

E O MITO SE FEZ CARNE, E PERFORMOU ENTRE NÓS: a reescrita cênica dos mitos

AND THE MYTH BECAME FLESH, AND PERFORMED AMONG US:
the scenic rewriting of myths

65

Éric Inácio de Medeiros

Secretaria de Estado da Educação, da Cultura, do Esporte e do Lazer do
Rio Grande do Norte

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4685-7133>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36336

Resumo

Neste trabalho, buscamos desvelar algumas camadas acerca do conceito de mito, na contramão de uma visão fixa, universal e arquetípica que, muitas vezes, a ele é direcionada, refletindo acerca de sua contribuição para as artes da cena, através do seu caráter performativo, bem como da importância de suas reescrituras na cena contemporânea. Neste sentido, utilizamos Heidmann (2011; 2014), Dupuis (2003), Martins (2003), Rufino (2019) e Santos (2009) para compreendermos o mito como potencialidade discursiva, observando a sua dinamicidade dentro da cultura africana e afrodiásporica.

Palavras-chave: mitocrítica cultural; performatividade; reescrita cênica; cultura afrodiásporica.

Abstract

In this work, we seek to reveal some layers about the concept of myth, going against a fixed, universal and archetypal vision that is often directed towards it, reflecting on its contribution to the performing arts, through its performative character, as well as the importance of his rewritings in the contemporary scene. In this sense, we use Heidmann (2011; 2014), Dupuis (2003), Martins (2003), Rufino (2019) and Santos (2009) to understand the myth as a discursive potential, observing its dynamicity within African and Afro-diasporic culture.

Keywords: cultural mythocriticism; performativity; scenic rewriting; afrodiapsoric culture.

manzuá

PADÊ

Todas as noites acerto de viajar em sonhos. Em sonhos é mais fácil de ser vento. É possível transformar-se em encantamento, espalhar as areias dos morros e amolecer as águas das lagoas. Ser vento permite seguir em rumos desconhecidos e nunca aparecer para ninguém; é por isso que o vento é o maior viajante que já existiu sobre a terra. É por isso que ao morrer nos tornamos vento. É por isso que os Encantados viajam no vento.

(A mística dos Encantados).

66

Este trabalho se configura como um recorte das discussões realizadas em minha dissertação de mestrado, intitulada "Reescrituras Cênicas: Exú, Ogum e outras mitologias na Encruzilhada", desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, cuja defesa se deu no ano de 2022. Assim como na escritura supracitada, este artigo se inicia com um *padê*, ritualística advinda das religiosidades afro-brasileiras.

No livro *Os Nàgô e a Morte: Pàdé, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia* (1986), Juana Elbein dos Santos afirma que o *Pàdé* é uma supressão do termo *Ipàdé*, cujo significado é “reunião” ou o “ato de se reunir”. De acordo com a autora, o Padê é um rito celebrado antes das cerimônias públicas do terreiro — ou em rituais importantes para a manutenção do axé —, intermediado pelo orixá Exú e “consiste em propulsionar e em manter as relações harmoniosas com essas entidades [as que serão invocadas] e em obter ou restabelecer, por meio de oferendas apropriadas, seu favor e proteção” (SANTOS, 1986, p. 185).

Por isso, inicio a discussão aqui proposta com um pedido de licença, a permissão para o descortinar das palavras escondidas sob o véu dos segredos que a mitologia possui para que seja possível destacar o aspecto do mito como potencialidade discursiva, a fim de pensar a sua dinamicidade, na contramão de uma visão fixa, universal e arquetípica que, muitas vezes, a ele é direcionada, levantando reflexões acerca de sua contribuição para as artes da cena, evidenciando o seu caráter transitório, mutável, performativo, além da importância de suas reescrituras na atualidade, através dos diversos dispositivos enunciativos capazes de provocar a compreensão do contexto social, político e cultural no qual estamos inseridos.

Os mitos, muitas vezes, são colocados como algo distante da realidade, referindo-se apenas ao passado, a tempos anteriores, à origem da civilização, inculcando a ele o lugar de primitivo, como um espaço que não se acessa senão por vias ritualísticas e religiosas. Diante disso, cabe aqui refletir sobre os mitos e suas variantes, percebendo o seu espaço discursivo, o modo como ele atravessa o tempo, o espaço, e se reescreve em novos contextos sociais, históricos, filosóficos, políticos e culturais, além de pensarmos acerca de sua contribuição para as artes da cena. Portanto, este padê não é somente um pedido de licença, mas um convite a brincarmos como o vento que balança as árvores, seguindo rumos diferentes, novos percursos, outras estradas, outras possibilidades.

E O MITO SE FEZ CARNE, E HABITOU ENTRE NÓS

Inicialmente, partimos da problematização de algumas compreensões acerca do mito e da mitocrítica para que seja possível destituir as ideias do senso comum que se tem em relação a esses aspectos, visto que, em diversas ocasiões, a mitologia é considerada inverossímil, como se habitasse apenas o espaço da imaginação, da fábula, do devir e do surreal.

