

O SUL CORPÓREO E A POÉTICA DOS ELEMENTOS: PRÁTICAS PARA A DESCOLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO

Rocio del Carmen Tisnado Vargas (PPGARc/UFRN); Robson Carlos Haderchpek (DEART/UFRN)

Resumo:

Propomo-nos no presente artigo uma reflexão acerca das “epistemologias do sul” de Boaventura de Sousa Santos, inter-relacionando este conceito com a prática do trabalho do ator/bailarino do Arkhétypos Grupo de Teatro e com a “poética dos elementos” (BACHELARD, 2013). A partir de um processo de investigação e pesquisa chegamos ao sul corpóreo, terminologia que situa o corpo como um lócus epistêmico de resgate de saberes relegados e/ou marginalizados no processo de colonização das Américas, e que integra a prática artística do ator/bailarino latino-americano. Através da hermenêutica diatópica e da “poética dos elementos” propomos uma alternativa para a descolonização do imaginário e conseqüentemente da Arte que busca romper com os padrões europeus e que encontra na prática intercultural uma alternativa para a trans-modernidade (DUSSEL, 1994).

Palavras-chave: *Poética dos Elementos; Epistemologias do Sul; Sul Corpóreo, Imaginação Material;*

Abstract:

We propose in this article a reflection on “the epistemology of the south” of Boaventura de Sousa Santos, interrelating this concept with the practice of the work from the actor/dancer of Arkhétypos Theater Group and with “the poetic of elements” (BACHELARD, 2013). From a research process and investigation we arrive at terminology south of the body that become the body as an epistemic locus of knowledge rescue relegated and/or marginalized in the process of colonization of the Americas, and integrating the artistic practice of the actor/dancer Latin-American. Through diatopical hermeneutics and “poetics of the elements” we propose an alternative to the decolonization of the imaginary and consequently of Art that seeks to break with European standards and found in the intercultural practice an alternative to the trans-modernity (DUSSEL, 1994).

Keywords: *Poetics of the Elements; Epistemology of the South; South of the Body, Material Imagination;*

A escrita deste trabalho originou-se do encontro de dois pesquisadores: uma atriz e bailarina mexicana e um diretor e ator brasileiro. Desse encontro surge uma potência de reflexão que transcende os entraves geográficos e conceituais e que se revela através de um corpo que dança, atua e ritualiza a cena num processo de reconexão com a energia do cosmos, da arte e da vida. Esse encontro ocorreu no Arkhétypos Grupo de Teatro, grupo de extensão e pesquisa formado em 2010 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O Grupo Arkhétypos trabalha numa perspectiva laboratorial e constrói os seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada ator, estimulando o poder do imaginário e ancorando a construção cênica na energia que emana do corpo do ator/bailarino.

Em 2014 o grupo debruçava-se sobre as mitologias do ar e, inspirado no conto persa “A Conferência dos Pássaros” de Farid-Ud-DinAttar, criara o espetáculo teatral “Revoada”. Dentro dos laboratórios de criação, cada ator mergulhava no seu universo imaginário para descobrir o pássaro que habitava dentro de si, assim íamos criando a dramaturgia do espetáculo. Nesse momento entrou para o grupo uma atriz e bailarina mexicana, que veio disposta a trabalhar a imagem da Phoenix, a ave mítica do fogo. Sua entrada ocorreu para substituir uma atriz que se mudaria para o Rio de Janeiro no meio da temporada de estreia; no auge de uma apresentação eis que salta aos olhos de todos não mais um pássaro, mas sim uma serpente emplumada, a figura mítica de Quetzalcoatl (Kukulkán).



Fig. 1: *Quetzalcoatl* na dança ritualística do fogo – Espetáculo “Revoada”. Foto de Diego Marcel.

O grupo já trabalhava, havia alguns anos, com a **poética dos elementos**, inspirada por Gaston Bachelard (2013) e a partir do teatro ritualístico. Assim, em meio à dança do fogo, emergiu em cena um corpo contaminado pelo imaginário da cultura Maia; um corpo que dançava, conectando-se com uma figura mítica ancestral, um ser quase esquecido, que pedia para vir à tona e romper com as correntes que o aprisionavam. Foi um momento

epifânico, quase mágico como diria Artaud.

