

# MAN ZUÁ



## 10 DESLOCAMENTOS PARA O SUL: A EXPERIÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO DE SI SUSCITADA PELO JOGO-RITUAL

Saulo Vinícius Almeida

### RESUMO

Proponho no presente artigo, uma reflexão sobre o deslocamento rumo a uma prática de criação e a uma poética decoloniais realizadas pelo grupo potiguar Arkhétypos. Para tanto, centro minha análise nos espetáculos *Gosto de Flor* e *Revoada*, apresentando de que maneira o jogo-ritual suscita uma mudança de postura ética e da percepção dos atores e do público envolvidos no acontecimento, rompendo o horizonte de sentidos criado e imposto por aqueles que detêm o poder, possibilitando assim a ressignificação dos eventos vivenciados. Partindo de uma escrita autoetnográfica, reflito sobre o deslocar físico e simbólico que o jogo-ritual do grupo Arkhétypos exigiu de mim, todas as vezes em que assisti a uma de suas obras.

**Palavras-chave:** jogo-ritual; estudos decoloniais; teatro ritual;

arquétipos.

### ABSTRACT

In this article, I propose reflecting on the displacements towards a creation practice and a decolonial poetics effected by Arkhétypos, theatre group from Rio Grande do Norte, Brazil. Therefore, I center my analysis on the theater performances *Gosto de Flor* and *Revoada*, presenting how the ritual play accomplished by the group demands for the both public and actors involved in the event to change their perception and their ethic posture, breaking the paradigm created and imposed by the power hold, making it possible to reframe those experienced events. Beginning from an autoethnographic writing, I reflect on the bodily and symbolic displacements that Arkhétypos' ritual play demanded from me every time I watched one of their works.

**Keywords:** ritual play; decolonial studies; ritual theatre; archetypes.

# MAN ZUÁ



---

---

## 1. O DESLOCAR METAFÓRICO

Existem muitas perspectivas possíveis para se falar de um grupo de teatro e/ou de sua produção, dentre elas estão as originadas nos seguintes recortes: a ótica dos artistas e pesquisadores locais sobre a produção local e de outras regiões e países que tenham tido acesso à obra quando essa foi apresentada/realizada em suas cidades em virtude de sua circulação ou participação em festivais e o ponto de vista daqueles que se deslocam de sua cidade, estado ou país para assistir a uma obra. Me coloco neste último grupo para escrita do texto que se segue. Atravessei o país, literalmente, indo de Sul a Norte (RS para RN) para poder assistir aos espetáculos do grupo Arkhétypos e é sobre esse grupo, a partir da ótica de um espectador em trânsito que descreverei.

Dou ênfase à questão do trânsito, pois ele não é apenas físico, mas também opera em

dimensões metafóricas. Das vezes que desloquei-me até o RN e tive contato com o grupo, o fiz saindo das cidades de Porto Alegre e de São Paulo. O percurso da viagem, para além de cruzar distâncias, exigiu uma reordenação do meu próprio ritmo e do olhar. O ritmo da metrópole precisou ser abandonado, o olhar acostumado à reclusão e as imagens planas e que rapidamente se perdem da cidade de São Paulo precisou se adequar a imagens um pouco mais permanentes, com outra tonalidade e outras profundidades. O deslocar possibilita para além de uma transposição de distâncias físicas, uma readequação a outra realidade urbana, geográfica, a outras lógicas e saberes operantes que não os de seu lugar de origem.

Veronica Fabrini (2013) nos propôs há quase uma década atrás, um olhar para a cena teatral que fosse mais profundo para que conseguisse perceber e acessar o *sul* metafórico nas práticas, discursos e ações teatrais, buscando uma *práxis* decolonial, buscando o *sul da cena*.

# MAN ZUÁ



No Brasil, falando a grosso modo e correndo o risco de ser leviano, mas utilizando de um certa licença poética, diria que o sul metafórico se encontra, principalmente, no Norte, no Nordeste e no Centro-Oeste do país. Deste modo, sair de lugares em que somos ainda mais “bombardeados” com os produtos culturais e a forma de vida das potências imperialistas para fruir em experimentos artísticos e manifestações culturais dessas regiões que compõem o nosso *sul metafórico* e que aceitam ou mantêm em sua constituição elementos provenientes de sua cultura popular, demanda que não se assuma apenas um olhar mais profundo, mas que se vá desgrudando de pré-conceitos, fórmulas e padrões estéticos já no percurso, realizando

um deslocamento de si para o sul. É como uma mulher ou um homem que carregando em suas costas uma grande quantidade de pedras, vai deixando-as cair uma a uma durante o viagem, ainda que ao chegar em seu destino, possua um grande número de pedras consigo.