A primeira tarefa, diante do exposto, é a diferenciação entre a fábula e a mitologia que Jean Starobinski (2001) traz em seu livro *As máscaras da civilização*. Segundo o autor, no seio da cultura europeia e francesa dos séculos XVII e XVIII, na qual existia fortemente a oposição entre sagrado e profano, a fábula era considerada uma estratégia lúdica e "polida" de assegurar que questões relacionadas ao amor e à ambição (nível profano) fossem aceitas pela autoridade cristã. Isso se dava ao fato de que a fábula era considerada ausente do valor de verdade, sendo utilizada, inclusive, como um discurso que explicitava tudo aquilo que o cristianismo da época abominava, a saber: as pulsões e os desejos "da carne", enquadradas no nível da profanação. O correto era a devoção, o temor a Deus e a submissão aos ensinamentos do cristianismo, abominando o que era considerado pecado e ofensivo à religião. No entanto, ao dissertar sobre a oposição semântica entre os termos "fábula" e "mitologia", o autor afirma:

Enquanto que a fábula é ela própria, sob uma forma vulgarizada e fácil, um meio universal de 'poetizar' todas as coisas, a 'mitologia' a interroga sobre suas origens, sobre seu alcance intelectual, seu valor de revelação, seus laços com instituições e costumes (STAROBINSKI, 2001, p. 237).

Diante disso, a diferenciação entre fábula e mitologia reflete a oposição de dois sistemas: o primeiro que regula de forma genérica e universal as narrativas e, o segundo, que reflete racionalmente sobre elas, apontando para as possibilidades de interpretações em outros contextos e cenários. Nessa perspectiva, o interesse aqui é conduzir a discussão a partir da ótica do segundo sistema, pois refletiremos acerca do cruzamento entre culturas, práticas e conhecimentos distintos, com a finalidade de perceber o mito em constante movimento, destituindo-o das tentativas de fixá-lo e prendê-lo a uma possibilidade limitada de compreensão. Nesse sentido, Starobinski, ao discutir sobre a mitologia, afirma que, de maneira livre, alguns artistas do século XVII e XVIII já rompiam com a fixidez da fábula, pois, segundo ele:

[...] o código mitológico, com suas variáveis e suas ramificações múltiplas, existe também por si próprio, independentemente dos embelezamentos a que pode servir de meio. Ele oferece um 'roteiro' muito extenso, no qual pululam as relações passionais, as situações extremas, os atos monstruosos. Sobre esse material preexistente, operando suas escolhas e 46 seus recortes, a imaginação e o desejo podem projetar suas energias mais verdadeiras (STAROBINSKI, 2001, p. 247).

Partindo do exposto, podemos perceber que o autor nos convoca à percepção de que o mito possui variáveis e, dependendo do modo como o autor e/ou o artista o leem, outros efeitos de sentido serão produzidos. Há inúmeras possibilidades de leitura, de reescrita e de atualização dos mitos, advindas das escolhas, dos recortes e das miradas que serão utilizadas no processo leitoral, de acordo com o contexto enunciativo no qual o mito irá emergir por meio de suas reescrituras. Como dito anteriormente, apesar das tentativas de considerar o mito como algo estático e primitivo, cujos caminhos são difíceis de acessar, ele é mais dinâmico do que podemos imaginar e possui a capacidade de flechar o tempo, tornando-se presente e vivo em qualquer momento histórico.

Ao dissecarmos a enunciação do mito, podemos perceber um amontoado de relações e efeitos de sentidos possíveis de serem evocados e reescritos em outros

dispositivos, o que é permitido devido ao caráter dinâmico do mito. A fixidez e a ausência de movimento fazem com que, ao passar do tempo, as coisas comecem a ruir e se deteriorar. A gente se acostuma a solidificar, a estruturar a existência e esquece de se permitir correr, igual água do rio que consegue subverter os obstáculos. A gente esquece de se abrir ao imprevisível, ao que o mundo nos ensina, aquilo falado pelas árvores, pelos pássaros, pelos ventos. O nosso inconsciente está calcado em concepções prévias, em pré-conceitos antes mesmo de entrar em contato com eles. No fim, de tanta solidez, nos transformamos em ruínas, ruínas que, por não se moverem, se deterioram a cada instante. No entanto, a transformação e a possibilidade de criação de novas roupagens para as coisas advêm do movimento em que elas são postas. Com o mito não é diferente.

Nessa perspectiva, ao considerarmos a dinamicidade do mito, estamos destituindo-o de um sentido único, universal e fixo. Dessa forma, agimos na contramão de uma ideia arquetípica do mito que alguns autores fomentam, ou seja, das tentativas de transformá-lo em uma categoria universal e universalizante. Como exemplo de tais autores, temos Gilbert Durand que, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012), considera o mito como:

um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas (DURAND, 2012, p. 62-63).

Nesse sentido, discordamos da posição do autor no que se refere ao mito como um esquema e como um arquétipo, pois, apesar de admitir o caráter de movimento das imagens evocadas no mito, levando em consideração o sentido destas dentro dos estudos do imaginário e o que revelam os símbolos existentes na narrativa mítica, Gilbert Durand, ao tratá-los como esquema e como arquétipo, acaba por prendê-los em um sentido fixo, que tende à universalização. Também podemos constatar que não são os esquemas e os arquétipos que impulsionam sua transformação em narrativa. O mito, ele mesmo, já é uma narrativa, já é texto. Seja dentro de uma narrativa verbal, oral, iconográfica, cinematográfica ou cênica, ele não possui uma

fixidez. O sentido que ele terá não advém de seu caráter esquemático ou arquetípico, mas do modo como será lido dentro do mecanismo discursivo utilizado. Em outras palavras, do seu contexto.