O diretor do espetáculo percebeu que algo havia mudado em cena e, apesar de não ser a Phoenix, a figura mágica que se apresentava diante dos nossos olhos voava como uma serpente de fogo. 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.

Dentro do pensamento eurocêntrico hegemônico, atribui-se à Grécia antiga as origens da história do teatro ocidental. Contudo, como povos colonizados, convém perguntar o quanto da cultura Mesoamericana é considerada ocidental? Quantos povos e quantos modos de pensar e fazer arte foram desconsiderados nessa atribuição?

As culturas antigas da AbyaYala passavam dias inteiros dançando, recriando as energias do universo junto a seus mitos e Deuses. Na episteme ameríndia nós teríamos a máxima: “Eu danço, logo existo”, não como em Descartes, pai da racionalidade: “Eu penso, logo existo”. Retomar o conhecimento do sul apresenta-se, aqui, como uma possibilidade de descolonização.

Segundo Fernando Muñoz Castillo⁴³ ([1995] 2016), a cultura Maia foi uma das primeiras culturas Mesoamericanas a desenvolver o teatro como manifestação artística independente da representação do rito religioso; eles realizavam danças com coreografias específicas, representações de histórias e personagens com figurinos muito elaborados, para além dos rituais que praticavam. A ritualidade sempre existiu em todos os povos da Mesoamérica, mas com os Maias essa situação é um pouco diferente, já que os cronistas são muito específicos ao falar da ritualidade e da teatralidade desse povo (cf. Castillo, [1995] 2016).

O desdobramento que evoca essa ideia nos faz reposicionar o nosso globo ocular, as nossas pisadas, o nosso ponto cardinal e nos remete a outras possíveis formas de interpretar nosso conhecimento, permitindo-nos dar outros gritos e fazendo com que repensemos a nossa forma de criar, com isso podendo levantar novos indícios a respeito das origens da representatividade. Os europeus já escreveram sua história do teatro, da qual nós somos os principais herdeiros. Entretanto, não seria imprescindível também que nós escrevêssemos a nossa própria história do teatro?

O teatro nasce não numa cultura, mas nas intuições mais profundas do ser humano, na sua infinita necessidade de conectar-se com as energias e com os tempos sagrados do universo; nasce no coração do ser e esta necessidade faz-se presente não somente no homem grego, mas em muitas outras culturas deste mundo pluridimensional, inclusive em culturas mais antigas.

Assim, as **epistemologias do sul** surgem, antes de tudo, como uma fonte metafórica da qual podemos desdobrar reflexões híbridas e interdisciplinares de negociação entre as

⁴³ Fernando Muñoz Castillo é dramaturgo, ensaísta, teatrista, pesquisador e crítico mexicano. Dirigiu importantes companhias de teatro mexicanas e é possuidor de diversos prêmios como dramaturgo e diretor teatral.

artes cênicas e as ciências sociais. Procuramos conceber as “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, assim como os saberes populares, traz em si um vasto conhecimento que muitas vezes é colocado à margem em função de um pensamento capitalista, produtivista e neoliberal. Acabam de aprovar no Congresso Nacional a reforma do ensino médio e a área de artes passou a não ser mais obrigatória no currículo escolar. Tal comportamento é herança de um sistema político que segue os moldes da colonização.

Junto com a imposição de um sistema hegemônico nas práticas dos grupos sociais, se faz presente, ainda nos dias de hoje, uma colonização epistemológica, uma colonização do imaginário. Neste sentido, o **sul** surge como a consciência crítica, que só será energia histórica e movimento social se encarnar na prática, na alma. A epistemologia que Boaventura nos fala retrata o grande “porque” de um pensamento ao sul, um pensamento de solidariedade de saberes, que no universo da sociologia, Boaventura chama de “o conhecimento ausente”:

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. *A epistemologia dos conhecimentos ausentes* parte da premissa que as práticas que não assentam na ciência não são práticas ignorantes, são antes práticas de conhecimentos rivais, alternativos. Não há nenhuma razão apriorística para privilegiar uma forma de conhecimento sobre qualquer outra. O objetivo será antes a formação de constelações de conhecimento orientados para a criação de uma mais valia de solidariedade. (SANTOS, 2002, p. 246).

