

HADERCHPEK, Robson Carlos. **As epistemologias do sul e os saberes interculturais**: teatro, ritual e performance. Natal: UFRN. Professor Associado; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ator, diretor e pesquisador.

**RESUMO:** O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as *epistemologias do sul* na sua relação com a cena e os saberes interculturais oriundos da prática metodológica desenvolvida pelo Arkhétypos Grupo de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O objetivo central da discussão é refletir sobre os conceitos de tradução intercultural e epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos (2009) traçando paralelos com o *jogo ritual* (Haderchpek, 2016), procedimento de criação elaborado pelo Grupo Arkhétypos. A proposta, de caráter experimental busca fazer aproximações epistemológicas entre as Artes Cênicas e as Ciências Sociais, estabelecendo paralelos entre o trabalho prático-laboratorial desenvolvido pelo Grupo e os conceitos que permeiam este estudo. A fim de expor os primeiros resultados deste estudo, pretende-se discorrer de modo reflexivo sobre a inter-relação entre o Teatro, o Ritual e a Performance tomando como referência a residência artística “Juego Ritual e Ancestralidad” desenvolvida no México em 2018.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro ritual. Epistemologias do sul. Saberes interculturais. Poética dos elementos. Jogo ritual.

**ABSTRACT:** The present work proposes a reflection on the epistemologies of the south in relation to the scene and the intercultural knowledge derived from the methodological practice developed by the Arkhétypos Theater Group of the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN). The main objective of the discussion is to reflect on the concepts of intercultural translation and epistemologies of southern from Boaventura de Sousa Santos (2009) drawing parallels with the ritual play (Haderchpek, 2016), creation procedure elaborated by the Arkhétypos Group. The experimental proposal seeks to make epistemological approximations between the Performing Arts and the Social Sciences, establishing parallels between the practical-laboratory work developed by the Group and the concepts that permeate this study. In order to expose the first results of this study, it is intended to reflectively reflect on the interrelationship between the Theater, the Ritual and the Performance taking as reference the artistic residence “Juego Ritual and Ancestralidad” developed in Mexico in 2018.

**KEYWORDS:** Ritual Theater; Southern Epistemologies; Intercultural Knowledge; Poetics of the Elements; Ritual Play.

## As Epistemologias do Sul e o Teatro Ritual

Em 2016 na Universidade Federal de Uberlândia foi realizado o IX Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, e na ocasião foi proposta uma discussão sobre o seguinte tema: “Poéticas e Estéticas Descoloniais - Artes Cênicas em Campo Expandido”, a partir do qual se debateu sobre as *epistemologias do sul* e dos *saberes interculturais*.

Dando continuidade à temática descolonial, em 2017 na IX Reunião Científica da ABRACE, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foi proposta uma discussão sobre a “Diversidade de Saberes: As Artes Cênicas em diálogo com o Mundo”. O intuito da discussão era dar visibilidade à diversidade de saberes que emerge da nossa cultura.

Há alguns anos as Artes Cênicas vem sentido essa necessidade de um aprofundamento nas discussões descoloniais, e por isso alguns grupos e alguns pesquisadores do teatro, da dança, da performance e da música vêm se lançando em investigações que abordam o tema em questão. Nas Artes Cênicas em geral, todo modo de fazer está intimamente relacionado a um modo de pensar, ou seja, toda prática cênica está relacionada a um conhecimento, a uma teoria que se faz carne na efemeridade da cena.

No entanto, é difícil pensar numa arte latino americana, numa cena latino-americana se não pensarmos as diversas culturas que temos dentro da Abya Yala<sup>1</sup>. Precisamos valorizar os saberes da nossa gente, da nossa cultura, da cidade onde moramos e revisitar os saberes que foram relegados e desconsiderados pelos colonizadores.

