



Anais do XIV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"

24 a 25 de setembro de 2020



Volume XIV, n. 15, set. 2020
ISSN: 1982-3657 | Prefixo DOI: 10.29380

EIXO 15 - ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE. MÚSICA.

Editores responsáveis: **Veleida Anahi da Silva - Bernard Charlot**

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2020.14.15.04>

Recebido em: **27/08/2020**

Aprovado em: **31/08/2020**

O PROCESSO CRIATIVO DO ATOR: BREVES REFLEXÕES SOBRE O ESPETÁCULO
TEATRAL O CORPO E O AFETO; EL PROCESO CREATIVO DEL ACTOR: BREVES
REFLEXIONES SOBRE EL ESPETÁCULO DE TEATRO EL CUERPO Y EL AFECTO;
THE CREATIVE PROCESS OF THE ACTOR: BRIEF REFLECTIONS ON THE
THEATERAL SHOW BODY AND AFFECTION

AUGUSTO CESAR DOS SANTOS

LUCAS WENDEL SILVA SANTOS
<http://orcid.org/0000-0001-7831-2360>

FRANCIANE MARIA MELO CRUZ

Resumo: Este artigo pretende discutir sobre o espetáculo teatral “O corpo e o Afeto”, considerando as análises sobre o processo criativo enquanto criação humana para pensar o corpo negro em movimento de montagem e atuação no teatro. Vale dizer que este estudo foi realizado na Universidade Federal de Sergipe, no qual a coleta de dados foi a partir da construção dramaturgica/teatral do espetáculo supracitado, das apresentações em diversas instituições, como escolas, ONGs, universidades, entre outras. Além disso, a peça foi contemplada no ano de 2019 com o edital do Instituto Banese, através do Museu da Gente Sergipana, apoio da Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe (Funcap) que promoveu a terceira temporada de espetáculos para o público adulto. Com isso, discutimos sobre a criação artística como práxis humana e argumentamos acerca do cotidiano negro posto em cena.

Palavras-chave: Processo criativo. Práxis. Teatro. Ator/atriz. Corpo negro.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir el espectáculo teatral “El Cuerpo y el Cariño”, considerando el análisis del proceso creativo como creación humana para pensar el cuerpo negro en movimiento de montaje y actuación en el teatro. Cabe mencionar que este estudio se realizó en la Universidad Federal de Sergipe, en el cual la recolección de datos se basó en la construcción dramaturgica / teatral del referido espectáculo, en las presentaciones en diversas instituciones, como escuelas, ONGs, universidades, entre otras. Además, la obra se incluyó en el año 2019 con el anuncio del Instituto Banese, a través del Museu da Gente Sergipana, con el apoyo de la Fundación Cultura y Arte Aperipê de Sergipe (Funcap) que promovió la tercera temporada de espectáculos para el público. adulto. Con eso, discutimos la creación artística como praxis humana y discutimos el día a día negro en la escena.

Palabras clave: Proceso creativo. Práctica. Teatro. Actor actriz. Cuerpo negro.

Abstract: This article aims to discuss the theatrical show ”The Body and Affection”, considering the analysis of the creative process as a human creation in order to think about the black body in movement of assembly and acting in the theater. It is worth mentioning that this study was carried out at the Federal University of Sergipe, in which the data collection was based on the dramaturgical / theatrical construction of the aforementioned show, the presentations at various institutions, such as schools, NGOs, universities, among others. In addition, the play was included in the year 2019 with the announcement of the Banese Institute, through the Museu da Gente Sergipana, supported by the Culture and Art Foundation Aperipê de Sergipe (Funcap) that promoted the third season of shows for the adult audience. With that, we discuss artistic creation as human praxis and argue about the black daily life on the scene.

Keywords: Creative process. Praxis. Theater. Actor actress. Black body.

O processo criativo como condição humana

Torna-se importante pensar o processo criativo como condição humana, pois diante das reflexões que promovemos ao longo do artigo algumas categorias (como trabalho, práxis, criação humana), só serão possíveis de serem compreendidas, após passarmos pelas discussões do processo humano de criação. Com isso, nosso ponto de partida se dá com a percepção do indivíduo como ser social e a sua diferença entre os outros seres da natureza.

Podemos perceber ontologicamente essa diferença, pois ao contrário dos animais tidos como irracionais, o ser social estabelece caminhos para realizar sua atividade, “projetando e orientando teologicamente a sua ação para transformar o objeto (a natureza). Ou seja, o indivíduo projeta em sua mente toda a sua ação antes de executá-la.” (SANTOS, 2016, p. 17).

A relação do homem com a natureza deixa de ser de forma imediata e passa a ser previamente orientada. Nesse processo, homem e natureza transformam-se juntos, pois ao modificar os objetos para chegar a determinado fim, o ser social cria outras possibilidades para sua sobrevivência. É nesse movimento que o indivíduo, com a capacidade de escolha, estabelece também a liberdade, pois ele pode decidir quais os meios podem lhe favorecer no processo de trabalho.

Como pontuado, modificando a forma de se relacionar com a natureza, o ser social possibilita transformações para sua existência. Cada vez que o indivíduo intervém na natureza para produzir algo novo, ele a transforma e esse produto gerado trará impactos para a sua sensibilidade, ampliando o seu desenvolvimento originando novas necessidades e com isso novas formas de organização da vida. (COSTA, 2013). Um exemplo prático disso pode ser percebido com a descoberta do fogo, com ele, o alimento pode ser cozido, ou seja, ao invés de se alimentar da carne crua, o homem cria mecanismos do cozimento, modificando dessa forma suas sensibilidades com a alimentação.

Todo esse movimento que constitui o ser social é compreendido por Marx e Engels (1996^a, v.1) como práxis produtiva, ou seja, trabalho. Com o desenvolvimento do trabalho e das sensibilidades humanas, vão surgindo outras formas de práxis, que vão ganhando importância e independência. (SANTOS, 2016).

Práxis é todo o processo de criação objetiva e subjetiva do caminho que será percorrido para chegar a determinada finalidade. Porém, é preciso compreender que “todo trabalho é práxis, mas nem toda práxis é trabalho”. Pois, trabalho requer a transformação direta da natureza para obtenção de valores de uso. (SANTOS, 2016, p. 18).

Santos (2016) pontua a importância de compreender a diferenciação da práxis produtiva das outras práxis, pois é somente a partir dessa que surgem as outras. É no processo de trabalho que a atividade do homem realiza uma transformação do objeto de trabalho, idealizada desde o princípio. Esse processo resulta no produto. Esse produto é um valor de uso. (MARX; ENGELS, 1996a).