Para exemplificar, podemos tomar como base o mito de Antígona que, no percurso histórico, continua sendo reescrito e atualizado diante do contexto de enunciação no qual surge. Em sua *Antígona*, Sófocles está inserido na idade heroica da Grécia, em 441 a.C; já a *Antígona* de Brecht se dá no Pós Segunda Guerra Mundial, no ano de 1948. No início do texto brechtiano, percebemos um diálogo entre duas irmãs, que se passa em abril de 1945, na cidade de Berlim, retratando justamente a espera da volta do irmão para casa, trazendo, portanto, um contexto turbulento no qual a guerra ainda acontecia e não se sabia quem voltaria vivo ou morto para sua moradia; mesmo sendo escrita no Pós Segunda Guerra, Brecht retrata, no início da peça, o período em que as lutas ainda ocorriam. Jean Anouilh escreve sua *Antígona* no ano de 1943, tempo em que a guerra estava posta e o estado europeu buscava se estruturar.

70

Na *Antígona* de Brecht, percebemos um olhar mais voltado ao contexto social. Em Sófocles, *Antígona* apenas obedece às ordens de Creonte, mas em Jean Anouilh, o autor cria um diálogo entre Antígona e Creonte após a sentença, no qual o rei tenta convencer Antígona a não tomar decisões precipitadas. Em Brecht, percebemos a presença de um diálogo entre duas irmãs com o qual podemos fazer uma relação entre as irmãs Antígona e Ismene. Em Anouilh, há a presença do prólogo, no qual se apresentam os personagens, como se eles estivessem esperando o momento de entrar em cena; o prólogo descreve física e psologicamente alguns dos personagens, o autor insere alguns personagens além dos que Sófocles e Brecht haviam registrado, como por exemplo, a ama de leite de Antígona.

Nesse sentido, em ambos os textos há uma singularidade. Mesmo que o mito de *Antígona* ainda prevaleça nos três autores, os contextos de enunciação se diferem e, com isso, cada um deixa seu registro no discurso, de modo que nenhuma das obras se sobrepõe às outras, mas produzem novos sentidos, novos ecos e pontos de vista

que caracterizam o olhar do autor sobre o mito, reescrevendo-o, reconfigurando-o e inserindo-o na história.

Ao serem reconfigurados, os mitos surgem com outros efeitos de sentido a partir dos quais devem ser comparados, evitando, principalmente, a comparação que leva em consideração as suas supostas significações inerentes às próprias obras. É necessário que se compreendam as diferentes maneiras de reconfiguração, os estados das obras diante de seus contextos de emergência e a sua trajetória editorial. Além disso, há de se perceber que o que um determinado autor — e aqui não estamos nos referindo a autores de obras literárias, mas a todos aqueles que produzem discursos a partir de suas linguagens — propõe em sua obra é diferente do modo como ela será recepcionada pelo leitor, isto é, existe uma distância entre o que foi enunciado e a maneira como o outro irá recepcioná-lo, o sujeito leitor será aquele que dará sentido à enunciação, criando seus próprios efeitos a partir de sua experiência e de seu repertório.

Todavia, poderíamos dizer que a reescrita é uma espécie de cruzo a partir de mecanismos discursivos e culturais diversificados, apontando para outros caminhos e sentidos diferentes. Para evitar reducionismos, utilizamos como base epistemológica para a discussão acerca do mito, de suas variações e reescrituras, o Método da Comparação Diferencial, pensado por Ute Heidmann, no qual os aspectos culturais dos contextos enunciativos de cada plano discursivo utilizado são levados em consideração, marcando as suas diferenciações (alteridades), sem sobrepor uma cultura à outra. O Método da Comparação Diferencial surge como uma oposição às tentativas de universalização dos efeitos de sentido oriundos dos mitos, bem como ao método tradicional de comparação.

Para a autora, as categorias universalizantes tendem a ser uma abordagem folclorista acerca dos mitos. A capacidade de criar novos efeitos de sentido advém do complexo diálogo estabelecido entre as diversas línguas, literaturas e culturas. No entanto, necessitamos atentar para as diferenças entre elas, visto que a globalização, apesar de aproximar as comunidades discursivas e culturais mais

distantes, desencadeou um processo de apagamento das diferenciações em favor de uma estereotipização dessas comunidades. Como afirma a autora:

72

De fato, a análise do diferencial não conduz à constatação de diferenças irredutíveis: muito pelo contrário, permite descobrir que a diferença "é a partícula elementar de toda e qualquer relação", que as literaturas e as culturas se constituem essencialmente *nas suas e através das suas* relações com outras línguas, literaturas e culturas, que elas são, por assim dizer, interculturais por natureza. (HEIDMANN, 2014, p. 12).

O Método da Comparaçāo Diferencial proposto por Ute Heidmann surge justamente contra a universalização dos pontos de vista. Para a autora, devemos pensar os sentidos que um determinado objeto de análise evoca, como uma constelação, uma rede, e não como dotado de um único sentido. Bakhtin (2013) já nos alertava sobre isso ao formular o conceito de polifonia, ou seja, da multiplicidade de vozes:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2013, p. 23).

Diante disso, a polifonia da qual Bakhtin fala, remete ao fato de que o objeto artístico não é unívoco, passível apenas de um modo de leitura e de percepção, mas evoca várias vozes e vários ecos, permitindo que outros sentidos sejam produzidos; as vozes, os sentidos, os modos de subjetivação são individuais, mas se relacionam e hibridizam-se entre si. Partindo desse pressuposto, o método da comparação diferencial segue o fluxo da polifonia ao trazer a noção de constelação de sentidos, de pontos de vista.

Dessa maneira, Heidmann parte da diferença, considerando os desvios, os escapes e as rupturas criados nos diferentes enunciados. Tais diferenças são observadas e compreendidas por meio dos diálogos complexos estabelecidos entre eles. A complexidade da comparação e do diálogo se dá, justamente, a partir das diferenças, não das similaridades. É por meio do estranhamento, da ausência, do ruído, do silêncio presente na complexidade da diferenciação que surgirá, através do

movimento entre pergunta e resposta ocorrido diante dos distintos mecanismos enunciativos, novos e novamente pertinentes efeitos de sentido.