Convidando-nos a revisitar esses saberes o sociólogo Boaventura de Sousa Santos nos propõe um mergulho nas *epistemologias do sul*. Segundo Boaventura (2009) não há epistemologias neutras, para ele a reflexão

---

<sup>1</sup> O termo Abya Yala “[...] tem origem pré-colonial, na língua Kuna, nação indígena da região do Panamá, cujo significado é “terra de vida, terra madura”. A retomada da denominação foi sugerida pelo líder aimará Takir Mamani, ao propor que todos os indígenas utilizem Abya Yala como um ato de resistência à dominação dos invasores que submeteu a identidade dos nossos povos originários.” (Fischer, 2017, p.16)

epistemológica deve incidir não somente sobre os conhecimentos abstratos, mas sob as práticas de conhecimento e seus impactos nas práticas sociais:

É à luz delas que importa questionar o impacto do colonialismo e do capitalismo modernos na construção das epistemologias dominantes. O colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade. (Santos; Meneses, 2009, p.07)

Quando Boaventura fala das *epistemologias do sul*, ele fala da metáfora de um sul colonizado, fala de um campo de desafios epistêmicos que procuram ganhar voz diante dos danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo. Ao falar das *epistemologias do sul* Boaventura não se refere a uma localização geográfica, mas sim a um conhecimento que foi colocado à margem, que foi esquecido e/ou desconsiderado. E ele define as *epistemologias do sul* da seguinte forma:

Trata-se do conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo entre conhecimentos. (Santos; Meneses, 2009, p. 07).

Enveredando por esse caminho das poéticas e estéticas descoloniais e pensando nas *epistemologias do sul*, o *Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN* vem desenvolvendo uma pesquisa sobre o Teatro Ritual. Acreditamos que o Teatro Ritual se contrapõe à epistemologia dominante que determina os padrões estéticos da arte a partir de uma perspectiva eurocêntrica. O teatro é uma arte que nasce dos rituais, das celebrações e das festas e isso é algo comum a todas as culturas, passando pelo Oriente (China, Índia, Indonésia, Japão) e pelo Ocidente (Europa, África e América). Todas as culturas, em algum momento tiveram seus rituais de fecundidade, de colheita, de adoração a algum deus, ou de celebração de algum aspecto mítico. Segundo Margot Berthold:

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose - dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita

dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (Berthold, 2001, p.02)

Apesar de não concordarmos com a utilização do termo “povos primitivos”, pois ele carrega consigo um ranço colonial, entendemos que a arte dos povos originários era repleta desse impulso vital, e na tentativa de refletirmos sobre os aspectos simbólicos e ritualísticos da cena contemporânea, nos propusemos a desenvolver um tipo de teatro que denominamos de *Teatro Ritual*.

O termo Teatro Ritual foi proposto com o intuito de incorporar os saberes que nos foram relegados e desconsiderados no processo de colonização, saberes estes que são ditos como “primitivos”, mas que ao fim e ao cabo, são saberes essenciais das ditas *epistemologias do sul*. Estes saberes devolvem ao indivíduo a capacidade de agir e pensar tomando como referência a si mesmo, seu universo mágico-simbólico e o imaginário coletivo que permeia a sua comunidade.

No Brasil existem vários grupos que trabalham sob a perspectiva de um teatro ritualístico, dentre eles podemos citar o Grupo de Teatro *Ói Nós Aqui Traveiz* do Rio Grande do Sul, o *Grupo Totem* de Recife e o *Grupo Sonhus Teatro Ritual* de Goiânia, cada qual com o seu recorte, cada qual com a sua pesquisa de linguagem e cada qual com uma proposta estética.

No nosso caso, na pesquisa que desenvolvemos no *Arkhétypos Grupo de Teatro* da UFRN buscamos os aspectos ritualísticos da cena através do processo de feitura. A perspectiva ritualística que damos para o nosso *Teatro Ritual* advém das práticas laboratoriais executadas durante o processo de criação:

Desde a sua criação em 2010 o *Grupo Arkhétypos* vem trabalhando numa perspectiva laboratorial e tem construído seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada ator, sempre associando a prática artística com a busca pelo autoconhecimento. (Haderchpek, 2018, p. 58).