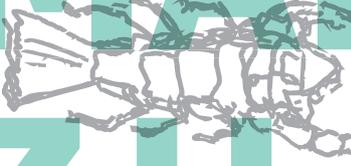
## 2. GOSTO DE FLOR E O REARRANJO TEMPORAL

O tempo é um dos fatores que inicialmente me chamou a atenção nos espetáculos do grupo Arkhétypos. Em *Gosto de Flor*, cuja estreia data de 30 de junho de 2017 e a direção é assinada por Lara Rodrigues Machado<sup>1</sup>, cada um dos quatro atores ocupa um lado de um círculo, o qual é margeado

---

1 - Professora Associada do IHAC / Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN. Possui Graduação em Dança (1994), Mestrado (2001) e Doutorado (2008) em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - SP (UNICAMP) e Pós-doutorado na UFRN (2016-2017). Líder do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade UFBA. Pesquisadora do GP Poéticas do Corpo e Saberes Populares UFSB.

# MAN ZUÁ



pelo público (ou pelas testemunhas, se levamos em consideração os apontamentos grotowskianos<sup>2</sup> sobre o ato cênico e aqueles que o presenciaram). Os atores iniciam uma dança pessoal na qual o corpo dos mesmos é atravessado por memórias e afetos criados no encontro com o público e que misturam-se com conteúdos arquetípicos que por vezes são atualizados em seus corpos. Corpos que se apresentam por vezes solitários e por vezes em comunhão, dançando uma orgia de desejos, sentimentos e traumas.

Nos espetáculos do grupo Arkhétypos, somos “sugados” para dentro do círculo e desligados da passagem do tempo, experimentando por alguns instantes a experiência

do vazio. Pelo menos esta tem sido uma constante em minha experiência enquanto fruidor de suas obras.

A pós-modernidade tem como característica, assim como nos aponta Jameson (2011), práticas estéticas que se realizam em um *presente absoluto* ou *presente perpétuo*. A noção temporal linear e histórica, herdada da cultura judaico-cristã, que a concebe como uma ferramenta para a sua história sagrada, na qual existe “a fé em um pacto entre a Divindade e um povo, a confiança na Providência Divina que se desenrola em uma história de salvação centrada em um Salvador” (FABIAN, 2013, p. 40), possuindo assim um caráter utópico de fim dos tempos ou de um Éden a se atingir em terra, é

---

2 - Grotowski propõe uma postura ética específica para o público de modo que esse torne-se uma testemunha do ato cênico: “A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. A testemunha não é quem enfia por toda parte o nariz, quem se esforça por ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela. [...]. Respicio é a palavra latina que significa respeito pela coisa, eis a função da verdadeira testemunha; não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela inoportuna demonstração: “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar” (GROTOWSKI, 2010, pp. 122-3).

# MAN ZUÁ

abandonada devido a uma descrença na transformação das sociedades, resultado da rejeição que se criou ao projeto moderno com suas utopias e terríveis consequências.



Imagem 1 - Espetáculo Gosto de Flor.  
Créditos: Taline Freitas

O *presente absoluto* proposto por Jameson é pensado a partir da personagem conceitual deleuziana do *esquizofrênico ideal*. Estaria representada nessa personagem um novo tipo de liberdade, um rompimento com as prisões do passado – a família na dimensão do complexo de Édipo, assim como

dos grilhões do futuro, como, por exemplo, a rotina do trabalho sob o capitalismo.