As outras formas de objetivação humana, ou seja, práxis foram subdivididas por Vásquez (1977) e dentre elas, podemos destacar “[...] a práxis artística (que permite a produção ou criação de objetos humanos ou humanizados que elevam a capacidade de expressão e objetivação humanas) [...]” (BATISTA, 2007, p. 13 apud SANTOS, 2016, p. 18-19).

É importante comentar que promovemos essa discussão para que possamos entender a arte enquanto práxis, ou seja, como criação humana, pois o fazer teatral que é base de análise nesse estudo é uma das linguagens que está inserida no universo artístico.

A arte, percebida como objetivação humana possui a capacidade de fazer o ser social compreender a sua humanidade.

A arte é um produto humano refletindo sua realidade, e realiza tanto no criador quanto no receptor a unidade individual do sujeito com o objeto, de forma que na expressão de sua obra “embora seja uma coisa em si, contém ao mesmo tempo algo para nós, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual” (HELLER, 1986, p. 130). (SANTOS, 2012, p quatro).

No processo de trabalho o ser social capta a sua realidade para a partir dela elencar todo o arsenal de instrumento que utilizará para a sua atividade. Ou seja, o homem para construir uma cadeira precisara de um material já existente no ambiente, que será a madeira, dessa forma, transforma o que já existe, em algo idealizado. Esse movimento previamente orientado acontece em todas as práxis, inclusive com a artística.

Esse processo decorre no que podemos compreender do movimento estético do particular que abraça o mundo global, interno e externo ao indivíduo, percebendo a sua humanidade.

[...] as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso são sempre – sem prejuízo para sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio natural com a sociedade humana [...] (LUKÁCS, 1970, p.262).

Lukács (1997) observa a particularidade como categoria do estético, e pontua o seu movimento entre o universal (o mundo exterior) e o singular (o mundo interior do indivíduo), o qual resultara em suas características potencialidades desses dois fenômenos. O singular é o que o indivíduo possui de particular, seus sentimentos ou/e emoções, por outro lado o universal é o cotidiano, com suas leis sociais e relações sociais do meio onde esse ser encontra inserido. A particularidade é a união dessas duas categorias. Pensando a arte como exemplo, o artista capta sua realidade e a demonstra na criação com suas emoções, seus sentimentos dialogando com esse contexto social. (SANTOS, 2016).

Uma obra de arte é, antes de qualquer coisa, uma criação do homem e vive graças à potência criadora que encarna esse ponto de vista. Precisamente, por ser uma forma superior de criação e testemunho excepcional da existência criadora, o humano está sempre presente em todo o produto artístico, por isso, a criação artística como produto do homem se dá mediante uma relação objetiva e subjetiva, e o universal humano que ela realiza não é o universal abstrato e intemporal, mas sim, o universal humano que surge no e pelo particular (COSTA, 2013, p.20).

A arte acompanha a humanidade desde a percepção do indivíduo enquanto criador. O ser social tinha no período primitivo algumas relações envolvendo a criação artista, que era percebida pelo estético, mas também vista de forma útil por sua capacidade de comunicar. Já nesse período era possível perceber o caráter transformador da arte enquanto produção humana, pois ela possuía a característica de fazer o indivíduo se reconhecer nela. O exemplo disso, as pinturas rupestres nas paredes da caverna, como pontua Costa (2013) tinha dois sentidos usuais para o ser humano.

O homem nessa fase da história, apresenta-se, portanto, apto para criar e sensível para apreciar o estético; o “estético” é a ciência que trata dos fundamentos da arte, além do belo ou privação dele – e do sentido que ele desperta nas produções das emoções. Tal ciência constitui uma dimensão

essencial da existência humana e do homem enquanto ser criador, bem como a necessidade que o homem tem de afirmar-se como ser humano e de manter-se e elevar-se como tal (COSTA, 2013, p.17).

Retomando o exemplo anterior e conversando com essa citação de Costa (2013), podemos dessa forma, perceber que as pinturas na parede das cavernas tinha seu sentido estético de apreciação, mas possuía também a especificidade de demonstrar os animais que apresentavam riscos ao ser humano. Com isso, ao mesmo tempo em que servia de apreciação era vista também como fonte de comunicação e segurança.

Além disso, as considerações históricas realizadas por Vásquez (2010) demonstra um movimento em que o homem, após transitar do útil ao estético, volta de novo ao útil. Faz-se visível, portanto, a importância da arte na vida social em dois sentidos: no primeiro momento como necessidade geral do homem de criação e apreciação do estético e, posteriormente, como um efeito mágico capaz de motivar previamente a intencionalidade de uma ação (COSTA, 2013, p. 18).

É necessário lembrar que esse movimento atravessa não só o sujeito criador, mas todos os outros que poderá utilizar a obra como parâmetros de sobrevivência e apreciação.

A sociedade se desenvolve por meio dessas relações de produção, ou seja, é por meio do trabalho que vão surgindo novas necessidades e organização da vida dos indivíduos. Nesse processo desenvolvem-se as forças produtivas e as relações sociais. A arte enquanto práxis acompanha todo esse movimento, sendo conhecida em alguns períodos na história como criação humana e em outros como ato divino emanado de forças sagradas.

[...] Com o passar do tempo, a religião e a arte eram fundidas em uma forma primitiva de magia, a qual existia em seu estado latente, em seu cerne, desse modo, a arte era vista na sociedade como forma de magia, um poder conferido a algumas pessoas (Fischer, 1971). Como a arte era ligada a religião e à magia, foi dado a ela um caráter exterior ao ser humano, alienado a ele; logo, a arte como dimensão da vida humana era transformada em um “ato mágico”, ligado a ritos religiosos. A fetichização da arte – associada ao fato de que, ao longo da história da humanidade, ela tenha sido comumente obrigada a trilhar os caminhos preestabelecidos pela religião – resultou na subestimação de um dos aspectos mais importantes e mais desvirtuados da face e dimensão do conhecimento humano (FISCHER, 1971; KONDER, 2009 apud SCHERER, 2016, p. 57.).

O avançar das forças produtivas e a constituição da sociedade pautada em propriedades privadas, foi determinando processos alienados que fez o se social ir perdendo a sua percepção enquanto sujeito criador. A classe que detém os meios de produção para si, domina também a política, cultura e a ideologia do momento, a qual perpassa todas as relações humana. No período medieval a relação da igreja com o poder política era forte, contudo sua ideologia cristã influencia a organização da sociedade e também as produções artísticas. A arte volta de forma mais específica ao domínio da produção sagrada, pelo menos as que eram mais acessadas pela população. Ela (a arte) não deixa de ser criação humana, porém deixa de ser percebida enquanto tal. (SANTOS, 2016).

Esse espaço não seria suficiente para discutir sobre essas formas da alienação da arte, também não é o nosso objetivo traçar essa análise, porém torna-se importante essa breve explanação para que historicamente possamos compreender o processo da arte junto ao avanço da humanidade, com intuito de sempre localizá-la enquanto criação humana.