Em nossos processos de criação sempre partimos de uma temática que será trabalhada pelo viés do inconsciente. A princípio o/a ator/atriz ou o

bailarino/bailarina escolhem uma imagem que represente para ele/ela a temática da pesquisa e em seguida buscamos transportar essa imagem para o corpo deixando que ela encontre o seu fluxo. Durante o laboratório de criação são usados os mais diversos tipos de estímulo, o estímulo sonoro, o visual, o sinestésico e tátil. Trabalhamos com um tipo de jogo chamado de *jogo ritual*:

No nosso caso, como trabalhamos na perspectiva do Teatro Ritual, nós criamos num limiar entre a dança e o teatro, entre o teatro e a música e entre todos estes e o ritual, por isso o termo “jogo ritual” tem refletido a nossa busca cênica e a nossa proposta pedagógica. O “jogo ritual” retoma a origem primitiva do jogo e o coloca numa categoria anterior à divisão entre jogo dramático e jogo teatral. (Haderchpek, 2018, p. 61).

No *jogo ritual* o/a performer adentra ao espaço de criação cênica criando uma fissura no tempo e se permitindo atuar sob uma perspectiva onírica, adentrando num universo paralelo, no mundo dos sonhos, dos devaneios, das festas. Dentro do *jogo ritual* o tempo de *Chronos*<sup>2</sup> é suspenso e o tempo *Aión* passa a dominar, é como uma criança que brinca no fundo do quintal e não vê o tempo passar. Assim acontece com o/a ator/atriz que adentra a esse tipo de jogo, ele/ela é transportado para um tempo cíclico que se dá num movimento de espiral conectando o consciente com o inconsciente e trazendo para o corpo os aspectos simbólicos e arquetípicos que emergem da imagem inicial, escolhida no início do trabalho:

Se o ator e/ou o bailarino não estiverem abertos para o “jogo ritual” ele não acontece, e estamos tratando aqui de uma espécie de “estado alterado de consciência”, ou um tipo de “transe consciente”. De fato, não há uma perda da consciência, o que acontece é uma imersão tão grande do ator/bailarino nessa suspensão do tempo que ele deixa de seguir a sua lógica convencional cotidiana e passa a adotar uma lógica ficcional, uma lógica ancestral, que transcende a ideia da personalidade, do eu interior e atinge uma dimensão arquetípica, universal. (Haderchpek, 2018, p. 61).

Após alguns laboratórios, identificamos ações se que tornam recorrentes e passam a integrar o vocabulário poético do/da performer. Estas ações são repetidas inúmeras vezes e levam o/a performer a um estado alterado de consciência. Como num ritual a ação conecta o participante a uma

---

<sup>2</sup> *Chrónos* é o tempo do relógio, caracterizado por ser sucessivo, consecutivo e irreversível e *Aión* pode ser definido como uma criança que brinca, ou seja, alguém que de fato habita o presente. (in Coutinho e Haderchpek, 2019).

atmosfera onírica e o transporta para uma dimensão paralela no tempo presente. O/a performer está na sala de ensaio jogando, mas é como se estivesse em outro lugar, num lugar mágico-ficcional que lhe permite ser quem ele/ela quiser ser: um anjo, um demônio, um animal, um herói, um vilão, um ancestral desconhecido, uma guerreira, uma bruxa, uma mãe, um avô, um caixeiro viajante ou uma força da natureza.

O *jogo ritual*, na realidade, se dá num espaço-tempo simbólico e permite a/ao performer criador se lançar ao jogo, sem pretensões, deixando que as imagens do seu inconsciente se manifestem e estabeleçam a linha de ação da figura/personagem dentro do jogo. Esse tipo de jogo remete às festas e celebrações ritualísticas, pois descola o indivíduo do seu campo de ação habitual e o projeta num campo ficcional em que tudo é possível. No jogo ritual o/a ator/atriz pode voar, correr, viajar nos períodos históricos, ser várias coisas ao mesmo tempo e ser uma pessoa comum lavando roupa no rio, se ele/ela quiser.

