

QUANDO VIDA E ARTE SE ENCONTRAM: UM DIÁLOGO ENTRE VIGOTSKI E STANISLAVSKI¹

Raquel Rodrigues Capucci²
Daniele Nunes Henrique Silva
Universidade de Brasília (UnB), Brasília-DF, Brasil.

RESUMO. Vigotski e Stanislavski, além de compartilharem da mesma origem cultural e terem se nutrido do materialismo histórico-dialético, abordaram o tema da experiência humana, na vida e na arte. O termo *perezhivanie* (переживание) foi amplamente abordado nas obras dos dois autores; por Stanislavski, para designar a experiência do ator na construção da personagem; por Vigotski, em seus estudos sobre o desenvolvimento humano, e para compreender a formação da personalidade como drama. Partimos de uma questão norteadora para a composição deste trabalho: Quais são as relações entre a *perezhivanie* e os processos criadores na arte e na vida? Promovemos um diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski explorando conceitualmente a *perezhivanie* e os processos criadores na arte e na vida, a partir de uma interlocução entre a psicologia e a arte. Assim como os atores no palco, nós estamos sempre *atuando*. A cada *cena* que se estrutura em nossa vida, somos compelidos a *encarnar os papéis* que nos constituem, vivendo as contradições inerentes à experiência humana. Nesta perspectiva, podemos dizer que o teatro é o *microcosmo da vida*, onde as relações são tensionadas ao máximo, a partir das quais podemos analisar a intrincada trama das determinações humanas, *transformadas em verdade poética*. Constatamos a necessidade de um olhar sobre a *perezhivanie* na arte em uma perspectiva dialética com os estudos psicológicos sobre a *perezhivanie* na vida, entendendo as relações entre a psicologia e a arte a partir do prisma da complementariedade, e não como campos de estudo separados.

Palavras-chave: Vivências emocionais; psicologia histórico-cultural; arte (psicologia).

WHEN LIFE AND ART MEET: A DIALOGUE BETWEEN VYGOTSKY AND STANISLAVSKY

ABSTRACT. Vygotsky and Stanislavsky, besides sharing the same cultural origin and having the historical-dialectical materialism as their theoretical basis, addressed the theme of human experience in life and in art. The term *perezhivanie* (переживание) was widely discussed in the works of both authors; by Stanislavsky, to designate the actor's experience in the character construction; by Vygotsky, in his studies on human development, and to understand personality formation as drama. We started this work from a guiding question: What are the relationships between *perezhivanie* and the creative processes in art and in life? We intended to promote a dialogue between the works of Vygotsky and Stanislavsky, exploring the problem of *perezhivanie* and the creative processes in art and in life, from an interlocution between Psychology and Art. Just like actors on stage, we are always acting. In each scene that is structured in our life, we are compelled to incarnate the roles that constitute us, living the contradictions inherent to human experience. In this perspective, we can say that theater is a microcosm of life, where relations are stressed to the maximum level; from them we can analyze the intricate web of human determinations, transformed into poetic truth. The present work verified the need for a look at the *perezhivanie* in art from a dialectical perspective with the psychological studies on the *perezhivanie* in life, understanding the relations between Psychology and Art from the prism of complementarity, and not as separate fields of study.

Keywords: Emotional experiences; historical-cultural psychology; art (psychology).

¹ *Apoio e financiamento:* Universidade de Brasília; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

² *E-mail:* racapucci@gmail.com

CUANDO VIDA Y ARTE SE ENCUENTRAN: UN DIÁLOGO ENTRE VYGOTSKY Y STANISLAVSKI

RESUMEN. Vygotsky y Stanislavski, más allá de compartir de los mismos antecedentes culturales y se haber nutrido del materialismo histórico y dialéctico, han estudiado el tema de la experiencia humana, en la vida y en el arte. El término *perejivanie* (переживание) fue ampliamente discutido en las obras de ambos autores; por Stanislavsky para designar la experiencia del actor en la construcción del personaje; por Vygotsky, en sus estudios sobre el desarrollo humano y para comprender la formación de la personalidad como un drama. Partimos de una pregunta orientadora en este trabajo: ¿Cuáles son las relaciones entre la *perejivanie* y los procesos creativos en el arte y en la vida? Así, ponemos en diálogo las obras de Vygotsky y Stanislavsky, que conceptualmente abordan la *perejivanie* y los procesos creativos en el arte y la vida, desde un diálogo entre la psicología y el arte. Así como los actores en el escenario, siempre estamos actuando. A cada escena que se estructura en nuestras vidas, encarnamos los papeles que nos constituyen, viviendo las contradicciones inherentes a la experiencia humana. En esta perspectiva, podemos decir que el teatro es el microcosmos de la vida, en que las relaciones son tensionadas al máximo, donde podemos analizar la intrincada red de determinaciones humanas, transformadas en verdad poética. Observamos la necesidad de una mirada acerca de la *perejivanie* en el arte, en una perspectiva dialéctica con los estudios psicológicos sobre *perejivanie* en la vida, comprendiendo las relaciones entre la psicología y el arte desde la perspectiva de complementariedad.

Palabras-clave: Vivencias emocionales; psicología histórico-cultural; arte (psicología).

Introdução

O presente estudo teórico pretende colocar em perspectiva aspectos da *perejivanie* na vida e na arte, especificamente com relação ao trabalho criativo do ator. Para tanto, analisamos os estudos desenvolvidos por L. S. Vigotski (1896-1934), no âmbito da psicologia histórico-cultural, e os escritos de Constantin S. Stanislavski (1863-1938) sobre o trabalho de criação da personagem na perspectiva do ofício do ator.

