

## “GIRANDO ENTRE GESTOS: INTERRUÇÃO COMO FONTE DO FLUIR”(1)

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/cardoso1.html>)

Vânia Z. Cardoso e Scott C. Head

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Instituto Brasil Plural (INCT/CNPq)(2)

**Abstract:** This essay reflects upon the relation between flow and interruption in a ritual performance. Interruption is here dislocated from its common sense as *contrary to flow*, something that breaks it. As we turn to a *feita de exu*, an Afro-Brazilian ritual that celebrates the power of the spirits known as ‘people of the streets’, we reflect upon ritual performance, particularly in reference to the notion of liminality and the role of gesture as punctuations of the liminal. Attending to the flow of gestures, bodies, images and words in the ritual celebration and in the academic text itself, we seek to track the passages and dislocations that emerge in the performance of the *feita*.

**Keywords:** performance; liminality; gesture; exu; image.

Este ensaio propõe uma reflexão sobre a relação entre o fluir e a interrupção, no meio – e nas frestas – de uma performance ritual. Como o título já indica, o conceito de interrupção que anima este ensaio se desvia de um certo sentido comum deste termo como algo *contrário ao fluir*, algo que o quebra. Talvez pudéssemos apelar à morte como paradigmática desse sentido comum, como a interrupção final: aquilo que, a qualquer momento, pode por um fim ao fluir da vida. Em nosso caso, o principal evento que suscitou nossa reflexão já é, de certa forma, um desvio desse sentido paradigmático, já que consiste numa *feita de exus* – espíritos que voltam da morte e dão vida à festa em celebrações rituais nas diversas práticas religiosas afro-brasileiras, interrompendo assim a própria fronteira entre a vida e a morte, pelo menos enquanto a festa perdura.

Partindo deste desvio, voltamo-nos para essa festa de exu - um ritual onde se celebra o poder dos espíritos também conhecidos como povo da rua e onde esses espíritos vêm dançar e beber, incorporados por seus médiuns – buscando tecer algumas reflexões sobre a performance ritual, particularmente no que se refere à noção de liminaridade. Esse ponto de partida também nos distancia de uma reflexão sobre o ritual que buscasse desvendar para o leitor o ordenamento da festa, para assim revelar seus significados mais ou menos ocultos ou apontar sua relação representativa com seu contexto exterior. Voltarmos para o fluir de gestos, corpos e palavras ao longo da festa nos permite atentar para as passagens e deslocamentos que emergem em performance, imbricando o ritual e o mundano na produção da própria socialidade em que o povo da rua ganha vida mais uma vez.

Ao girar entre gestos, palavras e imagens neste ensaio, buscamos *atravessar* a distância que nos separa daquela festa, no sentido de ligar o desdobrar deste próprio texto aos gestos e giras que pontuam o processo ritual e performático da festa. Ou não seria algo mais próximo do contrário? Ao começar *desde* certos gestos ritualizados daquela festa – gestos que nos instigaram a buscar dizer ou mostrar algo a seu respeito – passamos a ressaltar as diferenças que emergem *a partir* do desdobrar daquele contato instigador e das transformações e desvios de sentido envolvidos desde então, num contínuo movimento em relação ao texto.

Ao apelar a ambas acepções simultaneamente, buscamos nos situar não na fronteira entre dois lugares ou no intervalo entre dois tempos, indo de um em direção ao outro, mas na própria passagem ou *limiar* que tanto articula quanto interrompe tais distinções espaço-temporais, desdobrando-se num vai e vem que se assemelha mais a um mar agitado – ou uma *festa* – do que a uma troca ordenada de mensagens numa ‘comunicação’. Ou seja, em vez de ‘representar’ ou ‘analisar’ a festa enquanto um objeto etnográfico através de uma descrição distanciada, discurso instrumental, e/ou interpretação decodificadora, buscamos *interromper* a pretensão de tratar a prática em questão como se essa envolvesse a mera encenação cultural de uma realidade social ou cosmologia mais profunda e determinante.

Antes de nos deslocarmos rumo à introdução mais detalhada daquela festa ou à especificação da relação que buscamos induzir a seu respeito, deixem-nos primeiro pausar brevemente sobre a própria noção de gesto a que recorreremos aqui. Logo no início de um artigo onde resenha a literatura acadêmica sobre gestos – e cujo título é justamente “Gesture” - Adam Kendon nos diz que “não é possível especificar onde traçar a linha que distingue o que é gesto do que não o é” (109). Ressaltamos a importância de tal *indefinição* como ponto de partida. Logo em seguida, no entanto, Kendon passa a excluir de seu enfoque tudo que não seja “ações que são tratadas pelos participantes da interação como parte daquilo que a pessoa intenciona dizer” (109-110). Como veremos, esta ênfase na *intenção de comunicar* – tanto a presunção de intencionalidade quanto a de comunicação – torna-se problemática quando deslocada rumo aos gestos de espíritos incorporados que nos preocupam aqui. Encontramos uma aproximação preliminar bem mais apropriada para nossos fins na definição delineada recentemente por Esther Gabara, quando ela afirma que: “gestos são produzidos quando linguagem, imagem e normas sociais se intersectam com os usos e habitações individuais do corpo”(18). Desde que não entendamos tal afirmação em termos de uma distinção prévia entre cultura e corpo ou coletivo e indivíduo, tal enfoque no gesto enquanto uma *intersecção de forças* nos permite especificar os gestos que nos concernem aqui como figurações incorporadas do signo sob o qual o personagem principal desta apresentação se movimenta: a *encruzilhada*(3) de Exu.