Dessa forma, percebemos a relevância da liberdade criativa que possibilita formas críticas e sensíveis

de ver e compreender a lógica do mundo social. É tomando essas reflexões ontológicas da criação humana que continuaremos a discussão desta vez voltada a criação teatral, compreendendo essa linguagem artística e suas complexidades.

A criação humana no teatro: a essência do teatro

Após pensar a potencialidade artística como criação ontológica do ser humano, o objetivo desse tópico é pensar a singularidade da criação teatral partindo da sua essência, apoiando-se nos argumentos de Grotowski (1992). Esse diretor busca em suas pesquisas perceber o universo teatral sem a influência de outras linguagens estéticas nele. Essa proposta de compreender a sua essência, parte da necessidade de diferenciá-la das outras formas de fazer artísticos, dando a ela o que lhe é particular.

Antes de dar prosseguimento a essa discussão é importante localizar o leitor/leitora sobre a escolha desse autor para a análise sobre o teatro. Grotowski (1992) para construir sua teoria realiza anos de estudos com atores/atrizes, mas também recorre à história do fazer teatral desde o teatro primitivo para compreender essa essência. Dessa forma, dialogar com esse autor torna-se importante para esse estudo, pois na montagem do espetáculo teatral utilizamos toda teoria de Jerzy Grotowski (1992), ela permite compreender a ontologia da criação artística para o ser humano.

Tomamos como base os estudos de teatro pobre de Grotowski (1992) em que se elimina tudo que se pode inserir no teatro e deixa apenas o ator e o espectador.

Eliminando gradualmente tudo o que se demonstrava supérfluo, descobrimos que o teatro pode existir sem a maquiagem, sem figurinos autônomos e cenografia, sem uma área separada para o espetáculo (palco), sem efeitos sonoros e de luz etc. Não pode existir sem a relação de comunhão “viva”, direta, palpável entre ator e espectador. Essa é uma antiga verdade teórica, naturalmente, mas quando rigorosamente testada na prática ela vai minar a maior parte das nossas ideias correntes sobre o teatro. Ela desafia a noção do teatro como síntese de diferentes disciplinas criativas: literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, atuação (sob a direção do encenador). O “teatro sintético” é o teatro contemporâneo que chamamos de bom grado de Teatro Rico: rico de defeitos (GROTOWSKI, 1992, p.108).

A essência do teatro é entendida como a relação do ator com o espectador. Não utiliza outras modalidades artísticas na cena, somente o ator e seus signos na presença dos espectadores, que ao depender da forma que o espetáculo aconteça, pode ser parte da história.

Essa técnica possibilita ao ator/atriz a eliminação de bloqueios que limita o seu nado profundo para dentro de si mesmo, na busca de compreender o seu complexo “Eu”. Nesse momento, o ator/atriz consegue usar os seus signos articuladamente com a história que conta. Os tabus ou bloqueios impede a passagem de uma reação natural aos acontecimentos. Ou seja, força o ator ou a atriz, reagir forçadamente aos estímulos. O que pode ser enfrentado com técnicas que procura fazer com que o ator entre em um transe para si.

Nesse universo o ator pode ser o próprio iluminador e fazer o seu corpo de instrumento para tal. Pode utilizar o espectador como sonoplastia, ou qualquer outro elemento que torne esse público, parte da história.

Ao conseguir tal feito à plateia também entra na história é como se viajasse, estivesse vivenciando naquele momento o espetáculo. É um “transe”, uma suspensão do cotidiano. Ao retornar sentirá em si sensações profundas do que acabara de vivenciar. Será um momento inter-humano, pois o ator/atriz vivencia o mesmo.

O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro. Aqui nasce o elemento primário da atuação. Desnudemos o teatro – na medida em isso seja possível – de tudo aquilo que não seja este elemento primário. O resto cumpre unicamente uma função auxiliar. É como se da essência do teatro fizéssemos a sua matéria prima. O teatro assim entendido, que chamamos de pobre, em antítese ao estilo dominante, fundado sobre meios ricos e materiais não homogêneos constitui necessariamente o reino indivisível do ator [...] (GROTOWSKI, 1992, p. 87).

O ato solene do teatro é a relação inter-humana, essa relação se dá do contato do ator com o espectador, como já pontuado anteriormente. Esse contato é dado como primordial no teatro. “O gênero estético que nasce no contato de dois *ensembles*: o *ensemble* dos atores e o *ensemble* dos espectadores. A comparação: a lâmpada de arco; o espetáculo é a centelha que passa entre dos dois *ensembles*.” (GROTOWSKI, 1992, p. 50).

O ator transmite a sua energia para a plateia e essa responderá de sua forma ou entrará na energia que o ator está propagando em sua atuação, como uma espécie de caixa de ressonância. Os elementos inseridos nesse momento apenas irão auxiliar, caso seja necessário. Tal auxílio é importante e pode contribuir no processo, porém a retirada deles não cancela em si a essência do teatro. É por conta disso, desse trabalho intenso de entrega do ator, que o autor considera que “[...] nosso ator não pode ser chamado de intérprete. Não há, de fato, conteúdo do espetáculo sem a sua presença guiada: o seu corpo, voz e psique”. (GROTOWSKI, 1992, p. 88).

Para tal feito e potencialidade o ator precisa perpassar por uma auto penetração intensa, reconhecer-se. Conhecer seu corpo, seus limites e formas de superação. Compreender o sentido dos seus sentimentos e a manifestação de suas emoções. O ator precisa ser intenso, se entregar, passar por um momento de transe na sua entrega. É esse arcabouço complexo do seu “eu” que fornecerá ao mesmo a capacidade de ser criador e assim conduzir seus espectadores na sua história.

Nessa direção conseguimos perceber o ato solene do teatro, em que se faz na presença de seres humanos, carregados de energias, histórias e significados particulares e coletivos. Discutir sobre essa essência, nos possibilita pensar na responsabilidade do ator/atriz em cena, pois exigirá um trabalho intenso e profundo, a entrega defendida por autores como Jerzy Grotowski e Constantin Stanislávski, que ultrapassam o atuar como mera representação. Atuar é uma arte e por assim ser possui a capacidade de provocar nos envolvidos (ator/atriz, diretor/diretora e espectadores) sensações que serão marcantes na vida dos mesmos.

É o que conseguimos perceber nos exercícios realizados no processo de montagem do espetáculo teatral O Corpo e o Afeto. Onde o ator procura em si fragmentar o corpo, articulando cada gesto a expressões e sentimentos. O processo de repetição para compreender cada movimento e processo e, ainda sentir cada parte e a sua influência no corpo inteiro da cabeça aos pés.