No processo de reflexão acerca das reescrituras dos mitos, interessa-nos a ideia de enxergá-las como uma encruzilhada na qual ocorre um movimento de diálogo entre mecanismos discursivos, apontando para novas produções de efeitos de sentido, um lugar de encantamento do saber, isto é, espaço no qual as tentativas de universalização e de fixidez dos mitos e do próprio conhecimento são trazidos para o cruzo, a fim de encantá-los e pensá-los sob outras perspectivas, abrindo espaço para suas atualizações e suas reconfigurações. O encantamento do mito se faz necessário, principalmente, por estarmos discutindo o modo como a mitologia é encarada dentro de contextos afrodiáspóricos. O encantamento surge como uma resposta à noção de desencanto provocada pelo pensamento colonial. Dito de outra maneira:

73

O encantamento enquanto uma escuta afinada da ancestralidade, a partir do qual os sentidos são produzidos de acordo com as experiências individuais, mas também coletivas. Os conhecimentos produzidos através da ancestralidade, do encantamento e da escuta da intimidade apontam para a criação de novos mundos possíveis, mundos gestados por meio das experiências, sobretudo, as coletivas. A ancestralidade é um modo de fortalecimento dos sujeitos, advindo das suas relações em comunidade (MEDEIROS, 2022, p. 71-72).

É na encruzilhada que emergem as novas possibilidades, nascidas justamente dos cruzos "como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo." (RUFINO, 2019, p. 13). Dessa forma, a encruzilhada surge como um movimento inacabado, não ordenado e inapreensível, isto é, um lugar de escolhas e de estradas possíveis de serem percorridas. Não uma, mas várias. A encruzilhada não aponta um único caminho, ela surge justamente contra a unificação, universalização, fixidez e monologização das coisas, destituindo qualquer hierarquia que se queira impor.

NA ENCRUZILHADA O MITO PERFORMOU E SE REESCREVEU ENTRE NÓS

Através da inserção na língua, o mito consegue se movimentar e se manter vivo. De acordo com Graciela Ravetti (2002), no texto "Narrativas Performáticas", ao falar dos enunciados na América Latina, é o comportamento performático de autores contemporâneos que consegue reconfigurar as narrativas dentro de uma língua, tal comportamento é:

74

[...] procedente da obrigação de se reafirmar e se solidificar em uma língua particular, ainda que de maneira plural e provisória, entre as cinzas de uma tradição que, mesmo que mal se conheça, pretende-se conhecer; que se apresenta como fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual às vezes só perduram gestos, movimentos, restos de canções, letras, palavras, ritmos e, sobretudo, memórias possíveis. (RAVETTI, 2002, p. 54).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que é através do domínio da língua e de sua inscrição como e na linguagem, que o mito se dinamiza e se performatiza. Desta maneira, encara-se como performativo o enunciado que muda de estruturas e propõe uma ação concreta sobre o outro e sobre o mundo. Este pensamento surge em consonância com os estudos de John L. Austin, britânico e filósofo da linguagem, para quem todo enunciado é performativo porque ele cria efeitos de sentidos através da linguagem, por meios das intencionalidades da enunciação, visando justamente uma ação sobre o outro.

No intuito de trazer a questão da performatividade, partimos da dimensão da palavra, da linguagem. É importante frisar que a palavra se constitui como veiculadora de sentidos, ela se materializa e materializa a vida, isto é, ela é corpo e o corpo é palavra, é escrita, é grafia, é texto. A linguagem existe justamente para que possamos a cada dia transformá-la, quebrá-la, esgarçá-la, dando possibilidade de novas criações. Tal como aprendemos a partir de Exú, palavra e corpo não se dissociam. Portanto, não há hierarquias entre a escrita e a oralidade, porque o texto se faz corpo e o corpo se faz texto. Leda Maria Martins (2003) já pensava isso ao desenvolver o conceito de "oralitura":

[...] na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração

significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2003, p. 77).

A partir desse conceito, a autora desloca a dimensão da palavra, configurando-a em diversos mecanismos discursivos, não se vinculando somente a uma forma, mas podendo ser apreendido em outros significantes nos quais ela é grafada. Desta forma, ampliamos a grafia da palavra para outros campos, seja no corpo, na voz, no papel, na cena, numa iconografia, nas telas de cinema, visto que todo código que pede uma leitura, pode ser considerado texto.

75

Diante disso, recorremos a um outro conceito presente nos escritos de Ute Heidmann, o de “intertextualidade”, que pode ser entendido como a presença de um texto em outro. Percebe-se a intertextualidade através da presença de índices, de elementos textuais e peritextuais (que fogem à dimensão do texto escrito) que se cruzam e são comuns em ambos os textos. Através de um processo dinâmico de resposta de um texto a outro, ou de um discurso a outro, novos sentidos são produzidos em diálogo direto com os contextos socioculturais e discursivos presentes nos escritos/objetos comparados. A noção de intertextualidade é presente principalmente na reescrita dos mitos pelo fato de que a reconfiguração destes produz novos sentidos, sem perder a alteridade que cada um carrega. Para Heidmann (p. 94, 2014), “o objetivo de uma comparação diferencial é o exame da singularidade e da especificidade dos modos plurais — culturalmente, historicamente e linguisticamente diversificados — de (re)escrever os mitos”. Dessa forma, a cada reescrita se perceberá que o lugar de enunciação e os modos utilizados para reescrever marcará a alteridade da reconfiguração, porque diversos são os fatores que atravessarão essa reescrita, fatores estes que se diferenciam entre um espaço e outro, entre um tempo e outro.