\* \* \*

Exu é a figura da mediação por excelência nas práticas religiosas afro-brasileiras. Seja em centros de umbanda(4), em festas de candomblé, ou em outra das diversas formas de expressão das religiosidades afro-brasileiras, todas as sessões rituais devem ser iniciadas por um primeiro momento ritual para exu. Para alguns, este ritual é um *despacho*, uma oferenda através da qual se manda esta entidade, este espírito, embora para que sua presença e suas ações não venham a perturbar o bom andamento dos outros rituais do dia. Para outros, este ritual é de fato uma oferenda propiciatória para a ação mediadora de exu entre o mundo dos vivos e o mundo das entidades. Mais do que despachá-lo, o que se busca é que ele abra os caminhos para que se possa estabelecer as relações entre vivos e as entidades espirituais.

Aqui, exu está no limiar do próprio ritual. Um dos exus da umbanda de fato recebe a alcunha de Exu Porteira. Nas casas de candomblé e umbanda encontramos os objetos rituais dessas entidades na entrada dos terreiros e centros, objetos dispostos na passagem da rua para os espaços de certos rituais - não dizemos passagem da rua para o espaço ritual, porque a rua não é de fato um espaço externo ao ritual, e o próprio nome dos exus já marca essa não-distinção, pois essas entidades são conhecidas como “povo da rua”.

Como tal nome indica, esse limiar, nas frestas do espaço ritual, não é o único lugar de exu. Afinal, o povo da rua é composto por espíritos de malandros e prostitutas cujas estórias nos contam sobre mortes violentas e vidas que se movimentam tanto pelos espaços das ruas quanto

dos rituais. As trajetórias errantes destes seres e de suas estórias sugerem que o limiar enquanto portal de passagem não é o único lugar ocupado por exu. Sugerem, ainda, que o sentido limitado de passagem implicado nessa acepção de limiar não é a única dimensão possível do próprio limiar. Seguir exu etnograficamente através de seu movimento de deslocamento para além deste lugar, nos permite simultaneamente deslocar essa concepção em direção a uma noção de limiar onde os limites entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ não são claramente demarcados, mas se estendem e se transformam assim como as sombras de um portal quando a luz do dia é submetida à passagem do tempo. Ou seja, o limiar onde exu se manifesta figura neste texto menos como o ponto de passagem entre o espaço ritual e a rua do que como um modo de figurar a rua e o ritual como eles mesmos lugares de passagem, ambos permeados por sombras e inquietações.

Os espíritos de malandros evocam a um só tempo modos de ocupação das ruas por sujeitos cuja presença - em vida - nesses espaços é objeto de controle das forças da ordem social, e figuras quase-heróicas que incorporam modos de evadir, mesmo que temporariamente, os efeitos desse controle. A associação dos espíritos conhecidos como pomba-giras, por sua vez, com o chamado “povo da rua” já é um índice de sua ocupação desse lugar, sendo suas estórias continuamente assombradas por vestígios da múltipla constituição do imaginário brasileiro sobre sexualidade, gênero, feminilidade e raça. Basta olhar para uma pomba-gira para perceber que a prostituição ali incorporada é de tempos passados, suas longas saias girando no meio da festa como índices de tempos distintos, de múltiplos momentos na própria história da prostituição no Brasil.

Espíritos de malandros e prostitutas, sujeitos que circulavam pelas ruas, quando exu “está em terra”, ele incorpora traços desses lugares de passagem em seus estilos de andar e de agir, nos repertórios gestuais que marcam suas presenças nos corpos daqueles que os espíritos chamam de seus “meninos” – os médiuns que lhes emprestam seus corpos.