O Ator/Atriz e o Seu Corpo para a Cena

Quando compreendemos que a essência do teatro é a relação do Ator e Público sem necessitar da influência de nenhum material, precisamos então pensar sobre o processo criativo do ator/atriz e a contribuição do seu corpo vivo para cena. Para discutir sobre essa relação nos apoiamos em Jerzy Grotowski (1992) e Constantin Stanislavski (1968).

Podemos concluir (e aqui ousar nessa afirmativa) que o ator/atriz em cena tem grandes potencialidades de contar a história prendendo a atenção do espectador, mas muito, além disso, despertar os sentidos e sentimentos para o que será contado. Para isso, o mesmo precisa estar ciente não só da história que conta, mas do seu corpo e os impulsos que estão sendo liberados.

Sim, porque a melhor coisa que pode acontecer é o ator se deixar levar pela peça inteiramente. Ele então vive o papel, independente de sua própria vontade, sem notar como se sente, sem se dar conta do que faz e tudo se encaminha por conta própria, subconsciente e intuitivamente. Salvini disse: “O grande ator deve estar repleto de sentimento e deve, sobretudo, sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não um ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, quer se trate da primeira ou da milésima vez.” Infelizmente, isto escapa ao nosso controle. O subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não podemos penetrar nesse domínio. Se por algum motivo o fazemos, o subconsciente se transforma em consciente e morre. (STANISLAVSKI, 1968, p. 42).

Como pontuado na citação, essa capacidade não é simplesmente fácil, é preciso ter bastante concentração e compreender o lugar do consciente nesse processo. Ou seja, quando o subconsciente entra em ação – depois de diversos processos conscientes de criação – precisamos saber como não interferir nesse caminho criativo.

Estar corporalmente consciente do processo criativo é delicado, pois acaba promovendo bloqueios ao subconsciente e aos impulsos de criação que ele libera. Mas conseguir conhecer-se a si próprio e ao seu corpo, proporciona habilidades de dominação, pois é na criação consciente livre que o inconsciente vai liberando seus impulsos.

A encenação tem relações com os impulsos internos e externos, a articulação entre eles é que dão vida ao personagem. Dotados sempre de sentimentos e emoções, porém, as nossas ações físicas em cena leva outro sentido, distanciado do apenas fazer, tão costumeiro no nosso cotidiano.

Existem exercícios frequentemente denominados “plásticos” ou “Exercícios do gesto”. Aqui os atores nem repetem sempre os mesmos detalhes (se ao menos repetissem os detalhes talvez desenvolvessem uma certa disciplina), mas repetem uma estética do gesto. Movimentos como belas flores. Frequentemente, na linguagem desses “exercícios do gesto” é usada a expressão “florescer”. As mãos deveriam ser expressivas e belas, os movimentos deveriam ser como uma onda... belo... belo... belo. Repetem-se continuamente essas palavras, “belo – belíssimo – estético”. No fim das contas, o que se treina? Em *os banhos*, de Maiakóvski, Pobiedonóssikov pergunta ao diretor por que ele não faz um espetáculo com “gente bonita em belas paisagens”. Pobiedonóssikov sonha com um grande teatro onde se possa ver sobre o palco “elfos, ninfas e fadas”. E é exatamente aquilo que vocês obterão com os “exercícios do gesto”. Não só, mas assim vocês separam os gestos do corpo, o que é muito perigoso. (GROTOWSKI, 1992, p. 170).

Essa citação nos traz a reflexão sobre o exercício do gesto, mas quando esse é reproduzido sem pensar o corpo e seus impulsos, gera ações mecânicas no externo. Porém quando os impulsos são internos nos leva a criar enquanto ator/atriz, partituras corporais que farão sentidos na cena, essas partituras tem relação direta com a história que está sendo encenada, com a emoção que o ator está transparecendo e com a ação corporal que está executando. A cena torna viva, biologicamente ativa, as emoções e energia encontra seu lugar concreto durante o processo.

Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora – falsa, morta, artificial, rígida. Mas exatamente onde tem início a reação? A resposta a essa pergunta pode ser entendida e aplicada como uma receita. Mas se vocês fizerem assim, será sempre falsa e, se aplicada durante ensaios, estéril. Se, porém é entendida de modo relativo, com bom senso e aplicada somente durante os exercícios e nunca durante os ensaios, então essa descoberta pode ser importante [...] (GROTOWSKI, 1992, p. 72).

O ator/atriz devem aprender diversas maneiras de sentar, deitar, andar ou até mesmo ficar totalmente imobilizado, mas demonstrar que conseguiu controlar um arsenal de instrumentos/sentimentos/emoções, para estar em cena, em palco e assim dar sentidos às ações, pois essas no teatro são ampliadas por diversos fatores, tanto pelo corpo produzir texto mesmo sem palavras, quanto pela importância da visualidade estética desses impulsos criativos. Esse aprendizado é um estudo permanente do ator e da atriz, esses devem está sempre exercitando, em movimento, em processos longos e densos de estudos e experimentações. O ator/atriz deve manter em mente que não estará simplesmente se exibindo para causar uma impressão, deve-se compreender que está representando outro ser singular, com suas especificidades e particularidades. Ser o qual é sempre maior do que seus criadores/condutores. Os sentimentos são sempre maiores, são sempre mais intensos.

Pode-se representar bem e pode-se representar mal. O importante é representar verdadeiramente, escreveu Shchepkin ao seu discípulo Shumski. Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel. (STANISLAVSKI, 1968, p.43).

O autor continua:

Tomar todos esses processos internos e adapta-lo à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (STANISLAVSKI, 1968, p. 43).

Contudo, refletimos aqui sobre o processo criativo do ator, que está relacionado aos seus impulsos internos e externos, ao seu autoconhecimento e aperfeiçoamento, partindo dessa forma de reflexões mais técnicas a respeito desse processo. Acreditamos que atuar é uma arte criativa, por isso, é fundamentalmente necessário estar sempre em atividade, experimentando em processos. Desafiar os limites do seu corpo, compreender quantos corpos diferentes ele pode criar é um dos pontos fundamentais do ator/atriz, pois cada personagem que se encena/cria, é espiritualmente e fisicamente diferente, sendo encenado por um só corpo. É o constante – e o ousado dizer – infundável desafio do ator/atriz.

Compreender todo esse processo tem um significado diferente quando falamos em perceber um corpo negro. O ator/atriz negro (a) tem especificidades nessa trajetória percorrida no estudo da atuação. É importante tecer essa ressalva, pois a seguir discutiremos sobre um espetáculo dirigido e atuado por corpos negros que ao entrar em contato com o processo de pesquisa para cena evidencia discussões sociais, políticas e estéticas.