Na arte da cena, a experiência de um *presente absoluto* na pós-modernidade seguiu dois percursos principais, o espiritualista e a relação do presente com a eternidade e o materialista, no qual a ênfase é completamente colocada sobre a concretude do corpo. Temos estas duas dimensões de presente na criação em questão. Sem a representação e a construção de uma narrativa fabular, temos o desdobramento de uma série de ações que se criam, se significam e se desfazem no encontro entre os atores e com o público; as emoções e o material arquetípico que se atualizam no corpo constroem discursos e possibilitam a criação de narrativas abertas pelo público que busca ler o espetáculo enquanto uma construção de sentido linear. O corpo ali se torna um presente de tempo e passa, também, a desvelar questões que se encontram na estrutura social do espaço em que

# MAN ZUÁ



ocorre a apresentação, como, por exemplo, a colorimetria da cena composta pelos quatro atores do espetáculo que possibilita refletir sobre quais grupos se mantêm não inseridos nos processos de criação e montagens espetaculares. No estar do corpo enquanto presente de tempo há o desvelamento de crises presentes na tessitura da realidade, como as relações de injustiça social, racismo, transfobia, etc. (ALMEIDA, 2019).

No segundo percurso, o espiritualista, ocorre uma fuga do tempo histórico a partir de experiências numinosas, nas quais o artista se torna o canal para os conteúdos míticos do inconsciente

coletivo<sup>3</sup>, que é uma camada constituinte da psique humana e que possui caráter coletivo e atemporal proposta por Carl Gustav Jung (2000). O acontecimento cênico torna-se uma experiência de desrealização do real em que o sujeito, quando entregue ao acontecimento, é transportado para a eternidade ou nulidade do tempo mítico.

Robson Haderchpek<sup>4</sup>, coordenador do grupo, descreve ao longo de seus numerosos artigos sobre o trabalho técnico de atuação e o pedagógico de formação de artistas-pesquisadores-pedagogos desenvolvido pelo grupo Arkhétypos (enquanto laboratório vinculado ao

---

3 - Cf, ALMEIDA, Saulo V. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. Convocarte – Revista de Ciências da Arte. Lisboa, v.8, p. 81-100, 2019.

4 - Ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em Artes Cênicas (Unicamp, 2001), começou a estudar teatro em 1994 no Núcleo de Artes Cênicas do SESI de Rio Claro/SP. Fez Mestrado e Doutorado na área de Artes/Teatro e atualmente desenvolve uma pesquisa acerca dos princípios ritualísticos da cena. Realizou o Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria (2014/2015). É professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN.

# MAN ZUÁ



curso de Teatro da UFRN), que essa abertura para o inconsciente coletivo é constituinte do “jogo ritual”<sup>5</sup> e, que o mesmo, demanda dos presentes uma espécie de disponibilidade para que se abandone junto ao coletivo, tanto na experiência possibilitada por esse presente absoluto em sua dimensão materialista, quanto espiritualista:

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 (HARDECHPEK, 2018, p.61).

O estado a que fui lançado assistindo essa peça, de certo tem a ver com essa porosidade para os conteúdos arquetípicos e a abertura para o “jogo ritual” do grupo Arkhétipos. Desliguei-me do próprio espaço e quando assustei e voltei a mim e ao espetáculo, o meu ritmo, a minha respiração e aquilo que no teatro chamamos de energia estava transmutado. Refletindo posteriormente sobre o ocorrido, lembrei-me dos depoimentos<sup>6</sup> feitos por testemunhas dos espetáculos de Grotowski que diziam ter acesso a outros níveis energéticos ou ter chegado à elas uma mensagem durante o espetáculo, algo de cunho praticamente sagrado. De certo, os quatro atores que trabalhavam cada um com um dos quatro elementos da

---

5 - Estrutura cênica que retoma as lógicas estruturais e antiestruturais de rituais arcaicos. Para mais informações: HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.

6 - Alguns desses depoimentos são encontrados no livro escrito por Tatiana Motta Lima: MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

# MAN ZUÁ



natureza, aprofundando as pesquisas desenvolvidas pelo grupo acerca da Poética dos Elementos Materiais de Bachelard e sua possível atualização no jogo ritual (HARDECHPEK, 2016) conseguiram despertar em mim um processo alquímico, no qual, projetava nos atores conteúdos internos meus e com a transformação de seus estados, eu transformava-me também e, talvez, acessava outras formas de organizar a percepção da realidade. Para Vargas e Hardechpek (2016, p. 81-82), trabalhar com os elementos é:

resgatar um conhecimento ancestral, pois os quatro elementos já habitavam em nós antes de qualquer processo de educação e/ ou colonização estética. Nosso imaginário é repleto de formas que podem configurar-se e redesenhar-se de acordo com o inconsciente de cada povo e de cada nação. Por isso, nós acreditamos que a conexão com a nossa imaginação material pode conduzir-nos a novos paradigmas, libertar-nos de um modelo apriorístico dado no processo de colonização e devolver nossa herança cultural.