Ao articular a figura de exu a lugares extramuros, como a zona de prostituição onde os espíritos de certas pomba-giras teriam passado boa parte de suas vidas trabalhando, somos levados à noção de limiar tal como esboçada por Walter Benjamin, num fragmento do livro póstumo e projeto incompleto tão apropriadamente intitulado *Passagens*. Nesse fragmento, que encontra-se – por coincidência? - no caderno cujo título é “Prostituição, jogo”, afirma-se que o “limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona” (535). Benjamin associa o limiar a uma zona – uma figura aparentemente espacial – e a termos tipicamente temporais - “Mudança, transição, fluxo”. O fragmento termina com uma frase solta que parece oferecer um berço para a temporalidade singular do limiar, ao mesmo tempo que o libera de qualquer lugar fisicamente fixo ou fechado: o limiar como “Morada do sonho”.

Talvez a festa de exu possa ser assim figurada – a festa como encenação de um sonho de convívio entre os espíritos e outros convidados – desde que apontemos para tal festa, assim como também assinalava Benjamin a respeito de experiências liminares, como igualmente capaz de produzir efeitos de *despertar*. Aqui, poderíamos seguir a leitura benjaminiana de John Dawsey (370) quando ele aponta para tal despertar como “capaz de produzir [...] um fechar e abrir de olhos, uma espécie de assombro diante de um cotidiano agora estranhado”.

Uma das lições que Benjamin (“O que é o teatro épico?” 88) tira do teatro épico de Brecht é a importância dada à tarefa de “exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar.” Longe de limitar tal tarefa ao teatro, Benjamin a estendeu não somente “às novas formas técnicas” de representação às quais as formas do teatro épico correspondiam, como o cinema e o rádio(83), mas também ao próprio papel do crítico e do escritor. Enquanto para Brecht, o maior desafio do ator era “tornar os gestos citáveis”, Benjamin inverte esta lógica ao tratar o ato de *citar* como ele mesmo gestual – como um gesto de

interrupção. Se para Benjamin, “citar um texto significa interromper seu contexto” (Benjamin *apud* Weber 99), devemos ressaltar que tal interrupção acontece não só em relação ao contexto de onde o texto é tirado mas igualmente em relação ao contexto onde é inserido.

Num certo sentido, a inserção das imagens da festa em um texto acadêmico repete o próprio deslocamento mito-histórico desses espíritos da rua ao espaço contido entre as paredes da sala construída no quintal da casa onde essa e outras festas de exu costumam ser realizadas: ambos os deslocamentos poderiam ser encarados em termos de um processo de ‘domesticação’. Mas se os exus já estavam ‘em casa’ na rua, eles certamente trouxeram traços da rua para dentro dessas salas, interrompendo a própria distinção entre tais contextos, ao dar *vida* ao ritual-tornado-festa. Será que os traços da festa trazidos para este texto pelas imagens, assim como por outros vieses, é capaz de realizar algo parecido – um efeito de despertar?

Se, como dissemos acima, exu é a figura mesmo da encruzilhada, aquele que abre – e fecha - possibilidades e caminhos, articulando vivos e espíritos, ele é também um espírito com quem se estabelece relações. Se exu é uma figura de mediação, mediação não é apenas uma passagem de conexão entre duas esferas. Neste sentido, exu é a encarnação da mediação enquanto uma figura plena de potência, um modo de significação capaz de trazer à tona forças e sentidos até então ocultos.

São muitos os exus que compõem o chamado “povo da rua”, e seus nomes evocam os lugares de suas moradas, aludem a seus feitos, descrevem suas histórias. Incorporados, suas vestes e seus gestos, seus corpos e suas vozes, expressam essas histórias. O terno adornado com o lenço de seda, o chapéu que encobre o rosto, dissimulando o olhar, o sorriso maroto envolto na fumaça do cigarro sempre presente, marcam a presença de Seu Zé Pilintra no centro do terreiro.

A cartola e o fraque anunciam a presença de Exu Cainana em seu reinado. As rodas das saias de seda, o tinido das taças repletas de espumante ou de aguardente, anunciam a chegada das pomba-giras. A caneca adornada pela caveira corre de mão em mão, enquanto Exu Caveira está “em terra”. Circulando entre os presentes, as bebidas se misturam, atravessando os limites entre espíritos e vivos.

Se por um lado as risadas que ressoam anunciando a incorporação das pomba-giras evocam as imagens do diabo associadas aos exus desde o imaginário cristão, enquanto espíritos de mortos suas presenças evocam malandros e prostitutas que habitavam tempos distintos. Na incorporação de exu, o tempo presente torna-se assombrado por lugares outros e tempos distantes, por outras vidas que se materializam no ritual.

Victor Turner descreve exu como “senhor do caos e do limiar”(60), “aquele que deve ser mantido à distância”, para que o enquadre de ordenamento do ritual possa ser resguardado. Para Turner, as práticas religiosas onde exu ganha vida são comentários meta-sociais sobre a vida urbana brasileira(61). Ainda segundo ele, essas práticas dão forma a um mundo do “como se”, “longas sessões noturnas” de rituais onde “um homem (ou uma mulher) *play many roles*”(67, ênfase nossa) - fazem ou representam muitos papéis. Os terreiros seriam grandes palcos para a manifestação temporária de um mundo desejado de inversões. Se os rituais são, para Turner, uma “performance transformativa”(70), eles são da mesma forma, uma metalinguagem que, ainda para Turner, representaria e permitiria a compreensão da vida em seus rápidos ritmos de transformação nos centros urbanos.