Neste sentido, o *jogo ritual* cria uma abertura para que o sujeito não apenas crie uma cena teatral como também descubra novos caminhos para se construir um personagem ou uma figura. E neste processo de descoberta acontece uma aproximação muito grande do/da performer consigo mesmo/a, pois os meandros da criação que se revelam pelo viés ritualístico, nos trazem percepções outras acerca da sociedade em que vivemos e acerca do nosso próprio eu. Entendo aqui o “eu” como algo que está em constante movimento, algo que se vê em devir e que estabelece conexões com a sua realidade presente.

Durante a prática laboratorial o/a ator/atriz encontra-se consigo mesmo e se dispõe a jogar com o outro, que passa a fazer parte da sua história e consequentemente revela outros aspectos da figura/personagem. Trabalhamos a partir da ótica da repetição, e toda vez que o encontro com uma figura/personagem se torna recorrente no jogo, para nós este é um sinal de que essa relação é fundamental para o jogo, e, portanto, deve ser incorporada à dramaturgia, dramaturgia essa que denominamos *dramaturgia dos encontros*:

Para que o “encontro” aconteça de modo espetacular e consciente, há uma proposta cênica que deve ser levada em consideração, uma proposta cênica que evidencia também um modo de fazer e de pensar, em que a poesia e a ciência contribuem para construção de uma pedagogia de criação. Os laboratórios se constituem excelentes espaços para se trabalhar os aspectos humanos e emocionais do ator, contudo, o objetivo final do processo, que traz em si um caráter de revelação não é apenas terapêutico. O objetivo do processo é criar um resultado artístico, que evidencie a sua completude, que considere cada etapa do processo e que seja autêntico justamente por isso. Daí torna-se fundamental a organização do material cênico e a criação de uma dramaturgia. (Haderchpek, 2016, p. 52-53)

Ao final de um laboratório, o/a performer sai do espaço-tempo ficcional e registra num diário o teor de suas ações, seus encontros e suas descobertas acerca da/das figuras que vem trabalhando, depois do registro é feita uma roda de conversas e essa experiência é compartilhada com o grupo. Um processo como este pode durar um ano ou uma semana, dependendo da disponibilidade do grupo e do grau de intensidade do trabalho.

No caso do *Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN*, geralmente nossos processos duram entre um ano e um ano e meio para estrearem, e mesmo depois da estreia o espetáculo ainda sofre modificações, pois tentamos levar para a cena a mesma atmosfera que construímos no laboratório, e o público, geralmente, se coloca como parte do ritual.

Criar um espetáculo de Teatro Ritual possibilita aos atores e atrizes uma experiência sensível que só o processo de criação e de feitura da obra pode trazer. Assistir a um espetáculo de teatro ritual e ver como o corpo dos atores se move pelo espaço produzindo sentidos é algo que a razão não explica, e por isso ressaltamos a importância de se trabalhar as múltiplas dimensões do sujeito, para que este se reconheça humano.

### **Saberes Interculturais: Residência Artística no México**

Feita esta breve explanação teórica sobre a prática do Teatro Ritual que desenvolvemos, falaremos agora mais especificamente de uma experiência que tivemos no México, numa residência artística que teve como base o *jogo ritual* e que reuniu artistas-pesquisadores do Brasil, do México e do Chile.

Em outubro de 2018, quatro pesquisadores do *Grupo Arkhétypos* foram para o México desenvolver uma pesquisa sobre ancestralidade e sobre o dia de mortos, ritual tradicional da cultura mexicana que acontece mais especificamente na passagem do dia 01 para o dia 02 de novembro, feriado de finados no Brasil. Foram para o México, o Prof. Robson Haderchpek, diretor do Grupo, juntamente com o Prof. Leônidas de Oliveira Neto, a Prof<sup>a</sup> Karyne Dias Coutinho e a atriz Ana Clara Veras Almeida, todos integrantes do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. O intuito da viagem era estabelecer uma troca artística entre os pesquisadores latino-americanos e realizar a residência artística “Juego Ritual e Ancestralidad”.