Pensando numa perspectiva decolonial, mais especificamente em um olhar afrocentrado da discussão, ou seja, o pensamento orientado por referenciais que advenham de uma cultura não-hegemônica, de conhecimentos subjugados por uma dominação colonial eurocêntrica, propomos também a ideia de encruzilhada como metodologia, tensionando-a, inclusive, ao Método da Comparação Diferencial.

O olhar afrocentrado é decolonial porque rompe com o modo eurocentrado de enxergar as coisas, passando à tentativa de compreender o mundo a partir de uma ótica ou uma lógica nos moldes africanos. Ao pensar em encruzilhada, lidamos diretamente com os saberes ancorados nos terreiros, saberes vividos e compartilhados coletivamente, onde as singularidades coabitam como parte de um todo que se relaciona por meio da partilha e da participação. A encruzilhada é o espaço da rasura, da dobra, da fresta, do encantamento enquanto linguagem. Leda Maria Martins (1997) já nos alertava que a encruzilhada não é um lugar estático, mas um espaço dinâmico no qual espaço e tempo se reconfiguram de modo espiralar, rompendo com a linearidade e com a visão cartesiana das coisas. Além disso, a autora fala sobre um corpo-encruzilhada, ou seja, o corpo que, performatizado na encruzilhada, é atravessado por vários fatores externos e internos, forjando novas identidades no sujeito. É o corpo-terreiro, o corpo-brincante, o corpo-rua, o corpo-mandinga, o corpo-bandoleiro.

Ao nos depararmos com o processo de ensino-aprendizagem, interessa-nos a ideia de encruzilhada também como pedagogia, como lugar de encantamento do saber, ou seja, espaço no qual os saberes ocidentais que nos constituem são trazidos para o cruzo, a fim de encantá-los e pensá-los sob outras perspectivas. Nesse sentido, a partir da *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), de Luiz Rufino, e de *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* (2018) de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, podemos definir a encruzilhada como território de possibilidades e imprevisibilidades, campo de batalha, de mandinga, de disputa de narrativas. É na encruzilhada que Enugbarijó¹ engole o mito e cospe algo novo, ou seja, ele devora o modo como esse mito nos chega e devolve ele depois de atravessá-lo com os fatores espaço-temporais que o influenciarão. É o lugar da polifonia e onde uma história nunca é contada de uma forma única.

¹ Uma das diversas qualidades (ou faces) da divindade Exú dentro da cosmovisão afro-brasileira.

Diante disso, pensamos na encruzilhada como estratégias que vão desencadeando uma transcrição do verbal para o gestual, do textual para o iconográfico, do mito para a realidade, tensionando a tradição e a contemporaneidade, o metafísico e o material a fim de produzir novos sentidos e presenças, rompendo com uma visão universalizante do mundo.

Dito isso, falar de cruzo é colocar os mitos em constante disputa de narrativas e de diálogo. Com isso, nos guiamos por alguns questionamentos: de que forma os mitos se relacionam e podem ser comparados? Como traduzir isso para a cena? Qual a tensão que podemos provocar entre a tradição e a contemporaneidade? De que maneira os mitos desencadeiam reflexões na contemporaneidade, em um cenário social e político marcado por incessantes tentativas de deslegitimação do conhecimento, de negação, desmonte e censura dos dispositivos e criações artístico-culturais, alimentados por um pensamento ancorado em discursos de ódio e ditatoriais direcionados a tudo aquilo não quisto pelos conservadores que ocupam a centralidade dos espaços de poder? E, talvez a questão com uma importância destacada dentro desta discussão: de que maneira o mito performatiza? Poderíamos falar em uma performatividade do mito?

Em seu livro *A arte da Performance* (2003), Jorge Glusberg aponta que a ação do *performer* cumpre uma função social, na qual o homem, o corpo e o tempo são os protagonistas e cada elemento da ação é manifestado de forma ativa. Para o autor, o tempo é o fator determinante do trabalho do *performer* porque ele "aproxima o devir (vir a ser) histórico do devir cotidiano" (GLUSBERG, 2003, p. 110). Diante disso, o autor afirma que a performance pode ser compreendida como uma realização de desejos a partir do corpo do artista com enfoque, sobretudo, no tempo desse corpo, ou seja, no somatório dos tempos e dos movimentos que o constituem, medidos através da sensitividade do próprio corpo a fim de alcançar o outro.

Para Glusberg, esse outro seria uma espécie de duplo do *performer*, um Outro primitivo, que está presente junto com ele na ação, um "outro sujeito que atua e se comporta como se fosse o *performer*", um sujeito que "é plural, circunstancial e histórico [...] puramente móvel" (GLUSBERG, 2003, p. 111). A partir disso, poderíamos

considerar esse Outro primitivo como uma performatização do mito, visto que este é dinâmico e acompanha o percurso do tempo? Será que, paralelamente ao fazer artístico, o mito se performatiza como ecos, rastros e cacos da história, como uma evocação dos mortos, parafraseando Jorge Dubatti (2016)? E mais ainda, de que maneira esses ecos reverberam na contemporaneidade? E o que seriam esses ecos, levando em consideração que estes são reverberações nas quais muitas coisas se perdem e detalhes podem ser esquecidos?