Já é bem conhecida a crítica à noção de dramaturgia implícita na análise de ritual e drama social de Turner (ver Taussig, *Homesickness & Dada*, dentre outros). Inspirado por um teatro

aristotélico, o ritual dramático de Turner se move através de uma crise em direção a um clímax de resolução onde a estrutura social, mesmo se modificada, é restaurada em seu ordenamento constitutivo. Se exu é o senhor do caos, o desenrolar do ritual está, na análise de Turner, preso a uma narrativa que confere ordem a um processo que é tomado como uma representação reflexiva sobre algo outro, a realidade social.

Enquanto no modelo de Turner, como no modelo dramático aristotélico, os vários eventos do ritual são partes constitutivas do drama, e não comprometem a coerência do enredo na medida em que são encadeados em um processo que apresenta uma ordem con-sequente (ver Weber 102), aqui sugerimos pensar nesses “eventos” do ritual como múltiplas pontuações, ou disjunções, para tomar emprestado o termo de Vincent Crapanzano (*Imaginative Horizons* 61), como interrupções que resistem ao apagamento de suas diferenças.

Em vez de pensarmos as articulações entre os vários “eventos” da incorporação ritualizada de exu como estruturantes de um enredo unificador (Weber 103), queremos sugerir um outro modo de pensar tais articulações, onde elas implicam não tanto uma separação a ser atravessada, mas sim a própria tessitura de um tenso interstício. Em certos momentos, esse interstício se materializa justamente numa sintonia momentânea entre os agentes materiais deste fluxo vivo e o próprio gesto que passa logo em seguida a destacar-se do mesmo, inserindo seu próprio ritmo.

O ritual da festa de exu em questão se desenrola em cortes e passagens, em simultaneidades que permanecem irredutíveis em suas diferenças. Ao mesmo tempo em que exu se faz presente, outras coisas acontecem às margens de sua presentificação. Conversas e corpos, sujeitos e objetos, se deslocam ao longo do espaço e tempo do ritual, e os próprios limites de um espaço ou tempo ritual se reconfiguram nestes múltiplos gestos e movimentos. Torna-se difícil precisar o que é o centro ou o que é a margem.

Victor Turner descreve exu como “senhor do caos e do limiar”(60), “aquele que deve ser mantido à distância”, para que o enquadre de ordenamento do ritual possa ser resguardado. Para Turner, as práticas religiosas onde exu ganha vida são comentários meta-sociais sobre a vida urbana brasileira(61). Ainda segundo ele, essas práticas dão forma a um mundo do “como se”, “longas sessões noturnas” de rituais onde “um homem (ou uma mulher) *play many roles*”(67, ênfase nossa) - fazem ou representam muitos papéis. Os terreiros seriam grandes palcos para a manifestação temporária de um mundo desejado de inversões. Se os rituais são, para Turner, uma “performance transformativa”(70), eles são da mesma forma, uma metalinguagem que, ainda para Turner, representaria e permitiria a compreensão da vida em seus rápidos ritmos de transformação nos centros urbanos.

Já é bem conhecida a crítica à noção de dramaturgia implícita na análise de ritual e drama social de Turner (ver Taussig, *Homesickness & Dada*, dentre outros). Inspirado por um teatro aristotélico, o ritual dramático de Turner se move através de uma crise em direção a um clímax de resolução onde a estrutura social, mesmo se modificada, é restaurada em seu ordenamento constitutivo. Se exu é o senhor do caos, o desenrolar do ritual está, na análise de Turner, preso a uma narrativa que confere ordem a um processo que é tomado como uma representação reflexiva sobre algo outro, a realidade social.

Enquanto no modelo de Turner, como no modelo dramático aristotélico, os vários eventos do ritual são partes constitutivas do drama, e não comprometem a coerência do enredo na medida em que são encadeados em um processo que apresenta uma ordem con-sequente (ver Weber 102), aqui sugerimos pensar nesses “eventos” do ritual como múltiplas pontuações, ou disjunções, para

tomar emprestado o termo de Vincent Crapanzano (*Imaginative Horizons* 61), como interrupções que resistem ao apagamento de suas diferenças.

Em vez de pensarmos as articulações entre os vários “eventos” da incorporação ritualizada de exu como estruturantes de um enredo unificador (Weber 103), queremos sugerir um outro modo de pensar tais articulações, onde elas implicam não tanto uma separação a ser atravessada, mas sim a própria tessitura de um tenso interstício. Em certos momentos, esse interstício se materializa justamente numa sintonia momentânea entre os agentes materiais deste fluxo vivo e o próprio gesto que passa logo em seguida a destacar-se do mesmo, inserindo seu próprio ritmo.