A residência foi realizada no período de 29 de outubro a 08 de novembro de 2018 e culminou com a apresentação da performance ritualística “Encontros Ancestrais Cempasúchil”, inspirada no dia de Mortos do México. Cempasúchil é o nome dado à flor laranja que é usada na celebração do dia de mortos no México. Dizem que ela cria uma ponte entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e todas as casas e cemitérios ficam impregnadas desta flor na época do referido ritual.

Fig. 1 – Ritual de Día de Muertos 2018 – Panteon em Pátzcuaro, México.

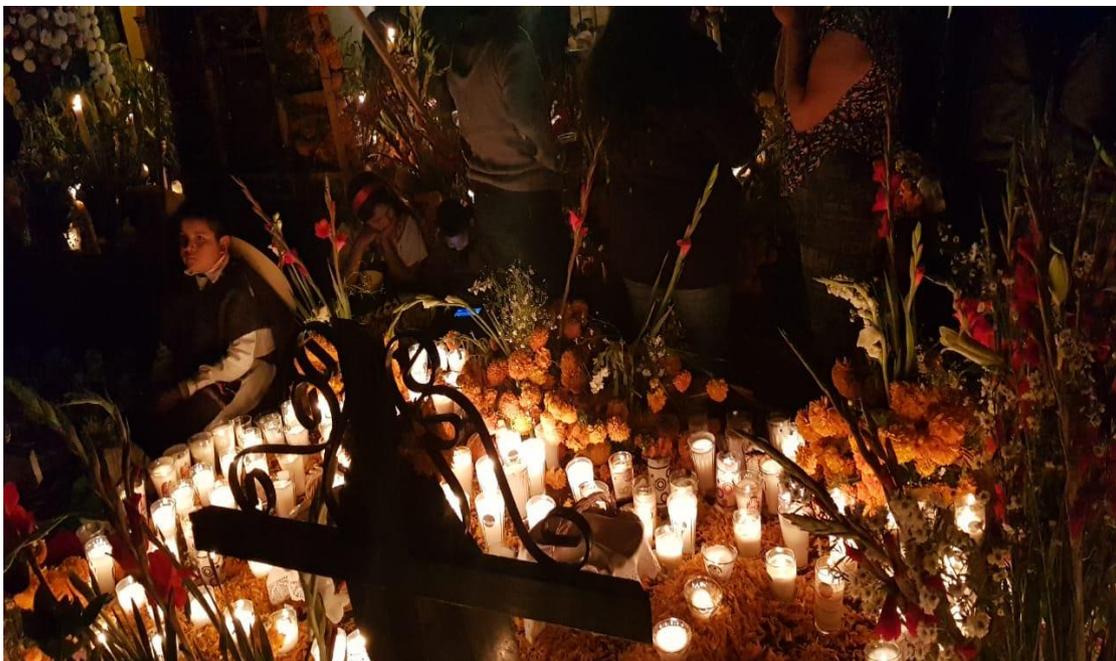


Foto: Robson Haderchpek

Fig. 2 – Ritual de Día de Muertos 2018 – Panteon na Ilha Janitzio - Pátzcuaro, México



Foto: Robson Haderchpek

O intercâmbio<sup>3</sup> foi promovido pelo Instituto de Estudios Superiores en Artes Escénicas de Oaxaca em parceria com a Licenciatura em Teatro do Centro Moralense de las Artes e o *Grupo Arkhétypos* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O contato inicial para realização deste encontro foi a atriz e professora mexicana Rocío del Carmen Tisnado Vargas, que fez parte do *Grupo Arkhétypos* entre os anos de 2014 e 2017 e que retornou ao seu país e passou a atuar como docente do Instituto de Estudios Superiores en Artes Escénicas de Oaxaca (2018).

