



REVISTA TERCEIRO INCLUÍDO

ISSN 2237-079X

Transdisciplinaridade e Temas Contemporâneos

V. 12 - 2022

NOGUEIRA, Ronei Vieira; TANCREDE, Onira de Ávila Pinheiro; DE CAMARGO, Robson
Corrêa

Experiência Intuitiva: A subjetividade em Viola Spolin e Jerzy Grotowski

pp.91-102

DOI: 10.5216/teri.v12i1.74793

EXPERIÊNCIA INTUITIVA: A subjetividade em Viola Spolin e Jerzy Grotowski

INTUITIVE EXPERIENCE: Subjectivity in Viola Spolin and Jerzy Grotowski

EXPERIENCIA INTUITIVA: Subjetividad en Viola Spolin y Jerzy Grotowski

Ronei Vieira NOGUEIRA¹

Onira de Ávila Pinheiro TANCREDE²

Robson Corrêa DE CAMARGO³

Resumo: Este estudo examina a experiência intuitiva no processo de construção e apresentação teatral a partir das elaborações sobre a prática teatral do ator polonês Jerzy Grotowski (1933 - 1999) e da diretora de teatro estadunidense Viola Mills, filha de judeus imigrantes russos, internacionalmente conhecida como Viola Spolin (1906 - 1994). Spolin trouxe riquíssimas contribuições sobre o papel do ato intuitivo na criação em sua abordagem pedagógica da criação teatral a partir da experiência com imigrantes e sua cultura, imigrantes que estavam participando dos intensos passos da revolução industrial nos Estados Unidos do início do século XX. Neste estudo, a partir das reflexões e proposições destes dois artistas, buscamos analisar e discutir o processamento da experiência intuitiva e dos elementos da subjetividade na elaboração teatral em atores/atrizes e não atores/atrizes. E é a partir destas relações que se discute a experiência intuitiva com o intuito de compreender a subjetividade do teatro e na vida de seus praticantes.

Palavras-chaves: Experiência Intuitiva; Viola Spolin; Jerzy Grotowski.

Abstract: This study examines the intuitive experience in the process of theatrical construction and performance from the elaborations on the theatrical practice of Polish actor Jerzy Grotowski (1933-1999) and American theater director Viola Mills, daughter of Russian immigrant Jews, internationally known as Viola Spolin (1906-1994). Spolin brought very rich contributions about the role of the intuitive act in creation in her pedagogical approach to theatrical creation from the experience with immigrants and their culture, immigrants who were participating in the intense steps of the industrial revolution in the United States at the beginning of the 20th century. In this study, from the reflections and propositions of these two artists, we seek to analyze and discuss the processing of intuitive experience and the elements of subjectivity in the theatrical elaboration in actors/actresses and non-actors/actresses. And it is from these relations that the intuitive experience is discussed with the intention of understanding the subjectivity in theater and in the lives of its practitioners.

Keywords: Intuitive Experience; Viola Spolin; Jerzy Grotowski

Resumen: Este estudio examina la experiencia intuitiva en el proceso de construcción y representación teatral a partir de las elaboraciones sobre la práctica teatral del actor polaco Jerzy Grotowski (1933-1999) y la directora teatral estadounidense Viola Mills, hija de judíos inmigrantes rusos, conocida internacionalmente como Viola Spolin (1906-1994). Spolin aportó contribuciones muy ricas sobre el papel del acto intuitivo en la creación en su enfoque pedagógico de la creación teatral a partir de la experiencia con los inmigrantes y su cultura, inmigrantes que participaban en los intensos pasos de la revolución industrial en Estados Unidos a principios del siglo XX. En este estudio, a partir de las reflexiones y proposiciones de estos dos artistas, buscamos analizar y discutir el procesamiento de la experiencia intuitiva y los elementos de subjetividad en la elaboración teatral en actores/actrices y no actores/actrices. Y es a partir de estas relaciones que se discute la experiencia intuitiva para entender la subjetividad en el teatro y en la vida de sus practicantes.

Palabras Clave: Experiencia Intuitiva; Viola Spolin; Jerzy Grotowski.

1 Ator e professor de teatro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral. Licenciado em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Membro do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance.

2 Doutoranda e Mestra no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria-UFSM (1997), Professora efetiva da rede estadual e da rede municipal, também integra a equipe do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte da Secretaria de Estado da Educação em Goiás.

3 Professor do Programa de Pós Graduação Performances Culturais da Área Interdisciplinar da CAPES. Idealizador e fundador do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG (Doutorado e Mestrado, 2012). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE.

INTRODUÇÃO

No teatro um dos elementos fundamentais para a criação cênica é o corpo, ou os corpos, não só no sentido de exploração de movimentos, gestos e ações, mas, como ação orgânica, isto é, a mecânica dos movimentos, voz, respiração e subjetividades em trabalho simultâneo frente a cena, em relação com os espectadores potenciais, com o texto no espaço, com a memória e a imaginação, em um processo de constante retroalimentação. Como já afirmou Grotowski (1991), teatro é o que se estabelece entre o espectador e o ator. Há assim dois corpos em relação no espaço, mais que apenas palavras. O teatro, assim, não é servidor das palavras, é um teatro de corpos, e de palavras incorporadas.