O ritual da festa de exu em questão se desenrola em cortes e passagens, em simultaneidades que permanecem irredutíveis em suas diferenças. Ao mesmo tempo em que exu se faz presente, outras coisas acontecem às margens de sua presentificação. Conversas e corpos, sujeitos e objetos, se deslocam ao longo do espaço e tempo do ritual, e os próprios limites de um espaço ou tempo ritual se reconfiguram nestes múltiplos gestos e movimentos. Torna-se difícil precisar o que é o centro ou o que é a margem.

O ritual da festa de exu é pontuado por mudanças nos movimentos dos corpos dos médiuns que marcam a chegada da incorporação, e pelas igualmente visíveis mudanças que anunciam a partida de um espírito. Marcadamente diferentes dos outros movimentos, esses gestos de passagem pontuam o ritual. Longe de ordenar o desdobrar da festa, essas pontuações estendem um momento ou lugar do ritual para dentro de outro, produzindo articulações através deste movimento de repetição e diferença. Se as incorporações e des-incorporações, os vários “eventos” que se desenrolam no ritual, interrompem e revertem a sequência, desfigurando o fluxo enquanto um progresso contínuo do ritual, os gestos se repetem sem no entanto serem idênticos.

Ao salientarmos o envolvimento corporal e sensorial nestas interrupções produtivas, voltamos mais especificamente à noção de gesto tal como elaborada por Walter Benjamin (“O que é o teatro épico?” 80), ao comentar o teatro épico de Brecht. “Em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos,” Benjamin afirma,

o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante [...] está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto.

Ou seja, o gesto não só destaca-se contra o fluxo vivo em que se insere, mas também intensifica tal fluir ao desviá-lo em múltiplos sentidos.

Se formos redirecionar nosso olhar para a festa desde tal enquadre, poderíamos apontar para os gestos característicos – mesmo se altamente variáveis – que demarcam as incorporações e desincorporações como exemplares desta forma de interrupção.

Longe de marcarem um início e fim do ritual, tais movimentos se repetem ao longo da noite, demandando em suas coreografias renovadas a participação daqueles que não podem mais ser tomados como mera assistência, pois se tornam, literalmente, assistentes destes movimentos, emprestando suas mãos, seus corpos, para permitir que os espíritos se materializem em outros corpos.

\*\*\*

Refletir sobre essas pontuações da festa de exu, e sobre nosso próprio uso das imagens dessa festa, nos leva a retomar a noção de articulação. Se tomarmos a articulação não como uma síntese, mas como operando uma aproximação disjuntiva (Weber 230), podemos também dizer que mais do que atribuir um sentido ou identidade ao que põe em relação, a articulação ilumina, simultaneamente, a incompletude da significação. Essa aproximação disjuntiva se materializa, de certa forma, no próprio processo ritual que, simultaneamente, leva à incorporação de um espírito e ao deslocamento de uma outra pessoa que o incorpora para um não-lugar. Essa disjunção é uma das forças propulsoras do próprio ritual.

Pensar na festa de exu, e em nossas imagens que entrecortam a festa, desde esta perspectiva, nos afasta da dualidade entre ordem e desordem que estrutura a análise de ritual de Victor Turner. Pois, se na análise oferecida por Turner, o efeito de ordenação realizado pela passagem da anti-estrutura ritual à estrutura pós-liminar é como que simulado pelo próprio desfecho da interpretação oferecida, aqui buscamos dar corpo a outras formas e forças de articulação emergentes nas frestas e dobras da festa.

\* \* \*

Em um dos momentos do ritual que vimos retratando, Exu Cainana, de certa forma o dono dessa festa, comenta ele mesmo tanto sobre as articulações implicadas nas incorporações dos espíritos e sua presentificação na festa, quanto sobre a estrutura do ritual. Como dono da festa, Exu comanda os atabaques a um silêncio temporário para que possa agradecer a presença de seus convidados – vivos e espíritos.

No momento em que os atabaques se calam e Exu Cainana ocupa o centro da sala onde o povo da rua dançou a noite toda, ele se volta para os outros exus ao seu redor e começa seu longo comentário sobre a festa(5):

Não desrespeitando ninguém...  
Não desrespeitando o [Exu] Capa Preta, a Cigana e todo exu que acompanha essa grande homenagem...  
Porque isso não é festa. Porque o dia que eu fizer uma festa, vou fazer três dias!