A residência tomou como referência a prática do *jogo ritual* desenvolvida pelo Grupo Arkhétypos e partiu de duas imagens trazidas pelos integrantes do processo. Pedi aos atores-pesquisadores que eles trouxessem

---

<sup>3</sup> O intercâmbio de pesquisa cênica foi promovido conjuntamente por três instituições: 1) o Instituto de Estudios Superiores en Artes Escénicas de Oaxaca (IESAEO), representado pela atriz e professora mexicana Rocío del Carmen Tisnado Vargas e pelas estudantes Bety Robles Reyes, Betsy Gina Montes e Galaxis Maldonado; 2) a Licenciatura em Teatro do Centro Moralense de las Artes (CMA), representada pelo artista e professor chileno Javier Díaz Dalannais; e 3) o Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN, representado por quatro de seus integrantes, todos brasileiros: o diretor do grupo, Robson Haderchpek, ator e professor do Departamento de Artes; Karyne Dias Coutinho, professora do Centro de Educação; Leônidas Oliveira Neto, professor do curso de Dança; e Ana Clara Veras, licencianda em Teatro.

para a residência artística duas imagens de ancestrais: avós, avôs, tios, tias, pais, mães, etc., e a partir delas iniciassem um processo de investigação corporal. No primeiro dia de trabalho desenvolvemos um jogo a partir da primeira imagem e no segundo dia de trabalho nos debruçamos sobre a segunda imagem.

Dessa experiência surgiram as ações e concomitantemente as relações que se tornaram a base da nossa construção dramatúrgica. Foram laboratórios muito intensos, de descobertas pessoais e de ressignificações simbólicas. Ao final do processo as imagens foram utilizadas para a construção de altares em homenagem aos antepassados, como se faz usualmente no México no dia de mortos.

A seguir temos algumas imagens trabalhadas pelos atores-pesquisadores na residência artística "Juego Ritual e Ancestralidad" bem como os altares:

Fig. 3, 4 e 5 – Imagens dos Ancestrais trabalhadas pelos atores-pesquisadores.





Foto: Robson Haderchpek

Trabalhamos o tempo todo com base no tema da ancestralidade. Para a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inaicyr Falcão dos Santos (UNICAMP), quando se trabalha com a ancestralidade:

Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e a percepção de sentimentos, possibilitando abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. (Santos, 2009, p. 35).

Como podemos perceber há uma relação direta entre o corpo criativo e imaginativo e a ancestralidade. Por isso, ao investigar a sua ancestralidade, o ator-pesquisador inicia também um processo de descolonização do seu imaginário. Entendemos a ancestralidade aqui como um processo desencadeado pelas raízes míticas do indivíduo, uma ancestralidade que foi subalternizada pelo saber hegemônico, mas eclode com uma força descomunal no processo de criação justamente porque ela traz à tona um sistema de signos e crenças que foi relegado no processo de colonização.

Ao trabalhar a sua ancestralidade o ator-pesquisador entra em contato com um universo mítico singular e isso contribui significativamente para a construção da dramaturgia da cena. Os aspectos arquetípicos trabalhados em cena dizem muito sobre nós e nos conduzem a uma espécie de dramaturgia pessoal:

A memória aliada à qualidade expressiva do movimento corporal abrange a atenção ao aspecto melódico, ao rítmico, ao impulso, ao jogo, que proferem outras narrativas. Dessa forma, permitem a ressignificação ancestral, no processo transformado em ações vinculadas à história individual, a uma dramaturgia pessoal. (Santos, 2015, p.81)

Neste tipo de processo: “volta-se para o corpo por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte do movimento criativo”. (Santos, 2009, p. 34). Essa ressignificação permite ao ator-pesquisador iniciar um processo de descolonização do seu imaginário, que foi durante muito tempo reprimido.