Com esse objetivo, procuramos promover um diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski, revelando as íntimas relações existentes entre eles por meio da análise do conceito *perejivanie* e dos processos criativos na arte e na vida, a partir de uma interlocução entre a psicologia e a arte. A intenção foi criar uma ponte pela qual seja possível transitar entre as duas áreas sem, no entanto, sobrepor uma a outra. Ao realizar a análise da obra dos dois autores, intentamos compreender os aspectos que envolvem o conceito de *perejivanie*.

Além de promover o encontro da obra de Vigotski e Stanislavski em uma perspectiva entre a arte e a psicologia, buscamos: 1) analisar o conceito de *perejivanie* articulado aos processos criativos na arte: a construção da personagem em Stanislavski e a formação do ator em Vigotski; 2) problematizar as relações entre *perejivanie* e a formação dramática da pessoa na obra de Vigotski em diálogo com o desenvolvimento da pessoa (ator) em Stanislavski – a ética e a estética.

Tendo em vista que os estudos que promovem um diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski são ainda recentes, partimos da seguinte questão norteadora para a composição do presente trabalho: Quais são as relações – aproximações e tensões – entre a *perejivanie* na arte e na vida? Num desdobramento, buscamos analisar quais são os aspectos que interrelacionam a *perejivanie* e os processos criativos do ator (na arte) articulados com a *perejivanie* e os processos (também criadores) na constituição dramática da pessoa (na vida).

A psiquê e o teatro: a encarnação do drama e a *perejivanie* na vida

Em seus estudos sobre a gênese do psiquismo humano, Vigotski (2000) constatou que a atuação do homem no meio não é direta, mas mediada por instrumentos e signos. Ao criar tais elementos mediacionais, que alteram a paisagem natural, o homem transforma a si mesmo. Segundo o autor, é este processo dialético homem-natureza que determina o surgimento da cultura, diferenciando-nos dos demais animais.

Vigotski e seus colaboradores buscaram explicar como as características especificamente humanas se desenvolvem em cada indivíduo. Segundo seus estudos, as categorias fundamentais para

se entender a gênese da atividade consciente são a história e a cultura (Luria, 1991). Portanto, as funções psicológicas superiores, típicas dos seres humanos, são constituídas nas relações sociais, mediadas por instrumentos e signos de determinada cultura e em um contexto histórico específico.

Desta forma, para a perspectiva histórico-cultural, não há a atividade consciente fora das relações sociais e, por conseguinte, as funções psicológicas tipicamente humanas surgem dessas relações. Nas palavras do autor: “Qualquer função psicológica superior foi externa – significa que ela foi social; antes de se tornar função, ela foi uma relação social entre duas pessoas.” (Vigotski, 2000, p. 24)

Vigotski afirma ainda que qualquer função no desenvolvimento cultural da criança aparece em dois planos: “primeiro no social, depois no psicológico, primeiro entre as pessoas como categoria interpsicológica, depois – dentro da criança” (2000, p. 26). Esta noção – atrelada mais tarde à compreensão do papel da vivência (*perejivanie*) na constituição da consciência humana – vai determinar sua compreensão do desenvolvimento da pessoa enquanto síntese dramática das relações sociais, ou “um conjunto de relações encarnado em um indivíduo” (Vigotski, 2000, p. 33).

Nessa acepção, o ser humano apropria-se das aquisições sociais e culturais que o precederam, pela sua inserção – por meio da sua experiência com a palavra – a uma cultura e a um fluxo histórico em andamento, sendo capaz de, igualmente, tornar-se cultura ao fazer parte dela e dar à sua experiência significado próprio, atribuindo-lhe sentido. Assim, o sujeito se constitui dentro da dinâmica entre os vários papéis assumidos nas relações sociais, em um processo dialético entre interno e externo, conforme nos ensina Vigotski (2000): “O drama realmente está repleto de luta interna impossível nos sistemas orgânicos: a dinâmica da personalidade é o drama... O drama sempre é a luta de tais ligações (dever e sentimento; paixão, etc.). Senão, não pode ser drama, isto é, *choque dos sistemas*” (p. 35).

Nesse sentido, compreender a personalidade em sua formação dramática pressupõe considerar a determinação social do sujeito, mas perpassada pela criação por meio da ação consciente (ressignificação), ao que se supera a visão clássica de um psiquismo estático e harmônico (Sawaia & Silva, 2015). Desta forma, a vida estrutura-se como “luta interna de posições sociais convertidas em uma dinâmica de personalidade que, portanto, não pode ser harmônica, mas tensionada, dramática, no sentido de sistemas contraditórios” (Vigotski, 2000, p. 35).

Para Vigotski, o drama constituiu a personalidade e a consciência humanas, noção que vai desenvolver a partir de um diálogo entre a *perejivanie* na vida e na arte. Em seus estudos sobre as funções psicológicas superiores, Vigotski (2006) enfatiza a *perejivanie* na constituição de nossas percepções e sentimentos, enquanto processo de significação e atribuição de sentido ao que é vivido pelo sujeito, como veremos a seguir.

Mas quais significados e sentidos assume o termo *perejivanie* na obra de Vigotski e em outros autores que se dedicaram à compreensão do tema?