Neste sentido, podemos dizer que a ação/prática do teatro ou de qualquer forma prática de intervenção social pode atuar como uma bússola para o processo de descolonização. No entanto, será que os discursos artísticos têm acompanhado o discurso social nesta discussão sobre descolonização?

Verônica Fabrini (2015) também se faz esta pergunta quando coloca: “Qual(is) modelo(s) epistemológico(s) nossas universidades adotam?” (FABRINI, 2015, p. 179). Durante a colonização, difundiram-se os interesses missionários das potências coloniais e se fez necessária, para avançar na colonização do imaginário, a expansão da universidade europeia e seus métodos de estudo, e com eles uma produção de conhecimento imperialista. Afirma também que “grosso modo, produzimos ingenuamente uma arte colonizada e exercemos também uma crítica colonizada” (FABRINI, 2015, p. 178). Pois, o lugar das ciências sociais a partir do qual estamos tramando esta reflexão está focado nas epistemologias emergentes, num pensamento ao sul, num portal aberto à Trans-

Modernidade⁴⁴, num repensar de/sobre outros paradigmas que podem ajudar a revitalizar a prática teatral.

Na última palestra que Boaventura de Sousa Santos realizou dentro do Fórum Social Mundial em janeiro de 2016 (Porto Alegre – RS) ele colocou a imaginação como fundamento da transformação social. Por isso, é preciso recriar, reinventar novas alternativas, novas soluções políticas e sociais. “Os sistemas hegemônicos estão esgotados, além disso, bloqueiam nossa imaginação utópica, temos que recuperá-la”⁴⁵.

Pensando nos paradigmas que podem ajudar a revitalizar a prática teatral e numa tentativa de recuperar e recriar nossa imaginação, o Grupo Arkhétipos de Teatro desenvolveu uma prática a partir da **poética dos elementos**; chamada assim por inspiração no trabalho de Gaston Bachelard (2013) que escreve sobre a imaginação da matéria, passando pela tetralogia dos elementos e afirmando que:

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda matéria deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. (BACHELARD, 2013, p. 3-4).

Através da essência material, própria da imaginação, buscamos potencializar os diferentes tipos de energia provenientes de um processo de criação, sempre tomando como referência um universo simbólico de dimensões arquetípicas. Nossas práticas laboratoriais aproximam-se do que Bachelard chama de **devaneios**, pois quando adentra num processo laboratorial o ator é guiado geralmente por um estímulo sonoro e/ou por uma imagem, improvisando ações e movimentos até encontrar a essência da imagem que está guiando o seu inconsciente. Nossos processos não seguem um viés racional, trabalhamos com a dimensão arquetípica da imagem e com as sensações físicas geradas a partir dela. Neste sentido comungamos com Bachelard quando afirma que:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre a sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2013, p. 4).

Trabalhar com a **poética dos 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

44 Conceito proposto por Enrique Dussel que busca a superação da “modernidade” não como Pós-Modernidade porque ela, segundo Dussel, é uma crítica última da modernidade em si mesma, mas ainda moderna e eurocêntrica. Trans-Modernidade desemboca em um novo projeto mundial de liberação político, econômico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso, etc.. (cf. Dussel, 1994, p. 178).

45 Frase evocada por Boaventura na palestra que inaugurou o Fórum Social Mundial em Porto Alegre em janeiro de 2016.

paradigmas, libertar-nos de um modelo apriorístico dado no processo de colonização e devolver nossa herança cultural.