Refletindo sobre isso, situo a discussão a partir do livro *Teatro dos Mortos* (2016), no qual Dubatti afirma que o mito se perde ao longo do tempo, mas há partes que são conservadas, trazendo uma citação de Carlos García Gual:

Não podemos pretender reconstruir a forma original de um mito. Sobretudo quando sabemos que o que chegou até nós são ecos fragmentários de diversas épocas. Porque até as menções mais antigas não deixam de ser fragmentos ou variantes de um relato original parcialmente conservado e em parte perdido [...] os testemunhos literários que conservamos são uma pequena parte da profusa narrativa mítica antiga, portanto, muitas histórias se perderam. (GUAL apud DUBATTI, 2016, p. 138).

Diante do exposto e elucidando a relação entre o mito e a performatividade, podemos pensar que o mito vem a se performatizar nas diferentes épocas, não em sua totalidade, mas a partir de seus ecos fragmentários, de seus cacos, admitindo também novas formas de reestruturação deste mito. É como se imaginássemos uma taça de vinho que cai e se quebra. Estilhaçados no chão, os pedaços de vidro quebrado se espalham e muitos acabam saindo do nosso campo de visão. As partes vistas, ou seja, as que foram conservadas, são recolhidas e tentamos montar novamente a taça. Em hipótese alguma ela será como antes, teremos um objeto de vidro cujo formato original não será mantido, mas será composto de partes que se conservaram. As que se perderam ficaram nos rastros do tempo. Da mesma forma visualizamos o mito, o que se performa são os restos daquilo que um dia ele foi, mesmo que não advenha de um tempo distante.

Portanto, ao refletirmos sobre o modo como o mito vem a performatizar no percurso histórico a partir de suas partes conservadas, estamos de acordo com o

fato de que, para preservá-lo, precisamos reconstituir-lo, visto que é na sua reescrita, na sua performatividade que ele se apresenta em sua plenitude. Nesse sentido, para ele se manter vivo, precisa se transformar em movimento e em tempo, assim como o desejo na performance; dito de outra forma, é necessário que ele passe por um fazer poético, já que, segundo Marcelo P. Marques, ele "atua eticamente sobre a existência humana pela sua força poética. O mito torna possível o humano, e o faz poeticamente." (MARQUES, 1994, p. 4). Diante disso, podemos afirmar que é nessa relação poética que o mito pode ser apreendido, nos modos como ele é reescrito, porque ele sempre tem "alguma coisa a dizer", independentemente do espaço e do tempo em que se situa e se reconfigura.

Provocamos o fato de que o mito performatiza porque, no percurso histórico, devido ao seu caráter dinâmico, ele vai questionar os seus próprios precedentes, quebrando-os, cruzando-os em função de uma nova reapropriação e reinvenção a fim de renová-lo radicalmente. Desse modo, Sylviane Dupuis (2003), com base no pensamento de Anne-Marie Albiach, vê o mito como algo que permite o desvio, a rasura e a contaminação, ou melhor dizendo, como

um aglomerado de elementos mais ou menos heterogêneos, "reciclados" a cada vez em um novo contexto de enunciação que determina o sentido, e evoluindo aleatoriamente de reescrita em reescrita, o que supõe incoerências, contradições, amalgamas, sínteses, acréscimos e perdas sucessivas..." (DUPUIS, 2003, p. 67)².

Ao admitir esse aglomerado heterogêneo da qual fala Dupuis, composto por diversos elementos que o atravessaram durante o tempo, o mito suscitará outros significados dependendo do seu contexto de enunciação, será a partir do jogo entre enunciado, enunciação e o modo como ele se situa no tempo, que fará com que ele "diga alguma coisa", permitindo o encontro com o desconhecido, com caminhos que ignora, permitindo que isto o transborde, o desfaça e o refaça. O mito, nesse caso, se

² No original: "un agglomérat d'éléments plus ou moins hétéroclites, "recyclés" chaque fois dans un nouveau contexte d'énonciation qui en détermine le sens, et évoluant aléatoirement de réécriture en réécriture, ce qui suppose incohérences, contradictions, amalgames, synthèses, ajouts et pertes successifs..." (DUPUIS, 2003, p. 67). Tradução nossa.

coloca em encruzilhada e permite o atravessamento, os sentidos evocados no deslocamento do tempo e do espaço, configurando-se de modo espiralar no qual o presente, o passado e o futuro confluem a todo instante.

Ao pensarmos o mito como conceito, estamos na contramão de uma visão alegórica, simplista e maniqueísta que por muito tempo vigorou na tradição antiga, o que não abraçava a sua versatilidade, sua dinamicidade, suas ambivalências, potencialidades e, principalmente, suas contradições, ignorando as questões que ele pode suscitar, inclusive fora do âmbito da literatura. Destarte, para Dupuis, poderíamos encarar o mito como uma metáfora do processo de criação, que evolui e não cessa de se reinventar em uma "transformação permanente das formas em formas, digestão, palimpsesto, saque incessante, deslocamento, decomposição e nova recomposição, pela escritura, de um material imaginário em constante evolução" (DUPUIS, 2003, p. 81³). Os mitos, portanto, desvelam a economia humana do desejo e da violência, cujo questionamento contemporâneo nos fornece novos dispositivos e elementos para recompô-lo, reescrevê-lo e ratualizá-lo em busca de novos sentidos.

80

Para isso, cabe-nos destacar que, ao ser reescrito poeticamente em outros tempos, o mito leva em consideração aquilo que Ute Heidmann chama de "contexto de enunciação", que são todos os fatores culturais, epistemológicos, ideológicos, políticos e sócio-históricos do lugar e do tempo nos quais ele surge. Portanto, uma reescrita nunca será a mesma porque o contexto enunciativo já mudou e outras flechas atravessaram esse corpo, esse objeto.