Segundo Toassa (2009, p. 55), a palavra russa *perejivanie* (переживание) significa “estado espiritual suscitado por impressões e sensações fortes”. Conceitua um estado psicológico especial, caracterizado pela presença de sensações ou sentimentos vividos por alguém. Pode ser o resultado da experiência com essas sensações e sentimentos, ou o ato de experimentá-los. Na língua russa, a palavra traz uma noção de inconclusão, significando vivências de conteúdo de finalização incerta.

De acordo com Delari Jr. & Passos (2009), o substantivo *perejivanie* deriva do verbo *perejivat*. Nos textos psicológicos, *perejivanie* dá ênfase ao processo, visando a uma análise detalhada da vivência, que geralmente não é posta como objetivo na fala cotidiana. Segundo afirma o autor, os vários significados assumidos pelo termo *perejivanie* suscitam dificuldades em sua tradução nos textos psicológicos, particularmente no que tange à possibilidade de traduzi-lo por experiência. No entanto, em relação a outros termos russos, *perejivanie* é utilizado para descrever fortes emoções, enquanto outros termos – como, por exemplo, *opit*, termo também utilizado para descrever a experiência – decorrem de atividades mais práticas, tendo elas produzido emoções intensas ou não.

Seguindo este raciocínio, é possível interpretar a *perejivanie* como um tipo específico de vivência, resultado de um processo – difícil, laborioso, que toma tempo e energia – usualmente entendido como experiência efetiva na consciência. Sendo assim, “conclui-se que a *perejivanie* seja, portanto, uma modalidade de experiência advinda de uma situação concreta, para a qual constituíram-se certas atitudes subjetivas, correlatas às particularidades pessoais” (Delari Jr. & Passos, 2009, p. 13).

O termo *perejivanie* está, portanto, em íntima ligação com a noção da consciência dramática, pois *perejivanie* seria não somente a *unidade dinâmica da consciência*, conforme citado anteriormente, mas, em certo sentido, a própria consciência.

A teoria moderna introduz a *perejivanie* como unidade da consciência, isto é, como unidade na qual as possibilidades básicas da consciência figuram como tais, enquanto que na atenção, no pensamento não se dá tal relação. A atenção não é uma unidade da consciência, senão um elemento da consciência, carente de outros elementos, com a particularidade de que [neste elemento] a integridade da consciência como tal desaparece. A verdadeira unidade dinâmica da consciência, unidade plena que constitui a base da consciência, é a *perejivanie*. (Vigotski, 2006, p. 383, tradução livre)

Vale ressaltar que *perejivanie*, na acepção de Vigotski, não deve ser vista como sinônimo de toda experiência psíquica, mas como um de seus aspectos – considerada na totalidade de ligações entre suas experiências, sejam temporais, pessoais, sociais, históricas – ou como uma combinação dessas. Trata-se de uma categoria psicológica mais concreta e que envolve intensidade, em comparação com o conceito mais amplo da palavra *opit* (Delari Jr. & Passos, 2009).

Em seu estudo intitulado *El problema de la edad* (2006), Vigotski discute a necessidade de se analisar o desenvolvimento enquanto um processo, e não apenas por indicadores (por exemplo, a dentição ou a maturação sexual) que determinassem a transição de uma fase a outra; para o autor, a psicologia deveria voltar-se para as aquisições da criança ao longo desses momentos de estabilidade e crise, levando em consideração a constituição do sujeito enquanto ser histórico e cultural, para poder compreender fatores comuns no desenvolvimento humano e a singularidade de cada indivíduo neste processo.

O autor compreende o desenvolvimento da criança a partir de uma visão dialética de internalização da vivência social, afirmando que o desenvolvimento se dá como uma constante de “mudanças microscópicas na personalidade da criança, que vão se acumulando até um limite e se manifestam mais tarde como uma repentina formação qualitativamente nova de uma idade” (Vigotski, 2006, p. 255, tradução livre). Assim, a infância seria caracterizada em sua maioria por essas fases aparentemente estáveis, mas que uma comparação entre o início e o término de determinada fase seria capaz de evidenciar mudanças significativas na personalidade da criança, com marcos nem sempre visíveis, mas que aconteceriam a partir de dentro, por via *subterrânea*.

Temos, desta forma, que o desenvolvimento se dá por via “revolucionária” e não “evolutiva” (Vigotski, 2006, p. 258, tradução livre), isto é, como mudanças qualitativas na personalidade, e não uma sucessão de fases biologicamente mais evoluídas que outras.

Em relação às crises do desenvolvimento, o autor afirma que determinar os limites entre o início e o término das fases críticas se torna uma tarefa difícil para a psicologia, pois são totalmente indefinidos; no entanto, há uma agudização da crise em seu período intermediário e a existência de um ponto culminante em todas as idades críticas, diferenciando-as sensivelmente das fases estáveis do desenvolvimento.

Não podemos perder de vista que para compreender o desenvolvimento infantil é preciso considerar que as relações entre a personalidade da criança e seu meio social são dinâmicas em cada etapa da sua constituição, conforme analisou Vigotski em seu manuscrito *Quarta aula, a questão do meio na pedologia* (2010). Neste trabalho, o autor afirma que, para se compreender o papel do meio no desenvolvimento infantil, é preciso tomá-lo a partir não de parâmetros absolutos, mas de parâmetros relativos, analisando a relação estabelecida entre a criança e seu meio.

Um aspecto a ser considerado nesta análise é que o meio se modifica, para a criança, a cada faixa etária; além disso, a própria criança se modifica no processo de desenvolvimento e, portanto, o papel e o significado dos elementos do meio, que permaneceram como que inalteráveis, modificam-se; assim, o mesmo elemento que possui um significado desempenha um papel numa determinada idade, mas passa a ter novo significado e a desempenhar outro papel em outro momento, pois a própria relação da criança com determinado elemento do meio se modificou (Vigotski, 2010).