Breves reflexões sobre o espetáculo teatral o corpo e o afeto: o corpo negro em cena

É importante pensar o monólogo “O Corpo e o Afeto”, partindo do seu surgimento. Foi dentro da sala de aula da Universidade Federal de Sergipe (UFS) que se deram as primeiras inquietações. A partir de debates e reflexões sobre a teoria de Jerzy Grotowski (1992) é que abrimos o espaço para experimentação artística, utilizando escrita e trabalho corporal. Inicialmente o propósito era construir um resultado final da disciplina Prática Cênica, ofertada em 2018 pelo departamento de Teatro da

UFS, assim feito, a recepção e crítica do público fez com que o ator e o professor pensassem formas de transformar aquele trabalho em um espetáculo teatral.

Com isso, ainda no mesmo ano (2018), foi criado o projeto de pesquisa e extensão intitulado: “*Laboratórios teatrais: corpo e afeto como possibilidade de aproximações entre ator e público e o projeto de mesmo cunho “Corpos que se encontra: apresentações do espetáculo O Corpo e o Afeto”* (2019)”. Foi então, que se apoiando na teoria do Teatro Pobre de Grotowski (1992) começamos o processo de experimentação na sala de ensaio, realizamos discussões e também exercícios corporais os quais resultaram na montagem do espetáculo. É importante pontuar que todo processo se deu ainda entre os muros da universidade pública, que apesar de toda sua fragilidade no tocante a espaços físicos para criação teatral, possibilitou a base para que todo o processo fosse garantido, mas é importante pontuar sobre a necessidade de garantir espaços adequados para criação teatral, pois essa é uma luta pautada pelo Departamento de Teatro e os estudantes do curso.

Logo após o período de montagem que durou aproximadamente cinco meses, damos outro passo na experimentação, a qual o trabalho era apresentado para comunidade acadêmica e também externa a universidade. Com isso, nos apresentamos em escolas públicas, ONGs, e espaços organizados por movimentos sociais. Mais uma vez o espetáculo atravessa o público sensivelmente falando, sendo bem recebido, por falar de corpo e afeto. Devido ao êxito em sua trajetória, no ano de 2019 o espetáculo é aprovado no edital de teatro adulto do Museu da Gente Sergipana, ficando durante um mês em cartaz. O desenvolvimento das orientações se deu na sala de ensaio, entre os muros da universidade, que possibilitou ao autor deste trabalho construir a dramaturgia teatral, o que denota grande relevância acadêmica. Isto é, todo trabalho deu resultado a um texto dramático e um espetáculo teatral. Vele dizer que o espetáculo criado é de caráter universitário e todos os envolvidos são vinculados ao Departamento de Licenciatura em Teatro (DTE/UFS).

Depois de pontuar essa resumida trajetória do processo de criação do monólogo, torna-se importante apresentar algumas reflexões a respeito dele. Inicialmente, nesse estudo, traçamos algumas análises históricas e ontológicas para perceber a criação artística como especificidade humana. De agora em diante o objetivo é pensar esse corpo humano sensivelmente criativo que se propõe no teatro refletir sobre o afeto, essas breves localizações já nos aponta um caminho que precisa ser frisado nesse espaço, o corpo que sobe ao palco para falar sobre afeto é um corpo negro e por assim ser, precisamos pontuar algumas questões relacionadas à discussão étnico-racial.

O Corpo Negro em Cena.

Ainda no processo de montagem começamos a promover reflexões acerca do nosso cotidiano. Uma das primeiras perguntas feita durante o processo foi “Qual o sentido das suas ações cotidianas?”.

Em linhas anteriores, discutimos sobre a importância do mergulho subjetivo feito pelo ator no processo criativo, pois, então, foi essa indagação realizada pelo diretor que possibilitou o primeiro mergulho do ator. Para pensar o cotidiano de um corpo negro que se propõe pensar o afeto no teatro, tomaremos como auxiliar as análises de Martins *et al* (2020), Ribeiro (2019), Almeida (2019) e Fanon (2008).

Compreender-se como sujeito de ações em uma sociedade racista é perceber seu corpo, sua existência, sua história, seu ser em movimento. Então, passamos a refletir sobre o cotidiano e os desafios que o corpo negro enfrenta. O teatro é o espaço do pensamento, é o lugar onde a palavra ganha eco e potência emotiva, por assim ser e pensando o corpo negro como agente em movimento, seria então seu lugar de fala.

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma

visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Dessa forma, quando pontuamos que um corpo negro sobe ao palco para falar de corpo e afetividade, queremos destacar que muito provavelmente ele elencará as dores e dissabores que vivencia em uma sociedade construída no viés escravocrata. Esse corpo falará de racismo, pois é o que vivencia em um contexto de discriminação racial.

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas, e não somente pela perspectiva de quem venceu, para parafrasear Walter Benjamin, em “teses sobre o conceito de história”, estamos apontando para importante de quebra de um sistema vigente que inviabiliza essas narrativas. (RIBEIRO, 2019, p. 85).

É importante fazer destaque a essa citação para que possamos refletir sobre esse lugar de onde se fala, pois durante muito tempo, devido inclusive a uma ideia de democracia racial, quando pessoas negras destacam suas dores causadas pelo racismo, muitas críticas foram feitas no sentido de desmerecer essas reflexões. No teatro quando se propomos a pensar o corpo negro em relação à afetividade, sinalizamos dores e resistências que outros corpos negros vão se identificar enquanto espectadores e corpos não negros podem não se identificar, mas precisamos também estar envolvidos na discussão partindo do ponto social que vivencia.

Poderíamos promover discussões acerca do racismo estrutural da sociedade brasileira, porém esse espaço não daria conta, com isso, para não correr o risco de sermos rasos nas análises queremos apenas pensar a criação artística do ator que parte de sua realidade.

É importante frisar que o cotidiano o qual o corpo do ator vivência é permeado pelo racismo estrutural.

Em resumo: o racismo estrutural é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. [...] (ALMEIDA, 2019, p. 50).

É preciso aqui refletir o racismo de forma ampla, não apenas como preconceitos raciais praticados individualmente, pois para considerar o impacto cultural do sistema racista na vida do indivíduo negro é preciso compreender que ele acontece por diversas formas, que atravessa seu corpo pelo campo político, ideológico, cultural, econômico, psicológico e social. Captar a amplitude se torna um fator necessário. (ALMEIDA, 2018).

Essa discussão se apresenta no monólogo construído pelo próprio autor que é negro, essa construção se deu como pontuado anteriormente, por indagações promovidas na sala de ensaio. Em uma sociedade racista o corpo preto é visto para o trabalho e para o sexo. Nisso, o personagem do monólogo se vê no dilema de querer construir outra narrativa em sua vida, mas ser impedido pela

necessidade de ter que trabalhar para sobreviver. Nesse passo, o texto apresenta um homem negro que vive da força de seu trabalho, como podemos ver na breve citação do espetáculo que estamos trabalhando.