Existe outro fator temporal que está para além do possibilitado pela cena dentro dos dois percursos apontados a partir da proposição de presente perpétuo de Jameson e que só me foi possível acessar por estar em deslocamento, a absorção do tempo-ritmo da localidade em que ocorre a apresentação. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo em uma apresentação realizada durante o I Festival Nacional de Teatro da UFRN que ocorreu na cidade de Caicó em dezembro de 2017. Durante o percurso de carro do aeroporto de Natal até a cidade de Caicó, atravessamos paisagens áridas e repetitivas, o olhar ia se acostumando à imensidão e à falta de uma enchurrada de informações visuais, o corpo passava a se curvar em função do calor. Pela janela do carro, podíamos ver ou outra alguma casa perdida no nada com uma cadeira em frente à porta, algumas vezes havia alguma pessoa sentada e em silêncio sonoro e corporal, outras vezes, a cadeira permanecia vazia sustentando o tempo.

# MAN ZUÁ

Quando sentei no chão para assistir à peça, carregava um pouco da cidade, de sua cultura, dos afetos que havia ali construído, abandonando mais pedras que havia



Imagem 2 - Vale da Origem/Busca.  
Créditos: Diego Marcel.

levado do Rio Grande do Sul para lá e passando a me constituir com um pouco da cidade de Caicó. O tempo da cidade estava em mim. A peça solicitou que eu abandonasse o fluxo a que estava acostumado, a frieza que constituía meus dias, seja ela real ou simbólica e me permitisse ser adentrado pelo jogo-

ritual do grupo. O jogo-ritual do grupo Arkhétipos se inicia quando os sujeitos saem de seus lares para ir ao teatro e nunca mais se finaliza, ao menos, em mim, as transformações estão ocorrendo há mais de dois anos. Tal proposta demanda não apenas que você assuma o tempo-ritmo da cena, mas que se permita ser tomado pela realidade da região em que ele é realizado, abrindo mão da parafernália racional e permitindo perceber a si de outras maneiras, ele é um jogo de ciclos desconstrução e construção infinitos.

Na noite seguinte à realização do espetáculo, caminhando pela cidade com o Allan Phyllipe, ator e pesquisador do grupo, nos deparamos com uma revoada de pássaros, paramos para a observar e gravar o canto dos pássaros. Ali, de certa forma, como em uma sincronicidade junguiana, estava traçado parte de meu futuro. Para Jung (2014, p. 28-29):

# MAN ZUÁ

Nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, esses dois fatores reduzem-se mais ou menos a zero, como se o espaço e o tempo dependessem de situações psíquicas, ou como se existissem por si mesmos e fossem “produzidos” pela consciência. Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas.

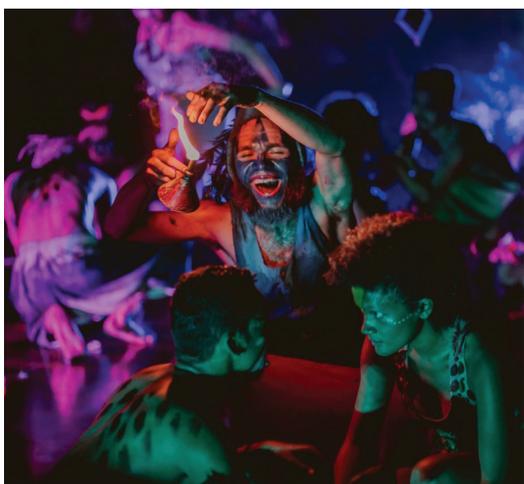


Imagem 3 - Vale do Amor. Créditos da foto: Diego Marcel.

Retornei ao estado, dois anos depois, para assistir ao espetáculo *Revoada*.

### 3. A CONSTRUÇÃO DE NOVOS SENTIDOS: VÔOS EM BUSCA DE SUAS RAÍZES

Em *Revoada*, espetáculo cuja direção é assinada por Robson Hardechpek e a data de sua estreia é 09 de agosto de 2014, temos a exploração das metáforas do elemento “ar”. Partindo do poema épico do sec XII *A conferência dos pássaros* de autoria de Farid Ud-Din Attar, o grupo constrói sete espaços físicos e simbólicos ao longo dos quais realizará o percurso em direção ao que Lara R. Machado (2017) compreendeu como uma espécie de renovação para aqueles corpos já marcados de amor, como ela os definiu. Os sete vales são: “(1) Origem/Busca; (2) Amor; (3) Desapego; (4) Compreensão; (5) Morte; (6) Unidade; (7) Deslumbramento” (FIGUEIREDO, 2017, p. 95).