Vigotski sinaliza para a importância de interpretar o desenvolvimento da criança em sua relação com o meio apenas de uma perspectiva de fora para dentro, analisada por meio de indicadores

absolutos aplicáveis a todo e qualquer desenvolvimento humano, mas a partir de uma visão que considere a criança no processo – isto é, a singularidade em sua relação com o meio.

Portanto, o estudo do desenvolvimento infantil deve analisar de que forma a criança toma consciência e concebe o seu meio, e como se relaciona afetivamente com certo acontecimento. A isso Vigotski (2010, p. 686) denomina de “prisma”, o que vai determinar o papel e a influência do meio no desenvolvimento da personalidade da criança e do seu desenvolvimento psicológico.

Temos, assim, que não apenas as particularidades da criança irão determinar como será o caráter da vivência, mas também que o próprio meio constituirá a sua singularidade, determinando as particularidades da criança, que por sua vez estarão cristalizadas na vivência em um processo dialético:

...as singularidades constitutivas da pessoa, de modo geral, as particularidades pessoais da criança, como que se mobilizam sob a forma de uma dada vivência [*perejivanie*] e vão se acumulando para se cristalizarem nessa vivência [*perejivanie*], mas, ao mesmo tempo, tal vivência consiste não apenas na totalidade dessas particularidades pessoais da criança que, por sua vez, determinam como ela vivenciou esse acontecimento, mas se constitui também nos diferentes acontecimentos vivenciados de diferentes maneiras pela criança. (Vigotski, 2010, p. 687)

Vigotski nos ensina que o meio, enquanto situação concreta, sempre estará representado em determinada experiência, sendo ela uma unidade de elementos do meio e de elementos da personalidade. Enquanto método para a análise da influência do meio sobre o desenvolvimento da criança, Vigotski sinaliza para a importância de levar em consideração as demais influências, o nível de compreensão da criança quanto à determinada vivência, a possibilidade de tomada de consciência a respeito do que foi vivenciado, e da apreensão daquilo que ocorre no meio circundante da criança.

Com relação à *perejivanie* na arte, retomamos os escritos de Vigotski, nos quais tratou sobre a função social da arte, sobre a reação estética e sua relação com as outras reações do homem, elucidando o papel e o significado da arte no sistema geral do comportamento humano. Sua primeira análise sobre o assunto, intitulada *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1999) é, até hoje, uma das mais profícuas explanações já feitas sobre a arte enquanto expressão humana. O autor parte do problema do estudo científico da arte, evidenciando a importância de uma exploração detalhada do papel da arte na constituição do humano.

A partir dessa perspectiva, Vigotski afirma que, para se tornar objeto de estudo científico, a arte deve ser considerada “uma das funções vitais da sociedade, em relação permanente com os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto” (Vigotski, 1999, p. 9) Desta forma, a arte deve ser vista como parte indissociável da vida em sociedade, consistindo numa expressão do contexto histórico no qual se insere, adquirindo formas de uma ideologia originada na base das relações econômicas e de produção.

Sobre a compreensão da reação estética, Vigotski aponta que é preciso ir além da emoção estética elementar – causada pelos componentes da obra em si, e que chegam aos sentidos na apreciação – e estudar a vivência do espectador a partir de outros dois componentes: o sentimento e a imaginação.

Em suas explanações sobre as teorias da percepção estética, Vigotski retoma estudos de autores sobre o tema, nos quais o sentimento artístico é ora visto como sendo um dispêndio de energia, ora a partir da noção da *lei do menor esforço*. Segundo Vigotski, sua investigação aponta para a complexificação em comparação com a atividade não artística, ao que a lei do menor esforço se aplicaria apenas às suas consequências, ao seu efeito secundário, e não à reação estética diante da obra. Para o autor, a arte viola a lei do menor esforço, pois está ligada à excitação do complexo jogo de sentimentos manifestados no homem – sendo o sentimento considerado como um dispêndio de energia espiritual.

Ainda em relação aos sentimentos, Vigotski os relaciona, na reação estética, à fantasia, a fim de explicar que a *perejivanie* com a obra de arte por meio das sensações por ela causadas não está vinculada, apenas, ao que é percebido dos elementos artísticos dispostos; está vinculada, também, à nossa própria capacidade de imaginar e criar a partir dessas sensações, sendo que as emoções por ela suscitadas envolvem uma atividade consciente pela apreciação da obra: “As emoções da arte são

emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se principalmente em imagens da fantasia” (Vigotski, 1999, p. 267)

Desta forma, o autor esclarece que a vivência estética se dá de forma diferenciada em relação às outras reações do homem, formulando em seguida o conceito de catarse. Segundo o autor, a contradição lógica entre a estrutura concreta da obra e seu conteúdo, característica à arte, suscita também uma contradição emocional gerada por ela em seu espectador. Desse modo, a arte promove uma descarga intensa de emoções contrárias ao conteúdo da obra, contrariando a concepção de Aristóteles em sua poética (335-323 a.C.) de que a catarse seria, na verdade, a purificação dos sentidos. Vigotski defende que a catarse é um processo complexo de “transformação das emoções”: “É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética” (Vigotski, 1999, p. 272).

