmeo* quanto os *exus* que evoca, ao realizar despachos. 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. Tanto quanto o êxtase dionisíaco parecia estranho à religião cívica de Atenas (ainda que sempre houvesse lugar ao desconhecido em seu panteão). Da mesma forma que é naturalmente conflitante a prática cultural da umbanda ou do candomblé, em nossa vida cívica, ainda que haja lugar para ela no direito civil brasileiro. E não haja lugar, no ofício diário da vida.

## Inconclusões

A experiência do espetáculo NJILAS mostra-se terreno fértil para outras abordagens, capazes de aprofundamento sistemático no âmbito operacional das experiências vivenciadas em seu processo criativo. O espetáculo e o próprio percurso investigativo do núcleo de pesquisa resguardam diversidade significativa de descobertas, no que se refere à prática teatral, em sua amplitude. Neste artigo, buscamos estabelecer recorte sobre um dos aspectos que vêm sendo analisados, dentro do grupo de pesquisa: a possibilidade de pensar o dionisíaco como fundamento metodológico do processo criativo teatral, enxergando nele não uma fraqueza na impossibilidade de submissão aos imperativos da consciência, mas uma riqueza pouco explorada, capaz de nos levar aonde não havíamos pensado em ir. Potência essa capaz de nos permitir uma forma de desapego e um espírito de aventura indispensáveis a qualquer projeto de investigação que não pretenda tornar absolutas hipóteses formuladas longe do corpo de experiências, mas de se propor aberta a descobertas não programadas ou pensadas.

Essa potência dionisíaca é capaz de subverter a perspectiva usual, segundo a qual os conteúdos simbólicos só podem ser explorados enquanto possibilidade dramática de estruturação de um *mythos*, não se prestando a outras valorações possíveis de ciência. A versatilidade de Dioniso, na perspectiva aqui apresentada, é capaz de colaborar com uma revisão significativa sobre os princípios criativos do teatro, permitindo-lhe a abertura de visão que o define e podendo reestabelecer um caminho de integração entre as dimensões poética e técnica, de modo colaborativo. Dito de outro modo, a imersão nas potências do dionisíaco pode nos permitir repensar o próprio estatuto da cena teatral, recolocando-o num lugar aberto a transformações, revisões e novos olhares.

Vem sendo cada vez mais comum a prática de processos criativos e colaborativos, nos quais a simbólica de referência integra-se de tal modo aos métodos de composição, que torna-se praticamente impossível discuti-la de forma separada dos demais elementos. Mas a potencial equivalência, resguardadas as devidas proporções, entre a ordem apolínea e a (des)ordem dionisíaca do desejo pode se revelar das mais variadas formas, conforme o contexto cênico utilizado como referência.

Compreendemos que a potencia do espetáculo NJILAS jaz precisamente na

possibilidade que ele resguarda de pensar o ofício da criação teatral em diálogo com as demandas concretas que a vida apresenta. Em NJILAS, a vida particular de cada artista envolvido torna-se elemento fundamental de reflexão para a criação de caminhos artísticos para a cena/ritual, desde que sejamos capazes de compreender que essa particularidade subjetiva nunca pode ser dissociada da realidade comunitária em que se insere.

A perspectiva de pensar o espetáculo como potência ritual não implica em incorporar, de maneira elementar, esquematismos sagrados formais oriundos de quaisquer tradições exógenas. Trata-se, por um lado, de ter consciência das diferenças que nossa cultura estabeleceu entre a dimensão artística e a dimensão sagrada. Por outro lado, implica em questionar essa segmentação, refletindo sobre o estatuto do próprio teatro contemporâneo, imerso nessa divisão. A questão que se coloca, portanto, é a de refletir se todo e qualquer espetáculo, ao agenciar símbolos, não constitui uma modalidade própria e secular que nossa cultura gerou de ritualizar (evocar) ideias e imagens que têm, elas mesmas, faculdades objetivas de ritualização do cotidiano, tão eficazes quanto aquelas que se verificam nos ritos de povos autóctones. "Se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida" (Artaud, 1993, p. 3), não seria a própria noção do sagrado apartado da cultura um tipo específico de recalque de nossa civilização? Que símbolos e mitos um espetáculo, por mais laico que se defina, ritualiza, ao organizar dramaturgias, através da seleção e organização de ideias?

Não se trata, portanto, de investir em formas acabadas e distantes (no tempo e no espaço) de aproximação entre teatro e ritual, mas de enxergar além e compreender que toda cena constitui uma forma singular de equacionar conteúdos do imaginário, restaurando a potência que elas resguardam, apesar de todo esforço laico em esvaziar sua potência mítica e de reduzi-las a meras associações nominais/conceituais.

Num território de riscos como este, a imagem rebelde de Exu, enquanto divindade igualmente pobre, preta e fêmea, talvez seja um caminho ainda possível, na realidade cultural brasileira, de reencontrar as potências dionisiacas que margearam o nascimento da tragédia na Grécia antiga. E de nos abirmos aos abismos incontornáveis de um método criativo que recusa submeter-se aos ditames civilizatórios ocidentais, conquanto vela pelo poder transformador das profundezas obscuras que nos escapam.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. 5a ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

HECKER, Justus Friedrich Karl. *The black death and the dancing mania*. Salt Lake City: Project Gutenberg, 2007.

HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo: Paulus, 1998.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões: reunidas e editadas por Aniela Jaffé*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 2001.

LORAUX, Nicole. In: NOVAES, Adauto. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles*. Tradução de Paul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

NUNES, Alexandre Silva. *O sagrado contemporâneo do teatro*. In: *Revista Urdimento*. Florianópolis, v. 2, n. 25, 2015.

NUNES, Alexandre Silva. *Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

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

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de 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.

HEINZE, Luiz Carlos. 2014. *Pronunciamento em audiência pública*. In: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/02/indios-gays-e-lesbicas-sao-tudo-o-que-nao-presta-diz-deputado.html>

Recebido em: 01/10/2016

Aprovado em: 13/11/2016