Sebastião de Sales Silva (2017, p. 139), ator-criador do espetáculo, entende a história narrada por Attar como a “busca do entendimento do ser sobre ele e sobre o outro,

# MAN ZUÁ

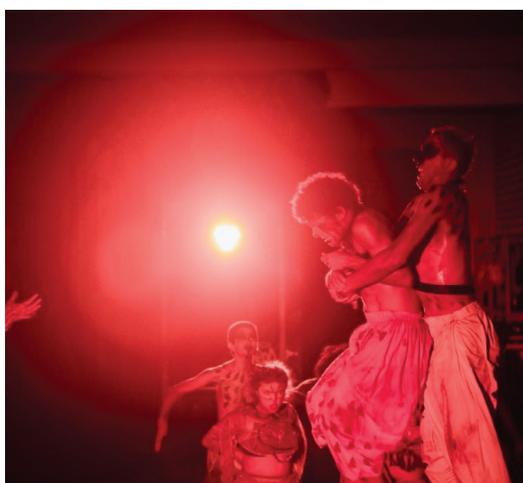


Imagem 4 - Vale do Desapego. Créditos: Diego Marcel.



Imagem 5 - Vale da Compreensão. Créditos: Diego Marcel.

[onde] é preciso encontrar-se para

descobrir o outro e/ou os outros dentro de si”, como fontes de espalhamento. E justamente nessa zona de um entendimento de si enquanto possibilidade para se reconhecer aquilo que é totalmente diverso de sua natureza é que compreendo tanto esse trabalho do grupo Arkhétypos, quanto a minha relação com o mesmo.

O grupo me conduz a dissecar aquilo que compreendo enquanto teatro, assim como aquilo que valoro qualitativamente nesta atividade. Sou levado a perceber em mim, aquilo que me é imposto colonialmente enquanto valor e sou confrontado com uma estética que foge a todo o momento desses padrões, mergulhando nas raízes e no imaginário de seu elenco e demais profissionais envolvidos para encontrar novas formas de se fazer teatro, que supram as necessidades dos envolvidos, que o teatro tradicional nos ensinado pelos europeus não dá conta de suprir. O coletivo constrói uma poética que resulta da busca de

# MAN ZUÁ

formas de conhecimento que foram brutalmente colocadas a margens,

uma forma de conhecimento que não reduza a realidade àquilo que existe. Uma forma de conhecimento que aspire a uma concepção alargada de realismo, que inclua realidades suprimidas, silenciadas ou marginalizadas, bem como realidades emergentes ou imaginadas (SANTOS, 2002, p. 246).

Deste modo, somos recebidos na rua de frente ao espaço em que será realizado o percurso mítico de sete vales por pássaros, ou mulheres-pássaros. Esse é um estranhamento que acompanha parte do público durante o espetáculo, esse corpo performático que transita entre a personagem, a persona e o próprio ator. Esse corpo-pássaro que compõe o espetáculo é algo que compreendo como sendo próximo daquilo que Luciana Lyra chamou *máscara ritual de si mesmo*:

Passei a compreender, por meio dessa investigação, que trabalhar sob a máscara ritual significava

cenicamente, que o performer ou o brincante ao atuarem, compunham algo que era diferente de sua pessoa do dia-a-dia, mas não vinha a interpretar algo, vinha simbolizar algo em si, rompendo com o advento da interpretação e se aproximando estreitamente da vida. À denominação máscara ritual antes empregada pelo pesquisador Renato Cohen, acresci a terminologia de si mesmo, apontando assim o procedimento de atuação sob a máscara ritual de si mesmo (LYRA, 2014, p. 169).