Como afirma Michael K. Bergman, o conhecimento, o lado acionável da informação, está enraizado em algo mais fundamental do que a linguagem. (Knowledge, the actionable side of information, is rooted in something more fundamental than language. p. vii. *A Knowledge Representation Practionary Guidelines Based on Charles Sanders Peirce*. Springer Nature Switzerland AG 2018). Se a isto adicionarmos as considerações do encenador russo Evreinov (1956), nas primeiras décadas do século XX, este considerava a teatralidade como um instinto de nossa e de outras espécies animais, portanto anterior a linguagem escrita e, poderíamos dizer, hoje, pertencente ao nosso código genético, como o riso. Podemos assim entender a importância da experiência intuitiva no processo de conhecimento humano e em sua formação. Entretanto, vamos aqui nos deter especificamente no processo intuitivo na arte do teatro.

A experiência intuitiva é parte fundamental de qualquer processo de criação/ recepção. Na medida em que a experiência teatral é uma relação movente, que compreende um ser social no seu aqui agora, ser social que também se move e imprime movimento, numa relação dinâmica entre aquilo que foi, o que é e está, apontando caminhos a seu futuro. Esta é uma de suas características fundamentais e orgânicas da experiência teatral, diferente de outras artes que se estruturam pelo estático, como a escultura, que impõe movimento e a intuição, mas por outras formas, tão importantes quanto.

Esta sua característica movente, de relação entre os corpos, de abertura a um ato em processo, ainda incompleto, não completamente simbolizado, de estabelecimento múltiplo de momentos presentacionais, do não necessário estabelecimento de um ato comunicativo, mas sim de intenso conhecimento, estabelecem-se assim novas relações de produção, tanto para atores/atrizes quanto para não-atores/atrizes que o produzem.

As categorias propostas por Peirce (1839-1914) correspondem aos modos elementares pelos quais se articulam e se combinam os fenômenos que povoam o universo total e irrestrito da experiência, como afirma Silveira (2007, p. 40.)

Assim se dá em salas de ensaio de grupos profissionais, experimentais, ou no chão da escola de ensino regular, que tem como foco a criação teatral sem a imposição ou elaboração de uma técnica, sem se preocupar com a formação profissional dos estudantes, mas do exercício da arte como forma de conhecimento/estranhamento do mundo. Assim, afinal, o que estamos chamando de experiência intuitiva? Há uma intuição em ato, em pensamento, em prática.

A intuição povoa o universo total e irrestrito da experiência. A intuição se manifesta, se revela, em estado de primeiridade, ao se estabelecer algo que o é. E em secundidade, naquilo que é em relação a um outro, mas ainda não se referindo a um terceiro. Na secundidade encontram-se as ações, reações a percepções ou estímulos, pensamentos ainda em processo de elaboração. A partir das categorias de Charles Sanders Peirce, podemos dizer que o ato intuitivo se elabora sem uma relação necessária de terceiridade (CP, 8.328). Estamos frente a um ato de conhecimento que não elaborou ainda a mediação total entre quem vê, o visto, o imaginado, e o refletido. A semiótica de Peirce pode nos ajudar, pois trata das coisas da expressão não verbal. No início fez-se o gesto, depois a luz, depois a linguagem.

A primeiridade, portanto, se encontra no terreno primeiro da sensação, apresenta uma qualidade de sensação livre, uma qualidade em si. Estamos no ato do poder ser, ainda incompleto. Assim a sensação primeira é mera qualidade, sentimento indivisível, gerado pela primeira vez por uma determinada situação. Como afirma Lúcia Santaella, em seu *O que é Semiótica*, 1996, p.46:

consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é uma espécie de tradução, uma finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Uma qualidade de sentir, é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Assim sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (SANTAELLA, 1996. p. 46.)

Estamos frente a um processo de relação fenomenológica e esta é uma relação importante para que se entenda as proposituras de Grotowski e Spolin. Como afirma o filósofo Ivo Assad Ibri, um modo de aparecer fenomenológico é caracterizado pela experiência de unidade entre sujeito e objeto, indiferenciando mundos interior e exterior. (IBRI, Ivo Assad. *O Significado de Primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce*. In *Cognitio – Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 223-234, jul./dez. 2008. p. 229.) Já a secundidade, é a experiência de sensação, a nossa reação diante de um sentimento gerado em nós. É reativo, essencialmente caracterizado como uma vontade em ato. Ela é a experiência, a ação, o conflito, a força, os fatos, a dúvida, a coação e a coercibilidade do direito, as relações de ação e reação, causa e efeito. Ou seja, é a resistência, pois é a categoria que tem no seu modo de ser o fato atual, objetivo e está vinculada às relações que mantém dentro do universo da experiência, sendo estas relações puro fato bruto. (CP, 1.24, 8.330.) Para Peirce, essa consciência de um determinado sentimento sendo rompido por outro é o que se pode chamar de experiência. É um acontecimento que se força contra o pensamento, levando a uma mudança na consciência. É um estado de esforço bruto e se coloca como outro que se impõe na relação com o primeiro, binaridade que faz a ligação entre um primeiro e um segundo sem qualquer mediação. CP, 8.330. (Peirce, Charles S. CP 8.330)