As risadas dos outros exus e da assistência da festa retribuem seu comentário que reitera a relação entre o povo da rua e o festejar. Mesmo não sendo esse o tipo de festa a festa daquele dia, Exu Cainana retoma seus agradecimentos:

Mas o meu menino, com a força e com a virtude que ele tem, como grande ser humano, com o axê [força] que ele tem do Rei Xangô Airá, me deu essa oportunidade, de fazer essa grande homenagem pra mim.  
Mas eu só digo assim: a homenagem só vem quando se trabalha, e eu trabalhei bastante.  
Como eu sempre digo em todo lugar que eu caminho, eu não sou nada. Eu sou apenas um grão de areia no fundo do oceano, mas esse grão de areia faz a diferença.  
Agradeço em primeiro lugar a esse homem maravilhoso que é meu filho, que está à disposição da minha espiritualidade. Porque o meu menino estava à disposição, para me chamar para eu fazer minha caridade.

Fiz a minha caridade, fiz o meu caminho, fiz o meu chão. Então, me sinto satisfeito.  
[...]

Então meus filhos, vocês são maior. Sem você eu não existo. Porque eu digo sempre, Exu é existência. Exu é filosofia. Exu é terra e caminho. Só que tem uma coisa, essa terra, essa existência, esse caminho, depende de vocês, das pessoas que respeitam e que me amam, e que buscam o meu caminho. Certo?  
Porque eu tenho o que é meu. É pequeno, mas é meu. Rei é rei quando tem o seu reinado. Então eu digo assim para vocês, meu povo, eu, Exu Cainana, rei deste caminho, rei nesta espiritualidade, rei nessa força oculta desse homem que correu 15 dias para fazer essa festa. Esse menino, ninguém dá nada por ele, mas é meu homem. É homem que eu amo e respeito.

Sua satisfação com o que ele chama de seus caminhos se estende para apontar o que esse caminho lhe ensinou:

Eu vim da banda de Exu Porteira, de uma banda que não tinha hora, não tinha começo, não tinha fim, mas eu aprendi que o bom exu tem hora. O bom exu tem entrada e saída. Então assim, a minha banda está fervendo. Então nós vamos embora com a banda fervendo  
[...]  
Então assim, exu não manda exu embora, porque eu não posso mandar aquele que eu convidei embora, porque eu não sou trouxa. Quem eu convido não posso mandar embora, porque eu convidei.  
Então fazemos assim.  
Então, eu estou no meio de muitos exus formosos, certo?  
Eu não quero ser indiferente, porque que não sou indiferente. Então vamos fazer assim, para não desrespeitar ninguém que está incorporado, nós vamos tudo numa gira só!  
[...]  
Eu não quero ser por último, nem ser o primeiro.

Se é a hierarquia da casa – Cainana é o exu do dono da casa de santo onde a festa acontece – que lhe concede a palavra, é sua ocupação performática deste lugar que concede poder a suas palavras. Exu Cainana agradece a presença de todos aqueles que vieram para homenageá-lo em sua festa e ao mesmo tempo anuncia que ele não é nada sem os vivos e espíritos que o cercam. Se sua presença implica no deslocamento de seu *menino* para sua incorporação, é a esse *menino* que Exu Cainana atribui sua existência e a existência de seu poder. Se o *menino* está ausente de seu corpo para dar lugar à presença de exu, ele, no entanto, retorna nas palavras de Exu Cainana. Se exu é poderoso, e é esse reconhecimento do poder do espírito que atrai o povo para sua festa, exu atribui a eles – seus convidados, sua assistência - a sua força.

Mais do que um jogo retórico de palavras, Exu Cainana dá corpo aos movimentos de aproximação entre pessoas e espíritos que perpassam a longa noite de festa e transbordam para o espaço do cotidiano.

Anunciando para os espíritos que vieram visitar sua casa naquela noite, que o filhos de santo da casa prepararam não só aquela festa para os espíritos, mas também jejum – comida – para os vivos, Exu Cainana pede aos seus convidados espíritos que deixem os vivos também celebrarem. Fechar a festa dos espíritos implica em “cantar para subir”, cantar para a desencorporação que marcaria um certo fim para a festa.



Exu Cainana parece aqui incorporar o próprio ordenamento que Turner diz ser necessário para conter seu reinado de caos. Longe de ser afastado para a ordem se manter, é ele mesmo que parece se tornar a voz da ordem ritual.

Mas, se a estrutura ritual a qual Turner se refere, estipula que os espíritos deixem a festa numa ordem hierárquica, em que os mais velhos sejam os últimos a ir embora, Exu Cainana quebra esta estrutura, afirmando que se ele é rei, ali todos são reis. Sendo assim, Exu sugere irem todos embora juntos naquela noite.

Mas nem tudo é tão simples. Se a hierarquia ritual não se realiza, tampouco acontece aquilo que Exu Cainana propõe. Ainda que ele nos diga que “o bom exu tem hora”, parece que a hora em que a “banda está fervendo” era boa demais para que o rei conseguisse convencer os outros exus a ir embora naquele momento. Nem mesmo Exu pode conter o fluxo imanente das incorporações e desincorporações que articulam a lógica do imprevisível que dá vida à festa – depois de sua fala o povo da rua continua a girar noite à dentro e mesmo o fim anunciado é adiado.