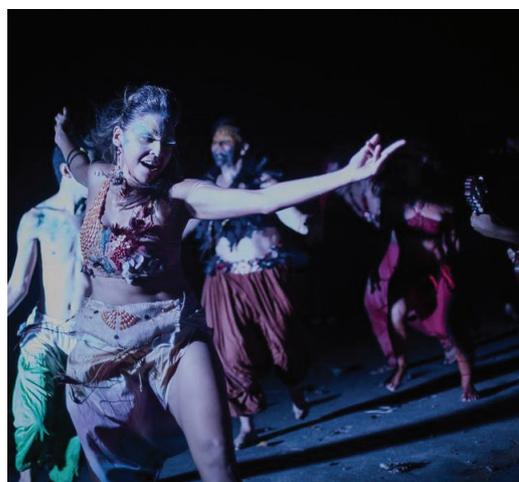


Imagem 6 - Vale da Morte. Créditos: Diego Marcel.

# MAN ZUÁ

Tendo dado conta teoricamente do que ocorria a minha frente, ainda não havia conseguido, enquanto espectador, fruir pelo que assistia. E isso me incomodava na mesma medida em que me interessa. Aquelas atrizes e atores que carregavam em seus corpos seus dramas pessoais, suas crises e seus desejos realizavam encontros consigo mesmos, entre si e com o público dos quais figuras e energias arquetípicas se faziam ver ou sentir, acionando no público afetos diversos e propiciando a este um percurso de auto-percepção de si em relação às energias/estados arquetípicos e de transmutação de seus estados e energias. O jogo-ritual exige não só uma entrega, mas um engajamento sensível do público em seu universo, em sua gira. O arquétipo é entendido aqui a partir da proposição junguiana, que diz: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”

(JUNG, 2000, p. 17).

O que Hardechpek fez com o percurso de seu jogo-ritual do elemento “ar” foi induzir o público a vivenciar uma experiência que eu percebo como sendo próxima àquela que eu tinha vivido espontaneamente durante a apresentação do espetáculo Gosto de Flor. O jogo-ritual, estruturado em uma sequência de espaços físicos e simbólicos que resultam uma espécie de paleta de tons, na qual cada tom equivale a um ritmo, estado, tensão corporal e dramática, a uma energia e a um



Imagem 7- Vale da Unidade. Créditos: Diego Marcel

# MAN ZUÁ

arquétipo que se atualiza em diversas imagens arquetípicas distintas, torna-se um fio condutor para que os atores e as testemunhas do ato cênico façam uma transmutação do estado e da energia com os quais adentraram o espaço ritual, sendo essa transmutação uma espécie de sublimação em que se vai do denso ao sutil ou, ao contrário, do sutil ao denso.

No texto, apresento algumas imagens de diferentes vales do espetáculo *Revoada*, como forma de tentar elucidar ou compartilhar a experiência possibilitada por esse jogo-ritual.

O espetáculo busca escapar das referências hegemônicas que possuímos de teatro e principalmente, de teatro ritual que estão pautadas nas práticas de diretores-pedagogos como Jerzy Grotowski, Peter Brook ou que visam reproduzir aquilo que se apreende dos textos de Artaud. Não há mal algum no diálogo com essas referências, diálogo o qual está presente tanto nas práticas analisadas

nesse artigo, quanto nas do autor que aqui vos escreves, mas é preciso, como aponta Fabrini (2013), recordar que tais artistas realizaram um mergulho em práticas culturais de comunidades ao longo do mundo, a partir de uma lógica colonialista em que extraíram dos povos o que lhe interessou e não houve nenhum retorno efetivo para os mesmos que permaneceram no esquecimento, invisibilizados.

*Revoada* solicita de nós um verdadeiro *deslocamento para o sul* da cena e dos saberes para que



Imagem 8- Vale do Deslumbramento.  
Créditos: Diego Marcel.

# MAN ZUA



desarmados, relaxados, porosos e engajados, consigamos voar com os seus seres-pássaros. O grupo ultrapassa as referências citadas anteriormente e caminha em busca de uma corporeidade do sul, tecendo diálogos com a cultura meso-americana, tentando encontrar o *sul do corpo* (VARGAS; HARDECHPEK, 2016). Esse deslocamento se torna uma prática constante dos atores durante os laboratórios de criação dos espetáculos. A partir do mergulho na poética dos materiais e do trabalho com estados alterados de consciência, os atores acessam arquétipos e dão corpo à imagens arquetípicas que se constroem a partir de sua cultura individual em diálogo com a cultura dos espaços em que os processos de criação ocorrem. Nestas imagens arquetípicas, reencontram seus ancestrais, revivem suas dores e alegrias, deixando-as marcadas em seus corpos.