Sobre a intuição, o intuitivo e/ou o intuir, temos que entender que a experiência e a subjetividade têm relação concreta com este constructo. Agora se faz necessário trazer algumas definições.

O dicionário da língua portuguesa, que define a intuição como: “[d]iscernimento à primeira vista; percepção clara e pronta sem necessidade da intervenção do raciocínio” (AMORA, [1997]2013, p. 399). Aqui o raciocínio lógico é deixado de lado e o que é posto é uma profunda subjetividade, com uma “percepção clara e pronta” (AMORA, [1997]2013, p. 399). Podemos perceber que o intuitivo, nesta percepção, não é uma parte nebulosa do nosso cérebro, sem profundidade ou sem um ato significativo, ele emerge quando menos esperamos, dando respostas rápidas e precisas daquilo que de forma conceitual não conseguiremos realizar. Algo que é repleto de significações, que podem transcender o real e o imaginário. Uma atuação do indivíduo com o todo.

Viola Spolin (1906 – 1994), compreende estas questões sobre a intuição voltadas para sua abordagem pedagógica do teatro. Vejamos suas palavras:

Para evitar que a palavra “intuitivo” torne-se vazia ou que a usemos para conceitos ultrapassados, utilize-a para denotar aquela área do conhecimento que está além das restrições de cultura, raça, educação, psicologia e idade; mais profundo do que as roupagens e o maneirismo, preconceitos, intelectualismos e adoções de ideias alheias que a maioria de nós usa para viver o cotidiano. Ao invés disso, abracemo-nos uns aos outros em nossa pura humanidade e nos esforcemos durante as sessões de trabalho para liberar essa humanidade dentro de nós e de nossos alunos. Então, as paredes de nossa jaula de preconceitos, quadros de referências e o certo-errado predeterminado se dissolvem. Então, olhamos com um “olho interno” (SPOLIN [1975]2012, p. 59).

Spolin, entretanto, em sua prática de ensino de teatro, prefere evitar a palavra intuição e chamar “este processo de área X” (X-area), para ela “intuição” é um termo superutilizado e pode significar muitas coisas para diferentes escolas, enquanto “área x” enfatizaria o indefinido e, talvez, a natureza indefinível da intuição (SPOLIN, [1963]1999, p. liv e lv). Spolin compreende que “[...] experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis intelectual, físico e intuitivo.” ([1963]2008, p. 3). A autora ainda destaca que, destes três envoltimentos, o intuitivo, é “[...] o mais vital para a situação de aprendizagem”, embora muitas vezes ele seja negligenciado. E ainda acrescenta que quando uma experiência consegue se realizar no nível do intuitivo, quando o indivíduo sejam eles atores/atrizes e ou não atores/atrizes, se expressam além de um plano intelectual restrito, “[...] ela está aberta a aprender” ([1963]2008, p. 3-4). Dessa maneira, podemos entender que o intuitivo consegue responder ao imediato, uma vez que a espontaneidade consegue possibilitar uma “explosão” de experiências intuitivas e subjetivas, um grande leque de criação se estabelece.

O epistemólogo suíço, que se especializou no desenvolvimento cognitivo da criança, Jean Piaget (1896-1980) entende que há uma inteligência intuitiva que diz respeito a “uma simples interiorização das percepções e dos movimentos sob forma de imagens representativas e de ‘experiências mentais’ que prolongam, assim, os esquemas senso-motores sem ordenação propriamente racional” (PIAGET, 1971, p. 35). Assim, a intuição está ligada diretamente às emoções e aos sentimentos, às percepções primárias do mundo, aos impulsos e instintos, estão relacionada ao que ainda não passou pelo filtro de uma elaboração racional aprofundada. De uma terceiridade, diria Pierce. Piaget ([1971]1988) relata em seu livro Para onde vai a educação? Que “[...] a incrível falha das escolas tradicionais, consiste em haver negligenciado quase que sistematicamente a formação dos

estudantes no tocante à experimentação intuitiva” (PIAGET, ([1971]1988, p.20). É possível perceber que o autor enxerga nessa situação algo muito prejudicial a formação dos estudantes. Uma negligência que afetará com certeza outros campos do conhecimento, principalmente o lúdico, o cultural, o social e o estético. Dessa forma, a experimentação é significativa e contribui na formação de estudantes e de atores e atrizes que emergem no desenvolvimento dessa performance subjetiva, o fazer teatral, compreendendo que a experiência intuitiva propicia a construção do saber, determina, estabelece sua construção.