\*\*\*

Chegamos nós mesmos a um certo fim para esse ensaio. Não o fim de uma progressão em direção a uma conclusão, mas um fim como um corte abrupto de uma aparente sequência de reflexões sobre a festa e imagens da festa, e que nos desvia mais uma vez, agora para ressaltar nosso uso das imagens aqui como uma forma de registro transformado em ‘gesto’ em si – um gesto que também interrompe o fluir da ação. E aqui – assim como aponta Gabriele Brandstetter (“Gesto e registro: arte da ciência”) – é essencial que entendamos a interrupção da ‘ação’ em questão como referindo-se tanto ao fluir da ação sendo representada quanto ao fluir da própria re-apresentação. Se, como sugeriu Benjamin, o teatro épico de Brecht avança em saltos e tremores assim como o fluir descontínuo de um filme, não seriam as imagens capazes de trazer consigo algo da potência imprevisível do fluir daquela festa?

De todo modo, fazer uso da última imagem apresentada como um cenário que nos põe de volta no mundo cotidiano poderia ser visto como repetindo um recurso já bastante freqüente em filmes sobre ritual, de fazer com que a seqüência de imagens siga o próprio desdobrar temporal e lógico do ritual sendo filmado, assim parecendo explicitar a e explicar a lógica ordenadora do ritual em si. Mas no nosso caso, essa última imagem citada na verdade consiste numa imagem de chegada à festa. Desta forma, ela constitui um pequeno gesto de interrupção da sincronia orquestrada entre lógicas rituais e imagéticas através do seguimento da mesma ordem crono-lógica.

Do mesmo modo que viemos compondo ao longo deste ensaio imagens textuais que, de seu próprio modo, buscaram romper com um discurso cuja finalidade principal seria a ‘descrição’ seguida por uma ‘explicação’ de seu objeto, nosso uso das fotografias – na verdade stills da filmagem em vídeo da festa de exu - também buscou tecer uma relação improvisada entre imagens faladas e imagens filmadas que se desviasse do problemático estatuto da imagem como registro visual.(6)

Ao refletir sobre nosso uso destas imagens, lembramos de nossa referência à interpretação dada por Turner com respeito ao ritual de umbanda que assistiu há vários anos no Rio de Janeiro, para quem o desdobrar ordenado do ritual dependeria justamente do afastamento de – ou pelo menos o controle sobre – a presença de Exu.

De modo semelhante, numa certa visão recorrente do discurso científico, a presença de imagens teria que ser afastada ou cuidadosamente controlada pelo argumento a respeito do qual as imagens serviriam como dados ou ilustrações. Sem adentrar tais discussões, que já há um bom tempo preocupa adeptos da chamada antropologia visual, apenas sugerimos aqui que tanto o

medo quanto a fascinação associados ao uso de imagens nas ciências sociais, devido a sua polissemia tão dificilmente controlada, se deve igualmente a uma presunção errônea com respeito ao próprio discurso científico.

Como Latour e outros já vêm demonstrando há anos, tanto o discurso científico quanto as imagens das quais faz uso dependem de uma longa e precária série de mediações e transformações para se manter em pé, enquanto enunciações confiáveis e ‘informações’ cuidadosamente delimitadas.

Voltando ao nosso caso, certamente não buscamos produzir enunciados científicos ou comunicar ‘informações’ controladas a respeito do significado da festa de exu; mas também não recorreremos a um discurso pregando a autonomia de imagem, que buscaria “deixar que a imagem fale por si só”. Em vez disto, buscamos articular uma relação entre imagens ‘filmadas’ e imagens faladas, assim como entre tais imagens faladas e o fluir do argumento deste ensaio. Esta relação está fundada numa apreensão de certa forma mimética do próprio desdobrar da festa de exu que acompanhamos, entendendo por mimese não a imitação de uma dada realidade, mas um modo de conhecimento tanto sensorial quanto relacional sintetizado na expressão verbal de “conhecer alguém” – mesmo se este alguém, no nosso caso, diz respeito a exu como figura encarnada de mediação.

Encerramos aqui, lembrando que nem a fala de Exu Cainana, carregada com toda a potência enquanto Rei daquela festa, conseguiu fazer com que os outros exus presentes obedecessem seu pedido – ou seu comando - de por um fim àquela festa com sua desincorporação em conjunto. Desviando-se tanto da ordem hierárquica de desincorporação, quanto da outra ordem proposta pelo Rei da festa, os exus presentes não pararam de girar, adiando o fim da festa. Se nem Exu Cainana consegue controlar seu povo e o desenrolar da sua festa, como poderíamos nós aqui ditar a apreensão das imagens – faladas e filmadas - que trouxemos da festa de exu para este ensaio? Nada mais apropriado então do que terminarmos com a saudação ritual, Larô exu!, esperando poder contar com sua ação mediadora para abrir os caminhos das relações que buscamos estabelecer entre texto e festa, imagens e palavras, leitura e leitor.