Segundo os pesquisadores argentinos, Patricia Bélières e Alejandro Cancela:

Os quatro elementos não precisam ser adquiridos, porque eles já estão em nós; só precisamos 'recordá-los' para trazê-los à consciência. Não há nada de esotérico neles. [...] Como professores, então, partimos de uma realidade concreta: utilizamos uma linguagem simples (terra, fogo, água e ar são termos que todos conhecemos) e trabalhamos a partir do corpo. O aluno pode, assim, reconhecer a sua terra, o fogo, a água e ar no corpo e voz. (BÉLIÈRES E CANCELA, 2013, p. 47)⁴⁶.

É isso o que fazemos no Grupo Arkhétypos: partimos de uma prática corporal e buscamos recordar a força dos elementos que habita em nós, direcionando isso para os nossos processos de criação. Foi assim que construímos todos os nossos espetáculos⁴⁷ e foi assim também que desenvolvemos uma metodologia própria de trabalho e recuperamos um conhecimento adormecido que já habitava em nós.

É urgente recuperar metodologias e poéticas utópicas. Assim, vale questionar sobre: quais são os cenários que abundam em América Latina? Somos dotados de espaços vibrantes de imagens que nos falam de identidades múltiplas, de mundos heterotópicos e, sobretudo, de alteridades. Nossas ruas estão repletas de teatralidade, de presenças, pobrezas e desigualdades iminentes, de outras sonoridades, de outras consciências, de mortes coletivas arrastadas pela onda de violência desde a colonização até os dias de hoje. Se no teatro representamos a presença, como representar as ausências? (cf. Diéguez, 2013). A necessidade de falar a partir de outros tempos-espacos, a partir de imaginários alternativos à epistemologia hegemônica faz-se cada vez mais latente. Emerge em nós uma profunda necessidade de fazer silêncios neste mundo tão cheio para que, a partir do vazio, possamos deixar emergir a diferença.

Dessa maneira, foi num desses silêncios que nasceu a pesquisa do **sul corpóreo**, trabalho desenvolvido pela atriz, bailarina e pesquisadora mexicana Rocio Del Carmen Tisnado Vargas. É uma metáfora que diz respeito aos conhecimentos inerentes ao corpo do ator/bailarino. O corpo é onde a existência acontece, portanto, é no corpo-memória onde inscrevem-se as sociedades, as culturas e suas constantes transformações. Assim, o corpo se torna o espelho da história da humanidade. Somos atravessados por muitas dimensões: políticas, sociais, econômicas, culturais e espirituais, que são exatamente as fricções dessas dimensões que manifestam a grande complexidade que anuncia o corpo humano. O **sul**

46 Tradução nossa para: "Los cuatro elementos no precisan ser adquiridos porque ya están en nosotros; sólo necesitamos 'recordarlos', traerlos a la consciencia. No hay nada de esotérico en ellos. [...] En tanto maestros, partimos, entonces, de una realidad concreta: utilizamos un lenguaje simple (tierra, fuego, agua y aire son términos que todos conocemos) y trabajamos desde el cuerpo. El alumno puede, de este modo, reconocer su tierra, su fuego, su agua y su aire en el cuerpo y en la voz" (BÉLIÈRES E CANCELA, 2013, p. 47).

47 Cada um dos processos de criação do Grupo Arkhétypos foi guiado por um dos elementos da natureza, e a partir da "poética dos elementos" foram construídos quatro espetáculos: "Santa Cruz do Não Sei" (2011) que foi inspirado pela água, "Aboiá" (2013) que foi guiado pela terra, "Revoada" (2014) que foi conduzido pelo ar, e "Fogo de Monturo" (2015) que foi alimentado pelo fogo. Os três primeiros tiveram a direção de Robson Haderchpek e o último foi dirigido por Luciana Lyra.

corpóreo emerge como um conceito crítico dentro da transição epistemológica da América Latina, visando essa recuperação de saberes e criando os diálogos interculturais através de suas práticas, saberes os quais não estão determinados, assim como a condição do ser humano que é indeterminada.