Estas imagens trazem em seus vazios, o que está até então invisibilizado: as ancestrais indígenas

do ator José Ricardo, a cultura maia resgatada e presentificada na atriz mexicana Rocio del Carmen Tisnado Vargas, os afetos não normalizados do ator Allan Phyllipe, a opressão social existente contra os corpos negros, não padronizados e soro-positivos que se fazem visíveis tornando-se carne a partir da existência do ator Franco Fonseca.

Tomemos como exemplo o processo de criação vivenciado pela atriz mexicana Rocio C. T. Vargas, que chega ao grupo para substituir uma integrante que se mudou do estado e tem como missão, integrar o elenco partindo para tanto da imagem arquetípica da Phoenix, que era a imagem surgida no corpo da atriz a quem ela substituíra. Contudo, o cruzamento de tal imagem arquetípica com a cultura da atriz fez com que surgisse outra imagem, outra energia pulsante que se enraiza nas terras e no imaginário latino: “no auge de uma apresentação eis que salta aos olhos de todos não mais um pássaro, mas sim uma serpente emplumada, a figura

# MAN ZUÁ

mítica de Quetzalcoatl (Kukulkán)” (VARGAS; HARDECHPEK, 2016, p. 78).



Imagem 9 - Quetzalcoatl. Espetáculo Revoada. Créditos: Diego Marcel.

A experiência vivenciada pela atriz a levou a mergulhar no universo estético e teórico da América Latina, buscando compreender suas raízes e antepassados:

Dessa forma, a partir dessa chama, desse rompante de energia que se manifestou em cena, surgiu o desejo de pesquisar sobre os conhecimentos relegados e/ou marginalizados da cultura latino

americana. Deparamo-nos, então, com as epistemologias do sul, propondo uma aproximação desse conceito, criado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, com o fazer teatral (VARGAS; HARDECHPEK, 2016, p. 79).

Buscar suas raízes ancestrais nas artes da performance á antes de tudo caminhar em direção a uma descolonização do imaginário, levando-se em consieração que um dos meios pelo qual o poder colonial se exerce é pelo domínio do imaginário de um povo, direcionando seus desejos, fantasias, parâmetros estéticos etc.. Ao dominá-lo, se domina a capacidade do indivíduo de conceber outras realidades possíveis e a forma como ele nomina as coisas da vida.

O poder se vincula, entre outras coisas, ao sentido, à capacidade de dar nome e significado, ocorrendo no tecido de referências da linguagem.

Nietzsche entende que dar nomes é um direito do dominador. Este “lacrada cada coisa e cada acontecimento com um som,

# MAN ZUÁ



deles tomando posse”. A origem da linguagem é a “expressão do poder do dominador”. As linguagens são as “reverberações das mais antigas tomadas de posse das coisas” (HAN, 2019, p. 54-55).

O poderoso cria o horizonte de sentido a partir do qual o sujeito interpretará os eventos que vivencia. Pensando em consonância com Bataille (2016), o ser humano se media em sua existência a partir da linguagem e se cria e faz-se conhecer a partir de um conjunto de palavras. O poderoso determina então, pela criação de sentido, quem e o que é, o que deseja e como se compreende nas relações sociais o seu subjugado.

O jogo-ritual ao possibilitar que os arquétipos se exteriorizem tornando-se imagens e afeto no encontro de corpos e almas traz aos presentes rastros culturais do passado que estranham as imagens e a cultura massificada e universalizada que é imposta pelas potências coloniais gerando fissuras no horizonte de sentidos criado por aqueles que detêm o poder e viabilizando

que os sujeitos encontrem outras interpretações para os eventos que vivencia.

Qual será o meu pássaro? Ouvi essa frase ao fim de uma apresentação de *Revoada*, e ela continua ecoando em mim.

O espetáculo levou-me a entrar em uma luta contra mim mesmo, contra o que foi injetado em meu imaginário enquanto modelo universal. Não conhecer, inicialmente, todo o elenco ou ter contato cotidiano com as produções do grupo permitiram uma não normalização de suas obras e um frescor no olhar ao assistir aos espetáculos. Atitude essa que é, possivelmente, mais difícil para o público local que por vezes, cria caixas e nomes nas quais coloca e com os quais carimba aquilo que é produzido ali. Talvez, seja por isso que o grupo cause encanto a Angelika Hauser-Dellfant (2017, 2019), professora da Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, que acompanha, como espectadora

# MAN ZUA



em deslocamento, o percurso do grupo há aproximadamente 10 anos.