Quanto à relação entre a reação estética e as demais reações do homem, Vigotski contesta a compreensão de que o sentimento causado pela obra de arte pode ser comparável aos demais sentimentos vivenciados pelo homem; pelo contrário, a arte implica em algo que transforma e que supera o sentimento comum. Assim, toda sensação e sentimento, quando suscitados por meio da arte, teriam algo além dos elementos que neles estão contidos, “e este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte” (1999, p. 307).

Para terminar a nossa discussão teórica sobre a arte, analisaremos a questão específica do trabalho criativo do ator. Em *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator* (2009), Vigotski busca compreender o ator como produto das relações sociais, articulado ao seu sentido histórico, ao invés de vê-lo de um ponto de vista individual, a partir de uma perspectiva da psicotécnica das emoções – isto é, a forma como o ator desenvolve certas habilidades (principalmente emocionais) que garantiriam sucesso em seu ofício profissional.

No texto, Vigotski constata a possibilidade do ator em selecionar voluntariamente as emoções em seu ofício, a fim de transmitir à plateia a vivência interna de seu personagem. A isso se coadunam as ideias de Stanislavski, apresentadas anteriormente, que aludem ao trabalho do ator com as próprias emoções e com as emoções alheias, de forma a ser capaz de selecionar conscientemente determinada emoção na realização de seu ofício.

A partir daqui, nossas inquietações nos levam a voltar nossos olhos para a experiência que se desenvolve sob as luzes da ribalta: o teatro e o ofício do ator. Nossa proposta é compreendê-la a partir dos elementos peculiares que a compõem, em cujas dimensões a função social da arte é levada ao extremo, uma vez que o teatro é arte que somente se realiza pela relação indissociável entre os elementos técnicos da cena, o ator e a plateia.

O teatro e a vida: a *perejivanie* na arte e seus desdobramentos na psicologia

Chegamos, assim, ao ponto chave de nossa análise da experiência na vida e a sua relação com o teatro: a *perejivanie* do ator. A fim de analisarmos a *perejivanie* do ator em seu ofício, devemos fazê-lo a partir de um ponto de vista bastante específico, uma vez que os sentimentos do ator diferem, em diversos aspectos, dos sentimentos experimentados pela plateia na apreciação da obra de arte.

Em *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999, pp. 298-299) procurou analisar os sentimentos do ator partindo dessa premissa. Tomando por base a teoria de Denis Diderot (1713-1784), a principal teoria vigente à sua época a respeito dos sentimentos do ator. Diderot afirma que o ator experimenta e representa não só os sentimentos do personagem, mas os amplia em uma forma artística. Segundo o filósofo, os sentimentos do ator são medidos, e fazem parte de um sistema de declamação, não sendo, portanto, verdadeiros. Os sentimentos do ator não estão sujeitos a nenhuma lei de unidade, satisfazendo apenas condições requeridas por meio de um longo processo de estudo.

Mas não é nisto que consiste o triunfo do ator: este triunfo reside notoriamente na dimensão que ele dá a esse desespero. A questão nada tem a ver com o fato de que a meta da estética seja, como brincou Tolstói, a de reduzir-se a exigência de “descrever uma execução como se fossem flores”. A execução no palco continua execução e não flores, o desespero continua desespero, mas quem o

resolve é a ação artística da forma, e por isto é muito possível que o ator nem experimente até o fim e de forma plena aqueles sentimentos que experimenta a personagem representada (Vigotski, 1999, p. 299).

Temos, portanto, que os sentimentos do ator diferem dos sentimentos comuns experimentados na vida cotidiana por assumirem esta *ação artística da forma*, uma vez que surgem como um trabalho com a estética por meio de recursos técnicos próprios. Desta forma, não é possível igualar, como via de análise, os sentimentos suscitados no palco – que têm por intuito provocar certas reações na plateia – àqueles não intencionais, oriundos da experiência na vida.

Mas o que seria, em relação ao sentimento do ator, este *não experimentar até o fim*? Seriam os sentimentos vividos sobre o tablado apenas uma mera imitação de trejeitos, gestos pensados para criar uma ilusão no público? Ou será que aqueles sentimentos do ator, nos quais os nossos próprios sentimentos reverberam para além de nossas sensações corriqueiras, seriam algo totalmente diferente e que deveria ser visto sob uma nova ótica?

A fim de compreender essa questão, Vigotski (2009) retoma a discussão sobre os sentimentos do ator em seu texto *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*, propondo uma discussão de um ponto de vista do campo psicológico. A grande contribuição de Vigotski para a compreensão da *perejivanie* do ator foi a de vê-la como um fenômeno que deve ser analisado a partir de um ponto de vista sociopsicológico, entendida em relação a todo o contexto ao qual pertence. Sendo assim, os sentimentos do ator não podem ser analisados apenas de um ponto de vista da experiência individual, mas a partir de sua função em determinada época e classe, dentro do mesmo panorama no qual a *perejivanie* estética da plateia também tem lugar.

Na alegre expressão alemã, as experiências do ator³ são não tanto um sentimento de “eu” quanto um sentimento de “nós”. O ator cria no palco infinitas sensações, sentimentos e emoções que se tornam a emoção de toda a audiência teatral. Antes que eles se tornassem objeto de incorporação do ator, eles estavam dados em uma formulação literária, eles nasceram no ar, na consciência social (Vigotski, 2009, p. 14).