---

## Notas

**(1)** Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no II Colóquio Antropologias em Performance, que organizamos em conjunto com Evelyn Zea e Luciana Hartmann na Universidade Federal de Santa Catarina (11-13 de abril de 2012). A distinção mais marcante entre esta versão e aquela apresentada consiste na substituição das imagens-em-movimento apresentadas naquele momento por fotogramas recortados do fluir das sequências de vídeo e inseridas no próprio texto aqui.

**(2)** Professores do Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. São coordenadores do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance – Gesto, daquela instituição, e pesquisadores do Instituto Brasil Plural (INCT/CNPq).

**(3)** Nas práticas rituais afro-brasileiras, diversos lugares, tanto na natureza quanto no espaço urbano, são associados com as diversas divindades e entidades cultuadas. A encruzilhada, o entroncamento de ruas e de passagens, é o lugar imbuído com a presença da força de exu, cenário onde a ambivalência de seus poderes se materializa na potência de múltiplos caminhos e

descaminhos. Não é à toa que sejam as encruzilhadas lugares prediletos para a colocação de oferendas propiciatórias para o povo da rua.

(4) Não cabe adentrar aqui em uma discussão sobre as diversas formas das práticas religiosas afro-brasileiras. Para os fins deste ensaio basta apontar que elas se organizam em centros religiosos que congregam pessoas – os filhos de santo - que passam por diversos processos e graus de iniciação, e que divindades africanas – os orixás - e outros espíritos, tais como o povo da rua, preto-velhos (antigos escravos), caboclos (indígenas) e crianças (os erês), são cultuados através de sua incorporação e de outros rituais. Além dos filhos de santo, o culto aos orixás e demais espíritos congregam também um grande número de pessoas que procuram as entidades e freqüentam seus rituais em busca de ajuda para resolver problemas diversos em suas vidas.

(5) A fala de Exu Cainana é bastante longa, por isso, na versão que apresentamos aqui, estão ausentes muitas partes que necessitariam de outras imagens e outro texto para que seus sentidos pudessem ser evocados. Na transcrição optamos também por aproximar sua fala às formas do português consideradas gramaticalmente corretas, perdendo nesta tradução o modo de falar dos espíritos que marca distintamente a expressão verbal do povo da rua.

(6) Como nenhuma improvisação vem do nada, a relação composta neste ensaio é oriunda, por um lado, da longa experiência de um de nós com narrativas e falas relacionadas às festas e figuras de Exu, e de outro lado, do diálogo que um de nós vem realizando com imagens fotográficas, ambos componentes indispensáveis para o improvisado aqui encenado (ver Cardoso, 2007; Head, 2009 e Cardoso e Head, 2013).

## Referências

Benjamin, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/Walter Benjamin. Sérgio Paulo Rouanet, trad. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 78-90.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Will Bolle, Will e Olgária Matos, org. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Brandstetter, Gabrielle. “Gesto e registro: arte da ciência”. *II Simpósio de Tradução e Antropologia*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. 10 de abril, 2012. Conferência.

Cardoso, Vânia Z. “ Narrar o mundo: estória do “povo da rua” e a narração do imprevisível”. *Mana* 13.2 (Outubro 2007): 317-345.

Cardoso, Vânia Z. e Head, Scott. “Encenações da descrença: a performance dos espíritos e a presentificação do real”. *Revista de Antropologia* 56.2 (2013): (no prelo).

Crapanzano, Vincent. *Imaginative Horizons*. Chicago: University of Chicago Press, 2004 .

Dawsey, John. “Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático”. *Mana* 15.2 (2009): 349-376.

Gabara, Esther. 2010. "Gestures, Practices, and Projects: [Latin] American Re-visions of Visual Culture and Performance." *E-misférica* 7.1 (2013): Unsettling Visuality: 1-29.  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/gabara>. Acesso 28/04/2013.

Head, Scott. "Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto". *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Marco Antônio Gonçalves e Scott Head, eds. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2009. 36-67.

Kendon, Adam. "Gesture". *Annual Review of Anthropology* 26 (1997): 109-28.

Taussig, Michael. "Homesicknee & Dada". *The Nervous System*. New York: Routledge, 1992. 149-183.

Turner, Victor. "Social drama in Brazilian Umbanda: The dialectics of meaning." *The Anthropology of Experience*. New York: PAJ Publications, 1988. 33-71.

Weber, Samuel. *Benjamin's – abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.