Piaget [1945]1978 define o pensamento simbólico, como “[...] pensamento intuitivo e/ou representativo” (PIAGET, [1945]1978, p. 9). Ao se dedicar a este estudo o autor procurou entendê-lo na relação que a intuição estabelece a partir das suas operações, ao mesmo tempo em que se estabelece em vida própria ou autônoma. Dessa maneira, dentro do universo educacional é possível compreender que: “[u]ma educação autêntica não pode privilegiar a abstração no conhecimento.” (Carta da Transdisciplinaridade, artigo 11º). Mas que: “Ela deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar revaloriza o papel da intuição, do imaginário, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos.” (Carta da Transdisciplinaridade, artigo 11º). Aqui Piaget se distancia de Pierce, pois para o filósofo norte-americano o simbólico pertence ao pensamento estruturado, enquanto o intuitivo está nas relações primeiras e segundas de atuação no mundo. Logicamente na teoria a prática é outra, pois não há como se estabelecer limitadamente estas fases, pois elas acontecem no fluxo do tempo, quem seria o primeiro?

Voltando a Piaget, o intuitivo está presente em determinadas formas do simbólico, pois os símbolos, em algumas de suas formas carregam múltiplos significados, ou seja, tem um caráter polissêmico, múltiplo, como pode ser visto na palavra fogo, por exemplo, que traz significados como fumaça, calor, amor e outros a depender da cultura que a pronuncia. Essa polissemia é o terreno privilegiado do pensamento artístico.

Piaget afirma que “[...] a representação imaginada, ou intuitiva” deve suscitar “[...] uma série de problemas que convém examinar por si mesmos, em função da sua própria gênese” (PIAGET, [1945]1978, p. 9). Assim, se dispõe Piaget a:

[...] reconstituir os inícios da representação imaginada e procurar compreender o seu funcionamento específico; só então será possível elucidar as questões das relações entre a intuição e as operações, nos casos em que a primeira se prolonga nas segundas, e naqueles casos, também numerosos, em que a representação imaginada conserva a sua vida própria, fora das segundas, como no jogo, na imitação, no pensamento simbólico, etc. ([1945]1978, p. 9).

Piaget em seu *Pedagogia* (1998), em *Educação artística e a psicologia da criança*⁴, afirma que o importante para a criança é que ela possa: “[...] exteriorizar espontaneamente a sua personalidade e as suas experiências interindividuais, graças aos diversos meios de expressão que estão à sua disposição” (PIAGET, 1998, p. 179). Conseguindo, assim, proporcionar aos atores (iniciantes ou profissionais) “uma educação artística adequada que consiga cultivar esses meios de expressão e encorajar estas primeiras manifestações da criação estética” (PIAGET, 1998, p. 179).

4 In *Art et éducation: recueil d'essais*, Edwin Ziegfeld (dir. De publ.). Paris: UNESCO, 1954. p. 22-23.

George Herbert Mead (1863-1931), outro pragmatista, traz importantes reflexões sobre a formação intelectual dos indivíduos e de seus processos formativos, que contribuem sobremaneira ao nosso estudo no que tange a perspectiva que envolve os conceitos do jogo teatral. Abre ele diálogos com a experiência e as suas respectivas interações sociais e afetivas. Para Mead “[a] primeira experiência direta e imediata não se dá na forma de comunicação” (MEAD, 2021, p.151), mas pela expressão poética. Expressão essa que pode ser percebida durante “[o] processo de encontrar uma linguagem expressiva que possa evocar uma emoção vivida” (MEAD, 2021, p.151), e de acordo com o autor, essa situação acontece quando os atores/atrizes e não atores/atrizes estão: “lidando com a recordação dessa emoção” (MEAD, 2021, p.151).

Acreditamos que a teatralidade está repleta de experiências intuitivas nas mais profundas referências da subjetividade. O dramaturgo e diretor teatral russo Nicolas Evreinoff (1879 – 1953), apresenta a análise do mundo a partir da teatralidade. Ele afirma (1956, p. 21) que na sua compreensão o teatro é tão essencial a vida do homem assim como respirar. O dramaturgo compreende também, que a missão do teatro no dia a dia está voltada, a refletir sobre a alma humana, como o ser humano se comporta e como ele se reconhece.

É bem verdade que as primeiras notícias que se tem sobre a origem do teatro, fazem referências às cerimônias religiosas e aos rituais do homem primitivo. Considerando que essa seja uma das possibilidades reais do surgimento do teatro, podemos concluir que o ser humano, desde sua origem, está constantemente se colocando em atos performáticos, repletos de teatralidade. Dessa forma, imitar as ações do dia a dia pode significar um ato de representar algo já existente, o que despertará o nosso instinto teatral. Ações, como cantar, lavar, cozinhar, andar, sorrir, pegar, correr, e outras atividades que são inerentes à condição humana. Uma vez que, segundo o Evreinoff (1956, p. 57), “o mundo inteiro é um teatro.”