Transportamos, nesta pesquisa, a condição invisibilizada do “sul” ao corpo do ator num sentido metafórico e o relacionamos com os fundamentos das **epistemologias do sul** de Boaventura de Sousa Santos, que representam todas aquelas epistemologias/saberes/práticas que tem sido invisibilizadas a partir do processo de colonialismo, capitalismo, modernidade e patriarcado.

Nesse sentido, o “norte” do corpo, seria aquele processo epistemológico que aponta seu desenvolvimento para uma única direção e não integra na sua construção outras possibilidades de interpretar o conhecimento e, por conseguinte, de praticá-lo. Trata-se de uma repetição de padrões sociais, um “norte” que só se enxerga a ele próprio como único existente para direcionar o impulso e a ação humana. Trata-se, portanto, de um modelo totalitário de observar, de pisar, de imaginar, de se relacionar, de ser, de existir, e principalmente de não existir. Este norte “se defende ostensivamente de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, potencialmente perturbadoras): o senso comum e as chamadas humanidades” (SANTOS, 2002, p. 60) se opondo à incerteza e se escravizando à certeza. Ele se encarrega de doutrinar a corporeidade para existir e se relacionar dentro de um imaginário globalizado, um sistema de conhecimento determinado, deixando isolada e sem sentido nossa condição criadora, sensível e crítica. Deste modo, a condição crítica e poética da arte e o **sul do corpo** entram em divergência, desafiam e questionam a imposição do norte.

Essa condição espiritual, religiosa e mítica de nossas culturas representa também esse lado da condição humana que nos conforma como seres íntegros, mas que foi julgada e silenciada pelo exército da racionalidade. Representa o sul do corpo. O sul que dá forma à imaginação, sensibilidade e espiritualidade. O sul é a medula que engendra a matéria prima com a qual o artista cria. A arte é considerada como um movimento de contracultura porque trabalha exatamente com a condição humana que precisa ser apagada para que o sistema patriarcal, individualista e capitalista funcione e termine de exterminar as fontes da vida. Falar de espiritualidade nos trabalhos futuros se apresenta como uma forma de acionar a descolonização. Temos que deixar falar o sul, diz Boaventura: “Para se aprender a partir do sul, devemos, antes de mais nada, deixar falar o sul, pois o que melhor identifica o sul é o fato de ter sido silenciado.” (SANTOS, 2002, p. 372).

Precisamos de outras formas de desenvolver as práticas de conhecimento para continuar o caminho utópico de reverter a ordem social que esmaga a nossa condição humana. Até quando, esse espírito da arte que é político e transgressor em todos os sentidos, deixará de servir como instrumento para afirmar a cultura hegemônica e o euro-centrismo, atuando a favor de oprimir e continuar invisibilizando nossas identidades heterogêneas, diversas, ancestrais e milenares? Até quando vamos negar outros legados epistemológicos e reconhecer que eles podem nos trazer um riquíssimo exemplo de dignidade, justiça e coletividade?

Acreditamos que a **poética dos elementos** e o **sul corpóreo** resgatam um legado epistemológico deixado para trás no processo de colonização e no Grupo Arkhétypos, transformamos isso em arte, em uma prática artística coletiva que busca dar voz para às identidades heterogêneas e ancestrais.

Refletindo sobre esta prática, podemos realizar um exercício de hermenêutica diatópica (SANTOS, 2010). A hermenêutica parte da ideia de estabelecer um diálogo entre diferentes culturas, gerando também uma confrontação, e dentro disso, pode-se encontrar princípios isomórficos que promovam a experimentação das diferentes respostas que este embate pode nos proporcionar.

A hermenêutica diatópica parte da ideia de que todas as culturas são incompletas e, portanto, podem ser enriquecidas pelo diálogo e pela confrontação com outras culturas. Admitir a relatividade das culturas não implica adotar sem mais o relativismo como atitude filosófica. Implica sim conceber o universalismo como uma particularidade ocidental cuja supremacia não reside em si mesma, senão na supremacia dos interesses que a sustentam. A crítica do universalismo se segue da crítica da possibilidade da teoria geral. A hermenêutica diatópica pressupõe, pelo contrário, o que designo como universalismo negativo, a ideia de impossibilidade de completude cultural. [...] uma teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria geral. (SANTOS, 2010, p. 48)⁴⁸.