Quando chegamos lá, naquele local que não nos pertence, mas nos suga, as horas mudam e começam a passar bem devagar (música)... Cada segundo parece que demora 60 minutos para completar seu fluxo. E a gente dá continuidade ao mesmo serviço de sempre. Ânimo? Que ânimo? Quem disse que era aqui que queria estar? Nem precisa completar, eu sei: “Se não tivesse aqui o que comeria amanhã?”. (O CORPO E O AFETO, 2019).

Podemos, portanto, perceber que o personagem se vê no dilema de ter que trabalhar em um espaço que não lhe possibilita a liberdade de produzir. Seria importante perceber profundamente como se processa o Modo de Produção Capitalista, mas esse espaço não comportaria toda a discussão. O que precisa ser destacado é que nesse modo de produção o ser humano trabalhador (aquele que vende sua força de trabalho) deixa de se compreender enquanto indivíduo criador por não possuir os meios de produção e a liberdade de escolha. Esse movimento gera processos de alienação que estabelece impactos nas relações sociais.

[...] A alienação é um processo social que produz impactos objetivos e subjetivos. Objetivamente os homens estão separados dos meios de produção, do planejamento, do produto, e da relação com os outros homens. Subjetivamente os homens estão separados do reconhecimento de que o processo de alienação é produção humana, resultante da separação dos trabalhadores dos meios de produção e consequentemente do planejamento, e do produto do trabalho. Consequentemente homens e mulheres estão alienados do reconhecimento de si no outro e nas relações sociais nas quais estão inseridos [...]. (FERREIRA; SILVA; MACHADO, 2016, p.191).

Com isso, compreender-se a resistência do personagem para ir ao trabalho, pois ele encontra-se saturado dessa atividade, mas, mesmo assim, precisa exercê-la para poder se alimentar. Esse processo se intensifica em corpos pretos, pois historicamente desde o período colonial, a população negra em países coloniais teve sua vida submetida à escravidão. Após quase 132 anos de abolição, podemos perceber as consequências dos quase 400 séculos de escravidão, pois o homem negro e a mulher negra continuam ocupando índices subalternos na sociedade.

É fato, o processo que constituiu as relações capitalistas no contexto brasileiro foi o mesmo que forjou a questão étnico-racial. Por esse ângulo, não se trata de processos distintos ou alheios àquele que determinou/determina a “questão social” no Brasil. Ao contrário, a questão étnico-racial é produto fundante do capitalismo forjada nos processos de colonização, escravidão e de constituição do capitalismo. Ela se construiu na relação estreita com a sua consolidação e o seu desenvolvimento. Um marco importante do racismo é o processo de transição do trabalho escravo ao trabalho livre, contexto em que o lugar do/a negro/a nas relações de produção vai se consolidar a margem do trabalho assalariado. Ao ser considerado incompatível para as relações assalariadas, os/as trabalhadores/ as negros/as serão marcados profundamente pelo racismo que se estrutura nas relações de produção, originando um processo que marcará decisivamente suas vidas no desemprego, na informalidade e nas relações de trabalho precárias. (MARTINS *et al*, 2020, p. 146-147).

É inserido nesse contexto que se encontra o personagem de O corpo e o Afeto, não tem como discutir sobre afeto e o corpo negro sem antes compreender essas nuances históricas e sociais, pois elas atravessam cotidianamente a vida da população negra.

Nesse sentido, as determinações do racismo não podem ser apreendidas se buscadas em sua aparência. Quando tomado nesses termos, ele é esvaziado de seu conteúdo concreto e histórico e, de fato, não faz o menor sentido entendê-lo articulado às determinações da questão social, pois somente na perspectiva de totalidade é possível apreender o racismo na sua íntima relação com a lógica do capitalismo. As determinações do racismo, quando apreendidas no seu entrelaçamento com as determinações da Lei Geral da Acumulação Capitalista, vão evidenciar, no contexto brasileiro, uma condição de trabalho e de vida dos/as trabalhadores/ as negros/as que pode ser correlacionada à da parcela da classe trabalhadora, categorizada por Marx (2009) como “latente” e na forma “estagnada” [...] (MARTINS *et al*, 2020, p. 147).

Ao compreender a criação humana, interligada com o contexto histórico, social e cultural o qual o indivíduo vive, é compreensível que o produto finalizado pelo mesmo reflita sua realidade, portanto, o personagem de O Corpo e o Afeto, em suas inquietações sensíveis e artísticas, denuncia o racismo que atravessa seu corpo em diversas instâncias. Como bem pontuou em uma das passagens no espetáculo.

Que coisa maluca esse sistema faz! Os seres que criaram o trabalho não sentem vontade de fazê-lo. Mas, será que é isso mesmo? Ou será que essas pessoas apenas perderam a oportunidade de estar em um trabalho que lhe cause desejo, desejo, desejo de fazê-lo. É essa a grande questão! Esse sistema faz as pessoas perderem o seu próprio “eu”. Muitas não se conhecem, não sabem do que gostam, nem imaginam a capacidade criativa que tem (O CORPO E O AFETO, 2019).

Esse processo diz respeito à inquietação subjetiva, não é necessariamente a “preguiça” de ter que ir trabalhar, é importante salientar isso para que possamos compreender a fundo a provocação do personagem. O mesmo compreende que o trabalho é a categoria fundante do indivíduo, porém, se encontra em um contexto em que trabalhar se torna maçante, por não se ver no processo de criação. Isso quando o sujeito tem a possibilidade de estar inserido no mercado de trabalho, pois como bem situa Martins *et al* (2020), a maior parte da população negra encontra-se inserida em postos de trabalho precário ou no desemprego. (MARTINS *et al*, 2020).

Não obstante, o impacto do racismo na vida da população negra, lhe apresenta diversas questões complexas que atravessam seu corpo no campo da afetividade, ou seja, ainda encontra em um imaginário racista ligado a visão sexual.

Agora podemos propor um padrão. Para a maioria dos brancos, o negro representa o instinto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições. As brancas, por uma verdadeira indução, sempre percebem o preto na porta impalpável do reino dos sabás, das bacanais, das sensações sexuais alucinantes... Mostramos que a realidade desmente todas essas crenças. Mas tudo isso se acha no plano do imaginário, ou, na pior das hipóteses, no do paralogismo. O branco que atribui ao negro uma influência maléfica regride no plano intelectual, pois, como o demonstramos, ele se inteirou desses conteúdos com a idade mental de oito anos (periódicos ilustrados). Não haverá conjuntamente regressão e fixação em fases pré-genitais da evolução sexual? Auto-castração? (O preto é percebido com um membro assustador). Passividade que se explica pelo reconhecimento da superioridade do negro em termos de virilidade sexual? Já se vê o sem número de questões que seria interessante levantar. Há homens, por exemplo, que freqüentam “castelos”, para serem chicoteados por negros; há homossexuais passivos que exigem parceiros negros. Uma outra solução seria a seguinte: há, inicialmente, agressividade (FANON, 2008, p. 152).