Evreinoff (1956) lança o olhar para a teatralização que nos permeia a todo instante, seja quando dormimos, quando comemos, quando falamos. Em todas as nossas ações jogamos, de forma que podemos perceber que teatralizamos até mesmo quando fazemos uma foto de nós mesmos, uma self, seguimos nos instintos de criação em compor personagens e atores sociais, onde projetamos um ser subjetivo, que está além daquilo que se vê e se toca. Está no ato de experienciar nosso eu e não eu.

De acordo com os estudos da professora Josette Féral (1949), a teatralidade está presente na vida social e surge entre as pessoas em vários momentos em nossas vidas no nosso dia a dia, em nossa realidade, pois: “a teatralidade aparece como uma operação cognitiva, inclusive fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que olha ou do que faz.” (FÉRAL, 2003, p.95), assim teatralidade é a oportunidade de criar um novo espaço, seja ele real ou ficcional.

Evreinoff não utiliza a expressão experiência intuitiva, mas podemos relacionar esse termo com a sua ideia de instinto teatral (1956, p. 35), que se refere a algo que está para além daquilo que vemos, o que incluiria todos os nossos processos instintivos e subjetivos que se expressam sem prescindir de uma elaboração mental. Essa manifestação instintiva está presente em todas as fases de nossas vidas, seja na fase adulta, ou na fase infantil. É perceptível em uma simples observação das pessoas a nossa volta que tanto crianças, quanto adultos, jogam, imitam, simbolizam e experimentam aquilo que elas acreditam como verdade, através de jogos e brincadeiras.

E para compreender mais sobre essa dinâmica, bebemos nos estudos sobre experiência do filósofo e pedagogo, John Dewey (1859-1952), que defende a democracia e a liberdade de pensamento dos indivíduos. Ele compreende que “[a] experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade” (DEWEY, [1934]2010, p. 83-84). Assim experienciar é um permanente campo de vitalidade além de ser democrático.

De acordo com Dewey ([1934]2010) é possível notar que a carga de experiência trazida pelos atores/atrizes e não atores/atrizes ao processo de formação e construção performativa e interpretativa carrega um rico material de aprendizagem e conhecimento, pois é essa experiência que impulsiona e estimula o fazer intuitivo e criativo a ser ainda mais simbólico e deixa a prática artística leve e eficaz. O filósofo afirma que “[...] o verdadeiro trabalho do artista é construir uma experiência que seja coerente na percepção ao mesmo tempo em que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento” (DEWEY, [1934]2010, p. 132). Assim, os atores/atrizes e não atores/atrizes usam suas experiências para compor personagens nos espetáculos e em outras atividades do seu dia a dia, pois a “experiência humana é, em última análise, social, isto é, envolve contato e comunicação.” (DEWEY, [1938]1971, p. 30). Afinal, não se podem apagar as vivências nem da memória, nem do corpo, pois essas experiências conscientes ou inconscientes estão presentes na relação do fazer com o objeto artístico, estético e intuitivo, no caso, a teatralidade, no qual se percebe que a arte, quando “[...] envolve moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos na dança” (DEWEY, [1934]2010, p. 126), possibilita em cena ou fora dela fazer “[...] algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele. Com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível” (DEWEY, [1934]2010, p. 126). É preciso que saibamos que “[a] experiência não se processa apenas dentro da pessoa” (DEWEY, [1938]1971, p. 31).

Seres humanos vivem desde o momento que nascem experiências diversas, e de acordo com DEWEY, [1938]1971, esse fato não pode ser ignorado, pois “a experiência não sucede no vácuo” (DEWEY, [1938]1971, p. 31). Ela, a experiência, implica em novas formas, ou seja, “cada experiência atua em certo grau sobre as condições objetivas em que decorrerão novas experiências.” (DEWEY, [1938]1971, p. 28). Importante valorizar e proporcionar novas experiências, pois: “cada experiência é uma força em marcha” (DEWEY, [1938]1971, p. 29).

As crianças se colocam como personagens principais em suas atividades rotineiras. “Em resumen, um instinto cuya esencia se revela em lo que yo llamaria la teatralidade.” (EVREINOFF, 1956, p. 35), dessa forma instinto se atrela a teatralidade por ser um movimento de vasta experiência intuitiva que compõe o universo do ser humano seja ele criança ou adulto, e esse pensamento reserva a compreensão das performances dos atores/atrizes e não atores/atrizes. Afinal: “El instinto de teatralidad es potente sin duda alguna”(EVREINOFF, 1956, p. 38).