É nesta perspectiva de ressignificação das ações por meio das memórias ancestrais, acessadas através da prática laboratorial, que se delineou essa experiência que tivemos no México. Durante os laboratórios de criação, utilizamos como base o *jogo ritual*, criando numa perspectiva limiar entre a dança, o teatro, a música e o ritual, dialogando com esses diversos saberes com o espectador e gerando uma cena híbrida.

Fig. 6 – Performance *Encontros Ancestrais Cempasúchil* – Oaxaca, México.



Foto: Robson Haderchpek

Assim sendo, podemos dizer que o *jogo ritual* se aproxima mais da performance, da festa e da dança do que do teatro propriamente dito. É tal como coloca Johan Huizinga:

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida cotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comum suas características principais. O modo mais íntimo de união entre ambos parece encontrar-se na dança. (2010, p. 25).

O *jogo ritual* retoma a origem primitiva do jogo e o coloca numa categoria anterior à divisão entre jogo dramático e jogo teatral.

Dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida quotidiana perdem a validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no mundo infantil, mas não é menos evidente nos grandes jogos rituais dos povos primitivos. (Huizinga, 2010, p. 15-16).

Os saberes dos povos originários podem ser retomados então a partir de uma prática intercultural que transcende os saberes do colonizador europeu

nos colocando em diálogo com uma dimensão que está para além do conceito de teatro e para além de uma técnica: a dimensão da experiência e da troca.

Trabalhamos com as Artes do Corpo, da Performance, do Teatro e da Dança e nos desafiamos a transcender os limites de um e de outro para nos encontrarmos numa região *entre*, numa zona de encontros onde o que impera é a sabedoria das cadeias mágicas capaz de reconectar o ator e o espectador com a cena.

Na busca por este teatro ritualístico que nos conecta com a nossa ancestralidade e nos permite reconhecer a incompletude dos nossos conhecimentos, iniciamos no *Grupo Arkhétypos* uma pesquisa que se propõe a dialogar com outros imaginários, com outras culturas aproximando-nos do que Boaventura chama de *tradução intercultural*.

Deste modo, o corpo passa por um processo de *tradução* de saberes, criando uma “inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo” (Santos, 2006, p. 91) e produzindo um saber intercultural. Daí surge uma questão importante: Como o corpo traduz as experiências de outras partes do mundo e como elas vêm dialogar com os saberes nativos do indivíduo? Como se constrói essa reciprocidade que se dá entre as culturas? Faz-se presente aqui uma discussão sobre identidade e ela se dá a partir do corpo, do indivíduo na relação com o mundo, com o meio social e com a cultura, que passa a ser compreendida de modo heterogêneo e horizontal, sem hierarquias, gerando um diálogo intercultural.

Assim, as *epistemologias do sul*, surgem como uma fonte, antes de tudo, metafórica da qual podemos desdobrar reflexões híbridas e interdisciplinares de negociação entre as artes cênicas e as ciências sociais. Por isso procuramos pensar nas *epistemologias do sul* como um ponto de convergência entre o imaginário social e o fazer teatral, e Boaventura ressalta:

A epistemologia do Sul que tenho vindo a propor visa a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. (Santos, 2008, p.11)

O Teatro e a Dança, assim como os saberes populares, trazem em si um vasto conhecimento que muitas vezes é colocado à margem em função de um pensamento capitalista, produtivista e neoliberal, e, portanto, faz-se mister afirmar que o fazer artístico traz em si um tipo de conhecimento que transcende a questão do produto final.

E convém destacar que o artista recria o mundo através da arte, lendo-o de forma simbólica e ampliando o significado da vida. Se a vida deixou de pulsar e de fazer sentido, é hora de reagir e ampliar o significado das nossas ações; é hora de recriar o mundo, de apresentar novas leituras sobre ele e de produzir novos símbolos. É hora de produzir junto, considerando as nossas heranças européias, indígenas e todas aquelas que trazemos conosco, livres de hierarquias.