Esta afirmação nos leva a perceber a *perejivanie* do ator de um ponto de vista mais amplo, sendo necessário, para tanto, “ir além dos limites da experiência direta do ator para explicá-la” (Vigotski, 2009, p. 18). A afirmação do psicólogo bielorrusso se refere à necessidade de analisar a *perejivanie* do ator sem perder de vista a experiência social, no qual os sentimentos do ator vão buscar a sua matéria-prima. No entanto, *mover-se para longe* nos remete também à análise da própria *perejivanie* do ator com um olhar consciente e minucioso sobre as leis que a governam, partindo da experiência humana neste sentido da sua multiplicidade, em sua constituição enquanto *nós*.

É interessante observar que um dos mais proeminentes teóricos do teatro russo do século XX, Constantin Stanislavski, reconheceu esta constituição do teatro enquanto *nós*, ao afirmar que

É, – pensava eu então, – a nossa arte não é duradoura, mas em compensação é a mais irresistível de todas as artes para o homem contemporâneo. Que força! Sua influência não é produto da criação de um só homem mas de todo um grupo de atores, pintores, diretores de cena e músicos simultaneamente, de muitas, das mais diversas como o drama, a música, a pintura, a declamação, as danças, etc. E nesse conjunto a influência teatral não é percebida por uma pessoa, mas, simultaneamente, por toda uma multidão, o que cria a sensibilidade geral, de massa, que aprofunda os momentos da percepção (Stanislavski, 1989, p. 498)

No final do século XIX, Stanislavski buscou compreender os elementos envolvidos na criação do ator. Sua experiência e seus questionamentos levaram-no a crer que o ator deveria empenhar-se em conhecer a si mesmo, seja no palco ou fora dele, assim como conhecer seu papel. A centralidade na figura do ator norteou o trabalho da maioria dos encenadores do início do século XX, porém, apenas Stanislavski procurou criar uma didática que pudesse orientar a performance do ator, por meio da

³ No original em russo, “*переживания актера*” (*perejivaniia aktiora*) – segundo nota da tradução feita por Delari Jr. & Passos (2009).

exploração de elementos pessoais e técnicos que fossem capazes de conduzir ao estado criador, sempre com vistas à veracidade e ao senso estético da obra (Benedetti, 2011).

No que se refere ao trabalho criativo do ator, Stanislavski (2014) conceituava o termo *perejivanie*, principalmente, em sua busca pela experiência do ator que fosse além daquela ordinária, experimentada pelo homem comum em seu dia a dia. Sua intenção era ir além da aceção da vivência comum, aludindo ao significado do processo laborioso e difícil pelo qual passaria o ator, a fim de entrar em contato com o sentimento do personagem (Mollica, 1991).

Para o diretor russo, a transformação se daria pelo acesso, por parte do ator, de seus próprios sentimentos, compreendendo-os e preocupando-se em aprimorá-los por meio da experiência, para que o processo criativo pudesse emergir sem maneirismos ou clichês (Stanislavski, 2014). O objetivo da arte teatral seria, para Stanislavski, criar a *vida de um espírito humano*, e não apenas representar as características exteriores dos sentimentos, como ditava Diderot.

Para acessar a *vida do espírito humano*, o ator stanislavskiano deve afinar seu instrumento psicofísico de forma que, como observou Vigotski (2009), possa persuadir a emoção a manifestar-se, uma vez que ela não pode ser evocada diretamente. O ator apoia-se, assim, na análise intelectual de seu papel, no aguçamento de sua percepção do mundo, nos objetivos conscientes e na imaginação a fim de criar as circunstâncias para *viver* a personagem.

Esta aproximação com a vida é crucial para a *perejivanie* do ator, uma vez que é nela que todo o sistema se baseia. A atuação deve surgir por meio de processos interiores, mas não somente deles; deve se sustentar pela experiência vivida e continuamente renovada do ator para ser considerada verdadeira. Para Stanislavski (2014), “representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel” (p. 43), devendo o ator “adaptar as suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma” (p. 43).

Este processo de *adaptar-se* às qualidades da vida humana a ser encarnada nos remete ao trabalho com as emoções: para *viver* verdadeiramente o seu papel, o ator faz uso da própria matéria emocional, aproximando-se das emoções da personagem, por meio de uma emoção compartilhada que ultrapassa os limites da experiência individual. A sua aproximação com a vida diz respeito, principalmente, a *viver* em si o sentido mais amplo da experiência humana, a fim de transmiti-la em uma forma artística, transformá-la em experiência estética. No entanto, a sua arte o permite permanecer neste *limiar* entre si mesmo e o outro, entre o *ser* e o *não ser* da experiência alteritária, uma vez que o personagem se estabelece como esse *outro* da relação, enquanto também representa um todo maior que sintetiza a experiência humana geral.

Para começar, o ator não é nem uma [coisa], nem outra. Ele tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida. É possível que não haja, em sua natureza, nem a vilania de um personagem nem a nobreza de outro. Mas as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más. O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo, a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser (Stanislavski, 2014, pp. 217-218).

O ator, portanto, vive a *perejivanie* de outrem a partir da própria *perejivanie*, uma vez que experimenta, por meio das próprias emoções, as emoções do *outro*, transformadas em composição artística por meio da imaginação. Para viver as emoções alheias em si, o ator deve penetrar no mais profundo do espírito humano, conhecer a psicologia da alma e da natureza, compreender a essência espiritual da paixão humana, tornando a sua interpretação rica em detalhes, em complexidade e em variação (Stanislavski, 2010).