Uma potência percebida na imitação que as crianças executam durante suas brincadeiras rotineiras, como imitar o balançar do bebê, o andar a cavalo, o dirigir o carro e outras atividades que imitam as ações praticadas pelos adultos. Onde: “Imitar, significa representar el papel de un personaje, quien, por una u otra razón, há impresionado nuestro instinto teatral.” (EVREINOFF, 1956, p. 39). Instinto que pode ser percebido nas ações dos indivíduos que mergulham no fazer, o que podemos

entender como teatralidade. Não é porque não estão no palco que as intenções são menores. Desta maneira é preciso entender que “El juego se apodera por completo del niño” (EVREINOFF, 1956, p. 47). As crianças constroem seus próprios brinquedos, brincadeiras e seus jogos com o entusiasmo inerente a criação e a descoberta pela experiência, de uma forma ritualística. O criar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças e rimas das crianças estão repletas de rituais, em suas formas de organizar e experienciar essas ações. Uma potente maneira de teatralizar e experienciar novas possibilidades criativas e muitas vezes subjetivas.

O teatro, enquanto experiência estética e sensível, tem a intuição como um elemento importante para a construção performática dos atores e atrizes, isso se dá porque o intérprete somente vai conseguir criar a partir de suas próprias referências de vida, de suas memórias e da maneira como o corpo absorve as novas referências que venham a somar no decorrer do processo de elaboração cênica. Os principais pedagogos do teatro abordam a experiência intuitiva de diversas formas e com nomes igualmente diversos, o encenador russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938), por exemplo, traz o conceito de memória emotiva, que é em suma, a apropriação e ressignificação de emoções do próprio intérprete para a construção da vida interior da personagem, “esses sentimentos, tirados da nossa experiência real e transferidos para o papel, é que dão vida a peça” (STANISLAVSKI, 2010, p. 204). Ela é a capacidade que todo ser humano tem de acessar as sensações vivenciadas anteriormente, em situações que possam ser lembradas de maneira concreta ou em outras que a memória visual, por exemplo, não consiga acessar, o que significa que é um estímulo à experiência intuitiva. Poderíamos abordar as várias formas como Stanislavski (2010) e outros mestres do teatro abordam a intuição, mas para esse trabalho optamos por aprofundar um pouco mais nas abordagens da experiência intuitiva em Viola Spolin, devido ao fato de seus jogos serem bastante utilizados em atividades com não-atores/ atrizes, e no trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999), pelo seu aprofundamento técnico da arte do ator/atriz compreendendo o corpo de maneira orgânica, isto é, não separando e/ou ignorando as subjetividades e a intuição do processo de treinamento físico.

Spolin pensa os aspectos sociais como uma maneira de promover, aos estudantes/jogadores, uma prática social que lhes possibilite integrar-se ao meio em que vivem. O jogo é uma atividade social por excelência, uma atividade de pares.

Um estudante/jogador que não souber se organizar em um jogo popular com certeza apresentará problemas no desenvolvimento com jogos teatrais, haja vista que jogos populares como bandeirinha, amarelinha, mãe da rua, queimada, entre outros, estão carregados de regras e de ludicidade, características necessárias à prática nos jogos teatrais.

Sobre integração física e psicológica, Spolin nos fala que a “[...] realidade só pode ser física. Nesse meio físico ela é concebida e comunicada através do equipamento sensorial” (SPOLIN, [1963]2008, p. 14). A autora apresenta a ideia de que o nível intuitivo, presente na experiência, é vital para qualquer situação de aprendizagem. A autora também defende atividades baseadas no estímulo da espontaneidade e práticas didáticas fundadas na ludicidade. Essa fase intuitiva está centrada na experiência de cada estudante ao realizar uma atividade teatral, elaborando seu saber intelectual quando estiver vivendo um momento no qual “[...] está realmente aberta a aprender” (SPOLIN, [1963]2008, p. 4).

Segundo Viola Spolin ([1963]2008), o processo criativo de jogar pode ser visto, em Improvisação para o teatro, no primeiro capítulo, intitulado “A experiência criativa” ([1963]2008, p. 3), no qual a autora afirma que “[a]prendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém” (SPOLIN, [1963]2008, p. 3). Para Spolin, os jogos devem ter certos elementos, que ela classificou como os “sete aspectos da espontaneidade” no já citado livro, que são os “[...] jogos, aprovação/desaprovação, expressão do grupo, plateia, técnicas teatrais, a transposição do processo de aprendizagem para a vida diária e fisicalização” (SPOLIN, [1963]2008, p. 4-15). Aspectos esses que reelaboram uma expressão corpórea, mostrando o que se faz ao invés de contar.

Esses aspectos da espontaneidade pensados por Viola Spolin ([1963]2008) podem ser utilizados na prática teatral na escola pública com os exercícios e jogos teatrais, pois se percebe que essa prática fortalece a relação entre estudantes/jogadores e educadores e também garante uma futura emancipação social e cultural do estudante/jogador no ambiente escolar e fora dele.