Quando Lara Machado (2017) fala de corpos marcados pelo amor, de alguma maneira define o resultado dos deslocamentos que realizei para assistir ao grupo Arkhétupos. Ao atravessar o vale do desapego, percebi a dor acumulada ao longo de anos de sofrimento e humilhações em salas de aula do curso de graduação em teatro que vivenciei serem sublimadas, e ainda que percentualmente, e por segundos, senti-me livre. O deslocar físico me propiciou inserir-me, em dada escala, no grupo e criar laços e vínculos de afeto, fazendo com que o espetáculo ganhasse uma dimensão diferente da esperada, embrenhando em camadas pessoais e amorosas.

Ser jogado em outro ritmo e aberto a novas significações pelo grupo Arkhétupos transformou a minha vida, modificando meus interesses, a forma como me relaciono com os meus afetos, modificando o foco de minhas

pesquisas acadêmicas (vindo a se tornar um dos assuntos com o qual dialogo em minha dissertação de mestrado) e me propiciando amar e sentir-me amado, talvez pela primeira vez na vida. O Arkhétupos fez com que eu me deslocasse em direção a uma poética e uma pedagogia do *sul* e que reaprendesse a sentir, reaprendesse a amar. Me tornou uma pessoa em trânsito que se mantém na busca de um *sul* imaginário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Saulo V. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. **Convocarte** – Revista de Ciências da Arte. Lisboa, v.8, p. 81-100, 2019.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateleológica, **vol. I**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

# MAN ZUÁ



FABIAN, O. **Tempo e o Outro:** como a Antropologia estabelece seu objeto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FABRINI, Verónica. Sul da cena, sul do saber - South of scene, south of knowledge. **Moringa** - Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 11-25. 2013.

FIGUEIREDO, Laura. Um voo para o reencontro com o sagrado na prática teatral. In HARDECHPEK, Robson. **Arkhétypos grupo de teatro:** Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969:** textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

HAUSER-DELLFANT, Angelika. A arte cria pontes: sobre um encontro artístico entre dois continentes. In HARDECHPEK, Robson. **Arkhétypos grupo de teatro:** Encontros e Atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

\_\_\_\_\_. **Understanding Without Words.** Viena, Austria: Publisher & media owner, 2019.

HARDECHPEK, Robson. A poética dos elementos e a imaginação material nos processos de criação do ator: diálogos latino-americanos. **Anais da ABRACE**, v. 17, n. 1, 2016.

\_\_\_\_\_. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Moringa** – Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.

JAMESON, F. O fim da temporalidade. **ArtCultura.**

# MAN ZUA



Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206,  
Jan/Jun. 2011.

JUNG, Carl G. **Os  
Arquétipos e o Inconsciente  
Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

— — — — — .  
**Sincronicidade**. Petrópolis:  
Vozes, 2014.

LYRA, Luciana. Artenografia  
e mitodologia em arte: práticas  
de fomento ao Ator de f(r)icção.  
**Urdimento**. Florianópolis, v.1,  
n.22, p167 - 180, julho 2014.

MACHADO, Lara Rodrigues.  
As marcas de amor nos corpos de  
quem encena. In HARDECHPEK,  
Robson. **Arkhétypos grupo  
de teatro: Encontros e  
Atravessamentos**. Natal: Fortunella,  
2017.

MOTTA LIMA, Tatiana.  
**Palavras Praticadas: o percurso  
artístico de Jerzy Grotowski, 1959 –  
1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Boaventura. **A  
crítica da Razão Indolente:  
Contra o desperdício da Experiência**.  
São Paulo: Cortez Editora, 2002.

SILVA, Sebastião de  
Sales. Atravessamento: um  
apocalipse chamado Revoada.  
In HARDECHPEK, Robson.  
**Arkhétypos grupo de teatro:  
Encontros e Atravessamentos**. Natal:  
Fortunella, 2017.

VARGAS, Rocio;  
HARDECHPEK, Robson. O sul  
corpóreo e a poética dos elementos:  
práticas para a descolonização do  
imaginário. **Revista do LUME –  
Núcleo Interdisciplinar de Revistas  
Teatrais**. Campinas, n. 10, p. 77-87,  
2016.