Nossa paleta emocional, nossa partitura, que deve retratar paixões humanas, precisa ser colorida, variada, rica. Retratando qualquer uma das paixões humanas, o ator não deve pensar nessa paixão mesma, mas nos sentimentos que entram em sua composição, e quanto maior for o ímpeto que queira atribuir a ela, mais variadas e contraditórias serão as emoções que terá de buscar. Os

extremos estendem a gama das paixões humanas e ampliam a paleta do ator (Stanislavski, 2010, p. 91).

Estes *extremos*, segundo Stanislavski, são necessários para mobilizar a mente, a vontade e os sentimentos do ator, tríade que o diretor russo considerava como a base para o trabalho na construção da personagem. No entanto, este estado emocional ampliado apenas pode ser atingido por meio de objetivos criadores, a força motriz da criatividade, a *isca* para as emoções. Tais objetivos criadores são os responsáveis por manter a linha contínua e ininterrupta da ação, de forma que o ator permaneça identificado com os sentimentos da personagem durante todo o processo.

Por outro lado, Stanislavski também acreditava que os sentimentos do ator não são iguais aos suscitados na experiência comum⁴, ainda que se identifiquem com a experiência humana mais ampla. Eles se diferenciam, principalmente, pois não são mais suscitados pela experiência direta, mas se utilizam da memória e da imaginação. Desta forma, os sentimentos do ator são geralmente mais condensados, mais compactos e substanciais do que aqueles vividos na experiência imediata (Stanislavski, 2014).

É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções (Stanislavski, 2014, p. 45).

O ator deve trabalhar com o seu *equipamento* interior e exterior, uma vez que é por meio dele que são criados os sentimentos, os gestos e toda uma gama de ações que dão acabamento ao propósito estético do teatro. Os sentimentos na cena teatral devem ser selecionados em função de todo o contexto do texto dramático e da encenação, desta forma a criação do ator é determinada por implicações específicas do teatro, e deve visar ao seu fim de criar uma obra de arte. Neste ponto, é importante retomar as afirmações de Stanislavski a respeito da *perejivanie* do ator em seu papel:

É um erro pensar que o ator experimenta um segundo estado de realidade quando está em cena fazendo o trabalho criador... Como já sabem, nós, em cena, vivemos das lembranças emocionais de realidades. Às vezes essas lembranças chegam a um ponto de ilusão que as torna semelhantes à própria vida real... Nessas horas um artista criador sente sua própria vida na vida de seu papel e a vida de seu papel idêntica à sua vida pessoal. O resultado dessa identificação é uma metamorfose miraculosa (Stanislavski, 2014, p. 338)

O ator nunca está, portanto, desvinculado do real; ele não cria uma nova realidade, mas a condensa e a amplia, e por vezes a sua vida mescla-se à vida da personagem que encarna em si. Ainda assim, a sua *perejivanie* acontece a partir de uma lógica da exotopia⁵, isto é, quando o ator, ao

⁴ É importante ressaltar que, neste caso, estamos nos referindo à experiência denominada pelo termo russo *opit*, diferenciando-o, assim, da experiência a qual se referiam Vigotski e Stanislavski ao tratar da experiência do ator, ou seja, a *perejivanie* (N. da A.).

⁵ A *exotopia* é explorada como conceito na obra de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), definida por ele da seguinte forma: “Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem. Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros (e, correlativamente, uma certa carência — o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim, mas isso não é essencial para nosso propósito pois, em minha vida, a inter-relação “eu-outro” é concretamente irreversível)” (Bakhtin, 1997, pp. 43-44).

permanecer em constante identificação com o personagem, mantém-se consciente de si mesmo, vigiando seus próprios atos, a fim de poder selecionar os sentimentos evocados pela imaginação. Do contrário, suas emoções deixariam de servir ao propósito estético da criação teatral, perderiam o seu acabamento artístico. Ou, como apropriadamente diria Stanislavski (2010): “quando nossas emoções entram em caos, quando nos falta a lógica e a consecutividade dos objetivos, nós não vivemos autenticamente o papel” (p. 77).

Podemos concluir que a noção da exotopia sintetiza a *perejivanie* do ator na perspectiva stanislavskiana: o ator vive verdadeiramente seu papel na situação fictícia, ao mesmo tempo em que permanece em si mesmo, consciente de seus atos e do contexto onde o seu trabalho criador acontece, sendo capaz de escolher suas ações de acordo com as exigências da técnica, da dramaturgia e da encenação.

Entender a *perejivanie* do ator, em seu contexto específico, é de suma importância para analisarmos a *perejivanie* na vida, uma vez que o teatro nos mostra, em uma forma poética, as contradições e conflitos próprios das relações humanas, ou, como afirma Vigotski:

As experiências do ator, suas emoções, aparecem não como funções de sua vida mental pessoal, mas como um fenômeno que tem uma significância e um sentido social objetivos, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia (Vigotski, 2009, p. 20).

A *perejivanie* do ator, portanto, acontece em uma perspectiva na qual a sua experiência toma proporções de ideologia, pois se estabelece como fenômeno cujos sentidos são sociais, respaldados pela função da arte enquanto *técnica social dos sentimentos*. Sobre este assunto, trazemos para a discussão as palavras de Stanislavski:

Mas no palco, como na vida real, é impossível executar sem obstáculos qualquer movimento, esforço ou ação. Inevitavelmente nos chocamos contra os movimentos e esforços opostos de outras pessoas, ou com acontecimentos conflitantes, ou com obstáculos causados pelos elementos, ou com outros empecilhos. A vida é um esforço sem trégua: ou vencemos ou somos derrotados. Assim também, no palco, lado a lado com a ação direta, haverá uma série de ações diretas opostas, por parte de outras personagens, outras circunstâncias. O entrelaço e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática (Stanislavski, 2010, p. 103).