Se pensarmos desta forma, podemos criar novas possibilidades de produção e de construção de um saber artístico, não aquele arraigado nos modelos do teatro europeu e da dança europeia, mas aquele que usa os modelos para transcender a ideia original e propor um teatro a partir de uma realidade epistemológica do sul, dialogando com a realidade na qual estamos inseridos.

### **Considerações Finais**

O Teatro Ritual é um ato de sacrifício, de doação do ator daquilo que há de mais íntimo no seu ser. O Teatro Ritual mobiliza uma série de habilidades do ator, trabalhando os aspectos psíquicos, físicos, emocionais energéticos e simbólicos do ser.

O Teatro Ritual tem se mostrado como uma forma de resistência nestes tempos em que estamos vivendo porque ele trabalha uma dimensão do ser que nos vem sendo negada, vilipendiada: a nossa dimensão pessoal, íntima, espiritual, dimensão esta que nos diferencia enquanto seres únicos, mas que nos aproxima enquanto seres comunitários, pertencentes e interdependentes.

No Teatro Ritual nós acessamos imagens simbólicas e energias arquetípicas adormecidas em nosso inconsciente e damos forma a elas,

tornando-as carne. No teatro ritual nós damos vida e damos corpo aos nossos desejos, anseios, e verdades interiores, por isso, este tipo de processo tem também um aspecto curativo, pois ele permite que nós entremos em contato com as nossas dores, nossos demônios internos, nossos desejos mais secretos, nossas sombras. E vale ressaltar que essas sombras e essas dores também passam por uma dimensão cultural, coletiva, tornando-nos parte de um tecido comum. E nós, dançamos isso, colocamos essas energias em movimento e nos aproximamos de nós mesmos, daí decorre a proposta de uma pedagogia de si.

E quando nós trabalhamos os aspectos íntimos do ser nós devolvemos a ele uma condição de empoderamento, permitindo que ele acesse a raiz do seu imaginário e descubra a sua poética. Quando trabalhamos o corpo e a voz do ator, trabalhamos nessa perspectiva de uma construção poética, uma poética pessoal, uma poética de si (Coutinho e Haderchpek, 2019).

Esta é uma maneira de descolonizar o nosso imaginário. Nós não precisamos reproduzir os modelos de dança e de teatro vigentes, os modelos impostos no processo de colonização, nós podemos descobrir a nossa própria poética, a nossa própria dança e o nosso próprio teatro.

## Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COUTINHO, Karyne Dias; HADERCHPEK, Robson Carlos. Pedagogia de si: poética do aprender no teatro ritual. *In: ARJ - Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 6, nº 1. Natal: UFRN, 2019. p.01-21.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. São Paulo: USP, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos (Org). **Arkhétypos grupo de teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. *In: Revista Moringa -*

**Artes do Espetáculo.** João Pessoa: UFPB Departamento de Artes Cênicas, 2018. p. 55-65.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: revoada e a conferência dos pássaros. *In: Revista Encontro Teatro nº3.* Goiânia: Flex Gráfica, 2016. p. 38-58.

HADERCHPEK, Robson Carlos; VARGAS, Rocio del Carmen Tisnado. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. *In: Revista ILINX: Revista do Lume.* Campinas: Unicamp, 2017. p.77-87.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Boaventura. A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais,* Março de 2008, nº. 80. Coimbra: CES, 2008.p. 11-43.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Paula Maria (Org.). **Epistemologias do sul.** Coimbra: Edições Almedina/CES, 2009.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. *In: Revista Repertório Teatro & Dança nº 24.* Salvador: PPGAC/UFBA, 2015. p.79-85.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *In: Revista Múltiplas Leituras, v. 2 nº 1.* São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2009. p.31-38

VARGAS, Rocio del Carmen Tisnado. **O sul corpóreo:** práticas teatrais interculturais para a descolonização do imaginário. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, 2017.