Desde 2010 o Grupo Arkhétypos vem pesquisando as manifestações populares da cultura do Rio Grande do Norte, e ao longo dos últimos seis anos nos deparamos com uma série de princípios que se inter-relacionam com o trabalho de criação do ator/bailarino. Em 2014, no entanto, esse trabalho é intensificado com a chegada da atriz e bailarina mexicana Rocio del Carmen Tisnado Vargas ao grupo. Rocio é descendente da civilização Maia e traz consigo todo um universo simbólico do “sul” que vem coadunar com as pesquisas desenvolvidas no grupo, agregando saber à nossa prática.

A civilização Maia, uma das culturas Mesoamericanas fascinadas pelo mistério do cosmos, sabia que o ser humano não era outra coisa senão uma projeção de energia e que sem energia não existe matéria. Eles chamaram o Corpo de *Wuinclil*, que tem a seguinte raiz: *Wuinc* – Ser, e *Lil* – Vibração, ou seja, para os Maias o corpo é um ser vibrante de energia, e eles definiram também que a energia universal procede do sol – *Kinan* (CASTILLO, 1981, p. 19).

Os Maias descobriram, assim como outras culturas, que o propósito mais importante do homem deve ser elevar o nível de sua energia vital que a chamavam *Puah*. Podemos compará-la com a mesma energia que os hindus conhecem como *Prana* e os chineses denominam *T’chi*. É a energia que movimenta o corpo, as emoções e os pensamentos,

48 Tradução nossa para: “La hermenéutica diatópica parte de la idea de que todas las culturas son incompletas y, por tanto, pueden ser enriquecidas por el diálogo y por la confrontación con otras culturas. Admitir la relatividad de las culturas no implica adoptar sin más el relativismo como actitud filosófica. Implica, sí, concebir el universalismo como una particularidad occidental cuya supremacía como idea no reside en sí misma, sino más bien en la supremacía de los intereses que la sustentan. La crítica del universalismo se sigue de la crítica de la posibilidad de la teoría general. La hermenéutica diatópica presupone, por el contrario, lo que designo como universalismo negativo, la idea de la imposibilidad de completitud cultural. [...] una teoría general sobre la imposibilidad de una teoría general” (SANTOS, 2010, p. 48).

levando a mente a vibrar mais alto. O seguinte quadro nos mostra a interpretação que cada cultura dá a esta energia:

Cultura	Energia que circula no organismo	Interpretação
China	<i>T'CHI</i>	Forças psicofísicas do sangue e a respiração
Índia	<i>PRANA</i>	Forças infinitesimais que constituem a matéria
Maia	<i>PUAH</i>	Forças celestes que distribuem a torrente da vida

Fig. 2 : Quadro 1 – Culturas comparadas no domínio e manipulação de energias (CASTILLO, 1981, p. 133)

Essa energia, concebida como o movimento universal cósmico, era captada pelos Maias de forma direta. O ritual era um dos meios de comunicação, interconexão e inter-relação transcendental com esta energia e a consciência do universo:

Puah é o estado intermédio do tangível e intangível que transmite as ondas da energia cósmica através do espaço e do tempo, não tendo importância a distancia. [...] Propicia que o corpo solar do homem seja sensível aos estados físicos de outros e sinta simpatia imediatamente por uns e aversão por outros; também é o meio de compreender “sentir com” o sofrimento físico, necessidade ou bem-estar do outro. Também faz que se produza compreensão emocional que é muito mais rápida e penetrante. (CASTILLO, 1981, p. 93)⁴⁹.