Nesse sentido, um dos aspectos da espontaneidade da experiência simbólica em teatro pelo jogo é a expressão de grupo, item intrinsecamente ligado ao ato de jogar, pois teatro é uma atividade social que envolve determinado coletivo de pessoas, que passam a estar ligados pela atividade lúdica. Portanto, é preciso saber que a “[...] participação e o acordo de grupo eliminam todas as tensões e exaustões da competição e abrem caminho para a harmonia” (SPOLIN, [1963]2008, p. 9).

O estudo da fisicalização proposto pela teatróloga é importante para que estudantes/jogadores possam, juntamente com os educadores, continuar uma experiência simbólica, tão importante para a realização plena da atividade cênica. Spolin ([1963]2008, p. 340) apresenta a fisicalização/corporificação da seguinte maneira em Improvisação para o teatro: “Mostrar e não contar; a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida ao objeto” (SPOLIN, [1963]2008, p. 340). Isso significa dizer que “[...] representar é contar, fiscalizar é mostrar; uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (SPOLIN, [1963]2008, p. 340). Assim, a fisicalização/corporificação proporciona ao jogador uma experiência importante ao desenvolvimento necessário na relação entre o físico e o sensorial. É preciso que os educadores estimulem essa prática, “[...] porque o relacionamento físico e sensorial com a forma de arte abre portas para o insight⁵” (SPOLIN, [1963]2008, p. 14), afinal de contas, o mundo é físico e “[o] físico é o conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido o intuitivo” (SPOLIN, [1963]2008, p. 14, grifo dos autores).

Spolin alerta sobre a importância de fisicalizar/corporificar as ações, pois a plateia não perceberá os sentimentos dos atores caso eles não estejam visíveis no palco. Assim, conclui que “[o] ator pode dissecar, analisar e desenvolver até mesmo um caso em torno de seu papel se ele for incapaz de assimilar e comunicá-lo fisicamente, terá sido inútil para a forma teatral” (SPOLIN, [1963]2008, p. 14). Cabe ao ator em cena fisicalizar/corporificar aquilo que deseja transpor à plateia, já que ele “[...] cria a realidade teatral tornando-a física” (SPOLIN, [1963]2008, p. 15). A fisicalização como potencializadora de acessos a intuição é também um lugar de aprofundamento das pesquisas de Jerzy Grotowski.

5 Insight palavra em inglês que significa: “Compreensão repentina, intuitiva de uma situação.” (AMORA, [1997]2013, p.392).

Na arte teatral a experiência intuitiva, de maneiras distintas, sempre foi parte fundamental para o processo criativo para o estabelecimento de contato com o espectador. Desde os rituais primitivos, passando pelo surgimento do teatro como espetáculo e desembocando na diversidade estética dessa arte nos dias atuais, as experiências individuais e coletivas e como elas são processadas interiormente são matéria prima para a compreensão e elaboração da ação performada. O encenador polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999) durante toda sua trajetória como encenador, pedagogo teatral ou Teacher of Performer, como se autodenominou na última fase de suas pesquisas artísticas e espirituais, teve a experiência intuitiva como uma das bases de suas buscas. Na verdade, Grotowski não enxergava as subjetividades separadas das ações físicas, ele propõe um teatro orgânico, onde corpo, voz, respiração e subjetividades estejam num processo de retroalimentação constantes. Abordaremos um pouco das pesquisas do encenador para compreender como ele engendrou a experiência intuitiva em seu trabalho.

Grotowski, em seu artigo intitulado *Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo*, produzido a partir da transcrição de suas conferências em Módena, na Itália, em 1989 e na Universidade da Califórnia, nos EUA, em 1990, aponta ter vivenciado quatro fases distintas em seu trabalho. A primeira compreende o período de 1959 a 1969, período denominado por ele como Teatro dos espetáculos, que se refere às montagens realizadas em Opole e em Wrocław que deram origem a ideia de Teatro pobre, tendo desenvolvido também uma série de exercícios técnicos e de investigação criativa. O teatro pobre aparece como uma possibilidade de exploração da essência do teatro, por meio de uma eliminação de tudo é considerado supérfluo para o espetáculo, quer dizer:

o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. (GROTOWSKI, 1992, p. 17)

Da mesma forma, o trabalho do ator e da atriz também não é baseado em uma coleção de habilidades (recitar, dançar, cantar, tocar um instrumento, etc.), mas sim “por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo” (GROTOWSKI, 1992, p. 14). O intérprete não passa por um processo de educação tradicional, no sentido de que lhe seja ensinada alguma técnica, o que se experimenta é a tentativa de eliminar as resistências corporais e psíquicas. Na verdade, Grotowski enxerga o corpo de maneira orgânica, isto significa que as atividades não são pensadas para liberar o corpo ou a psique, qualquer exercício afeta o corpo como um todo porque não somos fragmentados. Corpo físico, voz, respiração, subjetividades, intuição e pensamentos se movem e se libertam juntos, são partes de um mesmo organismo vivo: o ser humano.