O afeto direcionado ao corpo preto encontra essa confusão racista que lhe impõe ao lugar do sexual desejado, porém malvado. Isso, portanto, promove a solidão da população negra, sendo homem e

mulher heterossexuais ou homossexuais. Essa solidão é dada pelo racismo envolvendo as relações afetivas. O personagem do monólogo explana isso na sua confusão corporal em cena, quando demonstra que apesar de amar tem receio ao se entregar a relação devido aos afetos negados ao seu corpo.

Ah, os corpos que desejei. As bocas que beijei. As línguas que sentir roçar/o céu da minha boca. O cheiro de corpo. O gosto de língua. O sexo resumido ao sexo. Desejos reprimidos. Gozos interrompidos no abraço. A cada abraço me sentia invadido. O toque. O toque. Seu toque. Meu toque. Nosso corpo. Fora esquecido. Uma transa resumida a entrar e sair. Apreendida em vídeos. Que vida corrida. Como posso experimentar. Como posso destrinchar o conhecer do corpo alheio. Se nem mesmo o meu corpo eu conheço. Não gosto do abraço. Porque tenho medo de tudo que ele pode me trazer. Talvez seja medo de me conhece. Que loucura da porra tudo isso. Mundo imundo. Me roubou de mim (O CORPO E O AFETO, 2019).

É em meio a essa complexidade histórica, social, econômica, psicológica, que o personagem vai desnudar seus pensamentos. O monólogo dialoga com a possibilidade de transformação ou continuidade de tudo isso. Apresenta ainda no poema a confusão afetiva entre o desejo do corpo e a vontade de ser tocado e visto com mais profundidade, para além de um sexo imediato, onde por vezes, a performance é apreendida em vídeo. Para o corpo preto, essa realidade se torna ainda mais complexa, pois é visto como possível para satisfação sexual e renegado ao afeto, ao amor, pois seu corpo, sua estética representa o mal.

O preto é o genital. Toda a história resume-se a isto? Infelizmente não. O preto é outra coisa. Aqui ainda reencontramos o judeu. O sexo nos separa, mas temos um ponto em comum: ambos representamos o Mal. O negro mais ainda, pela boa razão de ser negro. Na simbólica não se diz a Justiça Branca, a Verdade Branca, a Virgem Branca? Conhecemos um antilhano que, falando de um outro dizia: “Seu corpo é negro, sua língua é negra, sua alma também deve ser negra”. O negro é o símbolo do Mal e o do Feio. Cotidianamente, o branco coloca em ação esta lógica. (FANON, 2008, p. 154).

Como então ser e estar nesse mundo se seu corpo enquadra-se, na lógica racista, para o trabalho ou para o sexo? O personagem joga o tempo inteiro essas questões para o público, e para si mesmo quando se depara com sua imagem no espelho. Com um discurso inquieto, indireto e direto, O corpo e afeto é a síntese de uma criação vinda de corpos pretos.

Além disso, convida o público a conhecer a trajetória de Antonni (personagem) e ao mesmo tempo intervir. É no âmbito do abraço que o personagem cogita a possibilidade de transformação positiva desse contexto, ou pelo menos, de vivenciar o dia de forma diferente após receber o abraço ou não.

(sussurros) Eu consigo, eu consigo... Após 20 anos me resta agora 10 segundos... Me abraça! Corre o tempo está passando tenho apenas 9 segundos para ir trabalhar, me abraça, pode ser esse abraço. Corre, já são 8 segundos, me abraça, só temos 7 segundos, me abraça, me abraça, abraça! NÃO, ACABOU! Eram segundos apenas. Tenho que ir trabalhar! (O CORPO E O AFETO, 2019).

Importa pensar a capacidade da arte criativa, do teatro enquanto síntese dessa arte reflexiva e propositiva. Com isso, o indivíduo se reconhece na sua humanidade e acredita na possibilidade de transformação.

A arte é um produto humano refletindo sua realidade, e realiza tanto no criador quanto no receptor a unidade individual do sujeito com o objeto, de forma que na expressão de sua obra “embora seja uma coisa em si, contém ao mesmo tempo algo para nós, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual” (HELLER, 1986, p. 130). (SANTOS, 2012, p. 4).

Percebemos a aproximação da plateia com o espetáculo mesmo quando apresentado para públicos diferentes, determinados pontos da história acessava o espectador de forma profunda, seja discutindo sobre afeto ou sobre trabalho alienado.

Em espaços de diálogo após-apresentações, ouvíamos os relatos daqueles que se reconheciam no dilema de ter que ir trabalhar, mas não querer. Ouvi quem se identificasse com a questão referente ao toque, ao abraço.

Quando o personagem estava dentro da sacola plástica preta, refletindo o nascimento para o mundo, a agonia de estar aprisionado com falta de ar, a energia de sufocamento ganhava expressivamente o espaço físico do teatro, atravessando o corpo em cena, mas também os que estavam assistindo aquela ação. Isso se deve ao fato de o público está imerso a situação tanto quanto o ator em cena. A identificação se estabelece tanto pelo reconhecimento de si em cena, quanto pela empatia de ver outro ser humano expondo suas inquietações.

O monólogo atravessa corpos por falar de emoções e vivências do ser humano, principalmente do indivíduo negro. Atravessa ainda mais pelo fato do personagem ser um trabalhador negro em constante inquietação. É em meio a essa realidade racial que o ator e o diretor se propõem a criar, englobando todas as reflexões sobre a realidade de um homem negro para pensar o corpo e o afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro tem acompanhado a humanidade e o seu desenvolvimento. Em períodos primitivos, era possível observar essa manifestação artística por meio de procedimentos rituais.

O teatro possui fortes potenciais de promover ao indivíduo a sua retomada com o humano-genérico, ou seja, encontrar-se enquanto ser social atuando em uma sociedade criada por indivíduos sociais, promovendo a suspensão do cotidiano.

[...] o teatro é entendido como uma manifestação artística, que pode ser visualizada no cotidiano das relações sociais, e contém em si uma capacidade de contribuir para que os sujeitos possam se ver de um outro ângulo, mobilizando processos sociais que contribuam para que tenham uma visão crítica da realidade na qual estão inseridos. (SCHERER, 2010, p. 15).