Nesse sentido, tanto o mito, quanto a performance fazem e produzem sentidos, questionando e desarticulando o que já está constituído. Desse modo, nos aproximamos do conceito de performance de Josette Féral. Segundo a autora,

uma performance não quer dizer nada, que ela não visa nenhum sentido preciso e único, mas que ela procura antes revelar lugares de passagem, de "ritmos", diria Foreman (trajetória do gesto, do corpo, da câmera, do olhar etc.) e, assim fazendo, despertar o corpo, o do performer assim

³ No original: "transformation permanente de formes en formes, digestion, palimpseste, incessant pillage, déplacement, décomposition et recomposition nouvelle, par l'écriture, d'un matériau imaginaire en constante évolution" (DUPUIS, 2003, p. 81). Tradução nossa.

como o do espectador, da anestesia ameaçadora que os persegue. (FÉRAL, 2015, p. 159).

Diante do exposto por Féral, poderíamos dizer que, para uma noção de performatividade do mito, devemos levar em conta o trânsito percorrido pelo mito para percebermos os modos como ele pode sacudir os tempos atuais a partir dos sentidos que propõe, despertando, questionando, desestabilizando e descentralizando a anestesia contemporânea, ou seja, a falta de movimento e de dinamicidade. Para tanto, encaramos a performatividade do mito como a imagem da Faixa de Moebius que, de acordo com Wole Soyinka, aponta para a ideia não de um eterno retorno do mito, mas o retorno com uma diferença, além de evocar o caráter da descentralização, abrindo espaço para o fluxo entre centro e margem. Portanto, a cada reescrita o mito marca uma diferença, uma alteridade na emergência em um tempo distinto do anterior por estar em constante contaminação com a realidade.

81

Para exemplificar essa mudança e o modo performativo do mito, podemos traçar um paralelo com a realidade dos terreiros de matriz africana, em dois aspectos: o da oralidade e o da performatividade do gesto, do corpo. Ao falar da oralidade, nos referimos aos mitos que constituem a filosofia dos terreiros, o imaginário que povoa coletivamente tais lugares; os mitos nunca são repassados da mesma forma, cada um que o conte oralmente, que dê a sua versão dele, a sua imagem, seja dentro de um mesmo terreiro ou quando paramos para comparar os modos de transmissão do mesmo mito em casas distintas.

Nessa perspectiva, outro aspecto inerente à realidade das religiões afro-brasileiras é a performatividade do gesto. É comum acontecerem festas para os orixás nos terreiros, conhecidas como *xirê*, no qual se canta e se dança para as divindades cultuadas. Os próprios orixás, quando incorporam, bailam pelo salão. Mas não é somente um apanhado de cantigas e passos executados. No *rum* do orixá, ou seja, a hora do *xirê* que cada entidade terá um momento especificamente cantado e dançado para si, é o período em que o mito que o constitui será performatizado. Tanto as cantigas, quanto as danças que o orixá executa, como também suas vestimentas, adornos e ferramentas, se configuram como uma revivescência do mito, uma

reescrita dele naquele momento, naquele espaço. É nesse instante, que dura poucos minutos, que a tradição mítica afro-brasileira de determinada divindade se faz presente corporificada na contemporaneidade. O orixá dá sentido ao mito, e o mito dá sentido ao rito que está sendo executado. Tal ritualística se diferenciará todas as vezes. De terreiro para terreiro, ainda que seja o mesmo orixá, o modo de performatização do mito será distinto, apesar de alguns aspectos orais e gestuais se manterem em comum. São outras relações e outros modos de apreensão, diferentes, mas que mantém um fio que as conectam: o mito, com todo o seu simbolismo.

Glusberg (2003) afirma que tal simbolismo oculto é um elemento constitutivo da magia, e que "o mistério da profundidade do rito é impenetrável, apesar do tipo de comportamento exibido poder ser repetido por qualquer um" (GLUSBERG, 2003, p. 113-116). Ao fazer uma relação entre a magia do rito e a experiência artística, o autor aponta para

uma semiótica gestual que leve em conta este tipo de ação [repetição do comportamento exibido no rito] estará próxima de compreender as origens da experiência mística a um passo também do entendimento da natureza da experiência artística (particularmente, a experiência do *performer*). (GLUSBERG, 2003, p. 116).

Pensar o mito é também pensar num jogo entre presença e ausência, entre aquilo que se conserva e o que se perde. É jogar com a dinamicidade, com os espaços vazios e, principalmente, com o modo como ele se constroi dentro do performativo, já que ele produz signos, e os signos produzem sentidos. Tais sentidos são fabricados na contemporaneidade, desconstruindo principalmente aqueles que são previamente definidos. Cabe ao artista tentar operar os signos, ou seja, performatizar. Portanto, o mito se configura a partir de um jogo performativo, de maneira interdiscursiva e intersemiótica, manipulando os signos que são percebidos e captados pelo sujeito a partir das relações.

A partir do que foi discutido, compreendemos o mito como um dispositivo conceitual e performativo ao longo da história, situado dentro e coexistindo com as epistemologias filosóficas, antropológicas e com as cosmopercepções (percepções de mundo). Nesse sentido, a dinamicidade do mito faz com que ele produza e

proponha sentidos, gere informações, sendo valorado não somente pelo que consegue agregar, mas, sobretudo, pelo que dissemina, pelo modo como ele dá sentido ao espaço. Portanto, o que nos importa é perceber não o mito em sua "origem", mas a expansão dos seus rastros, seus cacos e suas brechas deixados pelo caminho.