Sendo assim, o teatro pobre exige um tipo diferente de atriz e ator. Jerzy Grotowski aspira que seus intérpretes alcancem a santidade, mas não no sentido de anular suas humanidades, ao contrário, o que se espera é que estabeleçam desafios a si próprios e aos outros e por meio da “profanação e do sacrilégio ultrajante” retirem as máscaras cotidianas, possibilitando assim, que os espectadores tenham um processo idêntico de “autopenetração”. Em relação ao intérprete, o encenador defende que “se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a

qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício.” (GROTOWSKI, 1992, p. 29), pois “[r]epete a redenção; está próximo da santidade” (GROTOWSKI, 1992, p. 29).

Em seus processos artísticos, o encenador estimulava a imaginação “e a descoberta, em cada um, das reações humanas primitivas” (GROTOWSKI, 1992, p. 117), daí a recorrência de vivenciar nas ações a essência de plantas e animais, como uma forma de explorar o pensamento intuitivo e os instintos de cada ator e atriz. Na fase do Parateatro, por exemplo, buscava um teatro da participação, que rompia com toda a estrutura teatral, inclusive com a sua convencional finalidade: a apresentação pública. A princípio realizado como um ritual fechado para seu grupo, o Encontro se dava pelo “Holiday – o dia que é santo: humano, mas quase sagrado, ligado a um ‘desarmar-se’ – recíproco e completo” (GROTOWSKI, 2010, p. 230). O objetivo era tirar as máscaras de defesa e revelar a humanidade, o ser humano em sua totalidade. Apesar de se valer de técnicas teatrais, sobretudo as vivenciadas pelo Teatro Laboratório nos anos anteriores, como aponta os artistas e pesquisadores brasileiros Lidia Olinto e Cristian Lampert, “negavam de modo contundente o teatro enquanto forma artística institucionalizada e, por isso, ‘aprisionada’ em certos paradigmas e convenções tácitos” (OLINTO; LAMPERT, 2020, p. 319). Dessa maneira, o teatro, aliado a ioga e a meditação, se convertia em ferramenta para uma busca espiritual, para o encontro do ser humano consigo mesmo a partir do encontro com uma seleta coletividade.

Tanto Grotowski como Viola Spolin trazem provocações importantes para o trabalho investigativo dos artistas das artes cênicas. De um lado o estímulo a ludicidade, ao jogo e a expressão de maneira concreta e internalizada, de outro a busca pela organicidade e o corpo como um catalizador das subjetividades. A experiência intuitiva não era somente busca ou matéria para a construção de uma personagem, para o encenador polonês, mas o mergulho em si mesmo, por meio de um corpo que é memória, em seu sentido mais profundo. É possível perceber em Spolin e Grotowski, que a experiência intuitiva se apresenta, para além da técnica teatral, como a possibilidade de transformação do indivíduo em um ser humano mais sensível e consciente de si mesmo e de suas relações.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa. 19. ed. São Paulo: Saraiva, [1997]2013.

EVREINOFF, Nicolás. El teatro en la vida. Traducción por Malkah Rabell. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.

FÉRAL, J. Acerca de La teatralidad. Caderno de teatro XXI. Buenos Aires: Nueva geracion, 2003.

GROTOWSKI, J. Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DEWEY, John. A arte como experiência. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, [1934]2010.

_____. Experiência e educação. 2. ed. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, [1938]1971.

MEAD, George Herbert. Mente, Self e sociedade [Edição definitiva]; editado por Charles W. Morris; edição com notas de Daniel R. Huebner e Hans Joas; Tradução de Maria Silvia Mourão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

OLINTO, L.; LAMPERT, C. Grotowski e o Parateatro: contracultura, ascese e gnose. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2020v11n1.53514. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/53514>. Acesso em: 1 abr. 2022.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3. ed. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, [1996]2011.

PIAGET, Jean. A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho - imagem e representação. 3. ed. Tradução de Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar, [1945]1978.

_____. Para onde vai a educação? 9. ed. Tradução de Ivete Braga. Rio de Janeiro: José Olympio, [1971]1988.

_____. Pedagogia. In: PARRAT, S.; TRYPHON, A. (Org.). Tradução de Joana Chaves. São Paulo: Horizontes Pedagógicos/Instituto Piaget, 1998.

TURNER, V. Do Ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar - 1ªed. Rio de Janeiro, , [1982] 2015.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica? São Paulo: Brasiliense, 1996.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. Curso de Semiótica Geral. São Paulo: Quartier Latin, 2007. p. 40.)

SPOLIN, Viola. Improvisation for Theater. 3. ed. Chicago: Northwestern University Press, [1963]1999.

_____. Improvisação para o teatro. 5. ed. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, [1963]2008.

_____. Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, [1975] 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.