Começar a perceber o corpo como **um ser vibrante de energia** nos trouxe uma bússola e nos revelou uma poesia corporal que nos atravessa não apenas como sul, mas com todas as outras possibilidades de direcionamento do corpo. Essa bússola que é nosso corpo pode nos levar para muito além ou para muito perto potencializando a nossa imaginação material. A presença corporal do sul nos aponta, nos desponta, desaponta, nos avança, nos defende, nos fortalece, nos une, nos mistura e realmente nos atravessa, como quem assume a coragem de atravessar uma fronteira. O **sul corpóreo** nos atravessa sem nenhuma pretensão de um único lugar, mas de possibilitar os diversos caminhos ao mesmo tempo.

Acreditamos, por fim, que é preciso encontrar outras poéticas que nos conectem com as geografias internas que habitam em cada um de nós, com as imaterialidades da vida que fazem vibrar nossa peculiar presença, e, acreditamos que a **poética dos elementos**

⁴⁹ Tradução nossa para: “*Puah* es el estado intermedio de lo tangible e intangible que transmite las ondas de la energía cósmica a través del espacio y el tiempo, no importando la distancia. [...] Propicia que el cuerpo solar de un hombre sea sensible a los estados físicos de otros y sienta simpatía de inmediato hacia uno y aversión hacia otro; también es el medio de comprender “sentir con” el sufrimiento físico o la necesidad o el bienestar del otro. Además, hace que se produzca la comprensión emocional que es mucho más rápida y penetrante” (CASTILLO, 1981, p. 93).

e a metáfora do **sul corpóreo** podem nos conduzir a um processo de descolonização do nosso imaginário.

Precisamos apostar nas práticas que tenham a ver com uma relação mais intrínseca com a natureza, uma prática que se faz carne, alma, sul, norte, leste e oeste. Portanto, que o nosso fazer anuncie, a partir de todas suas direções, a desconstrução e descolonização do imaginário, desvelando a esfera da alteridade, da liberdade de um corpo entregue à poesia, ao desconhecido, à dança, à sensibilidade, ao compromisso social, ao transe, à justiça social, ao aqui e agora, e à essência anárquica do teatro.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BÉLIÈRES, Patricia; CANCELA, Alejandro; SÁNCHEZ, Rodolfo. **El cantante popular y la interpretación**: Una proposta metodológica integradora de saberes. Buenos Aires: Melos, 2013.

CASTILLO, Enrique. **Psicotrónica de los Mayas**. México: Ed. Orión, 1981.

CASTILLO, Fernando Muñoz. **Teatro Maya Peninsular** (Precolombino y Evangelizador). [1995]. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145688/260912> Acesso em: 16 dez. 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin Duelo Iconografías y Teatralidades del Dolor**. Córdoba: Escénica Ediciones, 2013.

DUSSEL, Enrique. **1492 El Encubrimiento del Otro, Hacia el Origen del “Mito de la Modernidad**. La Paz: Plural Editores, 1994.

FABRINI, Verônica. Arte, Ciência e Descolonização. In: BAPTISTA, Ana Maria Haddad; SEVERINO, Francisca Eleodora; ANDRÉ, Carminda Mendes (Orgs.). **Artes, Ciências e Educação**. São Paulo: Big Time Editora, 2015.

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

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

_____. **Refundación del Estado en América Latina**, Perspectivas desde una Epistemología del Sur. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.

Curriculum Resumido do(s) autores(s):

Rocio del Carmen Tisnado Vargas

Atriz, bailarina e pesquisadora, mestranda pela UFRN com pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ex-integrante da companhia mexicana *Teatro los Hijos de María* residente do Instituto de Cultura Turismo y Arte de Mazatlán, México. Atua na linha de pesquisa *Pedagogias da Cena: Corpo e Processos de Criação*. Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek. Atriz e bailarina integrante do *Arkhétypos Grupo de Teatro*.

Robson Carlos Haderchpek

Ator, diretor e pesquisador, docente do Curso de Teatro da UFRN, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e coordenador do Projeto de Pesquisa “A Arte do Encontro e seus Desdobramentos”. É membro do Grupo de Pesquisa CIRANDAR, do NACE, do IMÃ, e diretor do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Fez Graduação, Mestrado e Doutorado na UNICAMP e o Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien – Áustria.