É importante para os indivíduos voltar a sua essência humana social, perdida na sociedade burguesa durante o processo de alienação, de desapropriação do indivíduo, da sua capacidade humana. Nesse processo, o sujeito criador no teatro pensa a partir de sua realidade, questionando tabu e opressões que seu corpo vivência, ao passo que reflita sobre tudo isso, se esbarra com a complexidade do racismo estrutural e com dilemas a serem respondidos sensivelmente, convocando aqueles ou aquelas que assistirem a pensarem junto contigo maneiras pertinentes de responder tais problemáticas.

Nesse processo ator e diretor se encontram em realidades parecidas, por ambos serem negros, com o processo de criação, vários questionamentos são respondidos inclusive com o corpo. Quando em processo criativo o diretor propõe que o ator seja abraçado e ele foge desse abraço, é possível perceber questões psicológicas na atitude da fuga. Poderíamos aqui se utiliza de Franz Fanon (2008)

para discutir sobre esse corpo que solicita o afeto, mas ao mesmo tempo não sabe administrá-lo, mas importa nesse momento, pensar o quanto a criação artística evidencia questões a serem pensadas coletivamente, pois no âmbito da arte surge também a possibilidade de respostas.

O corpo e o afeto resume, em seus quase cinquenta minutos de duração, várias questões discutidas na arte, principalmente por artistas negros (as). Nossos corpos em cena denunciam e anunciam. Denuncia a realidade pautada no racismo estrutural, o qual ceifa e marginaliza corpos pretos, mas também anuncia um corpo em movimento criativo, fazendo outros ouvirem que existem dores, mas historicamente existe resistência. É perceptível que esses corpos também queiram falar de amor de forma diferente, sem ter que se deparar com a dificuldade de receber afeto devido ao racismo. O próprio personagem de O Corpo e Afeto anuncia que a afetividade preta vinda de pessoas em processo de desnudamento do racismo e aceitação de sua identidade, pode curar.

Ah moço, viajo no universo que seu sorriso me apresenta. Vejo estrelas, vejo mar, vejo sol, vejo a lua. Vejo até amor. Que sorriso bonito. Você é tão doce moço, que é um problema pra mim, um risco pra minha diabete. Às vezes, meu filho, fazem com que a gente se perca nessa trajetória corrida, mas bonita da vida. Quando acontece o encontro, tudo floresce. Veja no espelho, se encontre moço. Vá, se encontre. Veja a imensidão bonita de SER! (O CORPO E O AFETO, 2018).

A criação no âmbito do teatro possibilitou para os envolvidos o encontro consigo mesmo, proporcionou a suspensão do cotidiano para que ele pudesse ser refletido artisticamente. Esse movimento evidencia a complexidade do racismo na vida da população negra, mas também sinaliza o encontro identitária como possibilidade de cura. O público que se depara com essa obra, vai a lágrimas por se reconhecerem na dor, mas também por acreditar na possibilidade de transformação. Essa citação retirada da parte final do espetáculo apresenta essa possibilidade.

Ser artista vai muito além de subir ao palco e exibir-se ao público. Ser ator/atriz vai muito além dos aplausos, dos holofotes e sucesso. Estar em cena requer a compreensão do que é teatro, e esse é grandioso demais para se reduzir a mesquinhez e estrelismo. Assumir a profissão de ator/atriz, é assumir postura de artista comprometido com o que trabalha, é compreender a essência do teatro e contribuir para que ela permaneça viva. É preciso entrar na sala de ensaio sabendo que perpassam por um processo criativo que atravessará muitos corpos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. L.de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento,2018.
- BATISTA, A. M. M. Práxis, Consciência De Práxis E Educação Popular: Algumas reflexões sobre suas conexões. In: **Educação e Filosofia. Uberlândia**, v. 21, n. 42, p. 169-192, jul./dez. 2007.
- COSTA, P. N. G. **Arte e Serviço Social**: um exercício de intervenção profissional. 2013. 85f. Dissertação (mestrado em Serviço Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo-SP, 2013.
- FERREIRA, J. W. SILVA, J. O. MACHADO, J. A Arte Como Mediação no Trabalho Social. In: **Diversidade e estética em Marx e Engels**/ organizado por Idilia Fernandes e Jane Cruz Prates; prefácio de Maria Lúcia Martinelli. – Campinas: Papel Social, 2016.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira . - Salvador: EDUFBA, 2008.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria. – 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Civilização brasileira, 1970.
- MARX, Karl. **O Capital**. Vol. 1. São Paulo, Nova Cultural, 1996a.
- MARX, Karl. **O Capital**. Vol. 2. São Paulo, Nova Cultural, 1996b.
- MARTINS, T. C. S. *et al.* “Questão Social” na formação profissional: como compreendê-la sem as determinações étnico-raciais? In: **Racismo estrutural, institucional e Serviço Social** / Tereza Cristina Santos Martins, Nelmires Ferreira da Silva, organizadoras. – São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2020. p. 139-160.
- SANTOS, A. C. **SERVIÇO SOCIAL, ARTE, VELHICE: significado da arte no trabalho com idosos**. Trabalho de Conclusão de Curso. 2016. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão-SE. 2016. 85f.
- SCHERER, G. A. **Abrindo as Cortinas**: a arte e o teatro no reconhecimento de Juventudes e Direitos Humanos. 2010. 214f. Dissertação (Mestrado em Serviço social). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Serviço social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre-RS, 2010.
- _____. Entre Cores, Tons, Sons, e Cenários: o papel da arte como dimensão da vida humana no enfrentamento ao pensamento fetichizado. In: **Diversidade e estética em Marx e Engels**/ organizado por Idilia Fernandes e Jane Cruz Prates; prefácio de Maria Lúcia Martinelli. – Campinas: Papel Social, 2016.
- RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- SANTOS, V. N. **Arte como mediação no Serviço Social**. Seminário latino-americano de Escuela de Trabajo Social. 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VIGANÓ, S. S. **Reflexões sobre o Transbordamento**: a síntese entre arte e política ou de como os territórios se inundam. s/d.

WILLIAM, R. **Apropriação cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

* Graduado em Serviço Social, pela UFS, graduando em Licenciatura em Teatro/UFS, é membro do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade. Pesquisador colaborador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Trabalho, Questão Social e Movimentos Sociais (GETEQ).

E-mail: guto.cesards@gmail.com

** Mestrando em Educação, Comunicação e Diversidade (PPGED) pela Universidade Federal de Sergipe(UFS); possui graduação em Licenciatura em Teatro pela UFS (2017); é membro do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade; e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Comunicação Alternativa (GEPELC/UFS).

E-mail: lucaswendelsilvasantos@gmail.com

*** Pós-Graduada em História da Arte (Estácio/FASE). Graduada em Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) é membra do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade.

E-mail: francypg13@gmail.com