Doravante, consideramos o mito e a performance como tempos irreversíveis que só podem ser apreendidos no momento do acontecimento. Em outra oportunidade, eles não serão mais os mesmos, algo haverá se perdido desde o momento anterior, e a "perda comporta, todavia, um sentido muito mais radical: aquilo que é incapturável, que se perde definitiva e inexoravelmente, como a vida dos que morrem." (DUBATTI, 2016, p. 143). A mitologia, aqui compreendida como as práticas de reflexão sobre o mito, nos serve para entendermos as questões sociais que nos cercam, principalmente pelo seu caráter polifônico e por ser passível de reescrituras em diversos tempos e contextos históricos.

Nessa perspectiva, entendemos o mito como uma ferramenta de deslocamento e de criação de desvios, justamente por agregar suas próprias contradições, a fim de confrontar e desmontar as diferenças. Por isso, um mesmo mito nunca será apreendido da mesma forma em tempos distintos, em contextos enunciativos diferenciados, ele será construído a partir da própria expansão de suas partes conservadas. O mito é como Exú, ele é " $n+1$ ", o uno multiplicado ao infinito, a expansão de si, o habitar diversos espaços e se constituir distintamente em cada um deles.

Diante disso, podemos afirmar que o mito, assim como a performance atuam como partilha e participação, estão inseridos em um contexto do qual participam e partilham sentidos produzidos dentro de tal configuração, desestabilizando os fatores existentes, deslocando, desviando e reconfigurando novos modos de ser e de existir em um determinado espaço-tempo.

Doravante, independentemente da forma, tudo pode ser compreendido como discurso. No entanto, dentro das categorias de escrita e oralidade, poderíamos afirmar que a primeira é uma resposta à segunda, rompendo com ela. A oralidade

visa a conservação do conteúdo tradicional, a estrutura na qual se alicerça, apontando para uma permanência. A escrita, diferentemente, dinamiza e anarquia o conteúdo da oralidade, portanto, os mitos afro-brasileiros possuem uma fonte na oralidade, mas foi através da escrita que eles foram disseminados em maior proporção. O registro escrito possui o caráter da duplicidade, do dialógico e da alteração, a todo instante conversa com as narrativas orais, subvertendo-as quando necessário. Nesse sentido, o mito, bem como a língua, sobrevive na sua repetição por diferença e na sua variação.

NOTAS (IN)CONCLUSIVAS

À guisa de (in)conclusão dessa breve reflexão, podemos falar na noção de uma "performatividade do mito", visto que este se configuraria como um princípio regulador de um modo de pensamento, como uma memória que não se localiza em um tempo específico, mas que se movimenta, se desloca dinamicamente ao longo do percurso histórico, dando origem e sentido aos ritos desde os tempos antigos. Seus ecos expandidos dão abertura para novas reescrituras, trazendo consigo todo o aglomerado heterogêneo de elementos que foram agregados e disseminados nesse processo. O mito seria, nessa perspectiva, um espaço intersemiótico, assim como a performance, que joga com signos e símbolos, buscando dar sentido à existência e produzir sentidos nos lugares dos quais emerge.

As investigações, portanto, não cessam. Seguimos pensando acerca de tais comparações e performatividades do mito como um sistema complexo que se configura a partir de um dialogismo cultural, para usar termos bakhtinianos. Porém, é de nosso interesse não somente investigar a mitologia e seus modos de configuração, de reescrituras e de performatividades, mas também pensar de maneira diagonal, trazendo também referenciais que sejam advindos de lugares não eurocêntricos, trazendo-os em outras perspectivas.

Dessa forma, o encantamento que vem dos estudos da encruzilhada enquanto metodologia pedagógica, é uma estratégia para reescrevemos a história a partir de espaços e vozes que por muito tempo foram soterradas, histórias negadas e

apagadas em detrimento de uma colonialidade e uma hegemonia dos saberes da europa e dos Estados Unidos. Por isso, propomos uma não hierarquização dos saberes, um rompimento com a forma de pensamento que o Ocidente construiu. Para isso, uma das estratégias é, justamente, analisar a performatividade do mito e os modos de produção de novos saberes, presenças e percepções de mundo a partir de uma inversão e subversão da ordem da linguagem.

Referências :

- ADAM, Jean-Michel. HEIDMANN, Ute. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANOUILH, Jean. *Jezebel. Antígona*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Antígona*. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DUPUIS, Sylviane. *Surgissement/détournement des mythes dans la pratique poétique*. In: HEIDMANN, Ute. *Poétiques comparées des mythes: En hommage à Claude Calame*. Lausanne: Études de Lettres, 2003.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- HEIDMANN, Ute. *Diálogos intertextuais e interculturais*. Trad. Maria de Jesus Cabral João Domingues. Coimbra: Edições Pedago, 2014.
- MARQUES, Marcelo P. *Mito e filosofia*. In: ANDRADE, Mônica (Org.) *Mito*. Belo Horizonte, Núcleo de Filosofia Sonia Viegas, 1994.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MEDEIROS, Éric Inácio de. *Reescrituras Cênicas: Exú, Ogum e outras mitologias na encruzilhada*. Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022. Disponível em:

<https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/16680/1/DISERTA%c3%87%c3%83O_ReescriturasC%c3%aanicasExu.pdf>. Acesso em 13 de maio de 2024.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. São Paulo: Editora Vozes, 2002.

SANTOS, Maria Moura dos; SANTOS, Marcos Andrade Alves. A mística dos encantados. Ceará: Editora Edições e Publicações, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SÓFOCLES. A trilogia tebana. trad. Mário da Gama Cury. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E.d, 2009.

STAROBINSKI, Jean. As máscaras da civilização: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.