Assim, encontramos nas relações entre a arte e a vida a nossa resposta: *no palco, como na vida real*, lidamos constantemente com o *drama* da condição humana, cheio de contradições e conflitos, a cada nova *cena* em que *encarnamos* os diversos *papéis* que constituem a nossa personalidade. A partir desta compreensão, parafraseamos as palavras de Vigotski (2001)⁶: *o teatro é o microcosmo da vida humana*, pois é na vida criada no palco que podemos observar, sintetizada e ampliada, a experiência entre o *interno* e o *externo*, entre o *eu* e o *outro*... entre o *ser* e o *não ser*, em que a natureza humana efetivamente se constitui.

Considerações finais

Os estudos do fenômeno da *perejivanie* a partir das perspectivas da psicologia e da arte, por meio das obras de Vigotski e Stanislavski, nos remetem à compreensão das relações estabelecidas entre a arte e a vida, a fim de nos abrir uma visão diferenciada sobre a constituição dramática da consciência humana. Em nosso esforço de retomar o conceito, percorrendo um caminho que nos levou dos trabalhos atuais até os primórdios de sua constituição enquanto objeto de estudo da psicologia, percebemos a importância de traçar as relações entre a arte e a vida no que diz respeito ao fenômeno da *perejivanie*, a fim de compreender todas as dimensões que o tema assume não só nos escritos de Vigotski sobre a arte, mas em toda a sua obra.

Entendemos ser necessário um olhar sobre a *perejivanie* na arte em uma perspectiva dialética com os estudos psicológicos da *perejivanie* na vida, entendendo as relações entre a psicologia e a arte a partir do prisma da complementariedade, e não como campos de estudo separados. O entendimento

⁶ “Una palabra es un microcosmos de conciencia humana” (Vigotski, 2001, p. 128).

das relações da teoria vigotskiana com a arte é imprescindível para compreender a fundo todos os conceitos desenvolvidos sobre a constituição da consciência humana, uma vez que Vigotski considerava que a nossa consciência se estrutura de forma *dramática* - tal como ocorre no teatro.

Assim como os atores no palco, nós estamos sempre *atuando*. A cada *cena* de nossa vida, somos compelidos a *encarnar* os *papéis* que nos constituem, *interpretando* conforme manda o figurino: como mães, pais, filhos, profissionais, amantes... entre o desejo e o dever, movidos por paixões e anseios, vivendo as contradições inerentes à experiência humana. Encarnamos esses papéis para a *plateia* das nossas relações, enquanto vivemos o *conflito* entre o *interno* e o *externo*, que sempre nos gera a dúvida: *ser ou não ser*?

Por meio do estudo do teatro e da *perejivanie* do ator, somos capazes de compreender a constituição humana a partir desta perspectiva *dramática*, pois ela acontece neste *limiar* da experiência alteritária. O ator, em seu ofício, sempre atua enquanto *eu* e enquanto *outro*, aproximando-se da experiência alheia representada na vida do personagem; ele se apresenta enquanto este *outro* alheio a si, mas preserva as suas próprias características, que servem ao mesmo tempo para a identificação e para o distanciamento na experiência com esse *outro*. Em seu ofício, portanto, o ator vive uma experiência dialética, agindo conscientemente com o objetivo claro da criação artística, a partir da *exotopia*.

É na *exotopia* que se encerra a real questão da liberdade: ao sermos capazes de compreender as condições humanas a partir de um novo olhar, podemos agir sobre nossas determinações e determinarmos a nós mesmos, alcançando o estado consciente do *Eu Sou* em nossas vidas; assim, podemos nos apropriar da nossa experiência, cômicos da nossa participação não só na nossa própria história, mas na perspectiva mais ampla de toda a grande trama das relações humanas. Assim, completamos o processo da *perejivanie*: vivemos, sentimos, enxergamos, tomamos consciência e *atuamos*.

Referências

- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benedetti, J. (2011). *Stanislavski: an Introduction* (4ª ed.). Nova York: Theater Arts Book.
- Delari Jr., A. & Passos, I. V. B. (2009). Alguns sentidos da palavra “perejivanie” em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. In *III Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem (GPPL)* (pp. 5-41). Campinas, SP: Unicamp.
- Luria, A. R. (1991) *Curso de Psicologia Geral* (Vol 1.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mollica, F. (1991). Di Stanislavskij e del significato di perejivanie. *Teatro e Storia*, 5 (2), 225-255.
- Sawaia, B. B. & Silva, D. H. N. (2015). Pelo Reencantamento da Psicologia: em busca da positividade epistemológica da imaginação e da emoção no desenvolvimento humano. *Caderno Cedes*, Campinas, 35 (número especial), p. 343-360.
- Stanislavski, C. S. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. S. (2010). *A criação de um papel* (14a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. S. (2014) *A preparação do ator* (22ª ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Toassa, G. (2009). Emoções e Vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2000). O Manuscrito de 1929. *Educação & Sociedade*, XXI (71), 21-44.
- Vigotski, L. S. (2001). *Obras escogidas — tomo II*. Madrid: Visor y A. Machado Libros. Recuperado de <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>
- Vigotski, L. S. (2006). El problema de la edad. In L. S. Vigotski, *Obras escogidas, Tomo IV* (2a. ed). Madrid: Visor y A. Machado Libros.
- Vigotski, L. S. (2006). La crisis de los siete años. In L. S. Vigotski, *Obras escogidas, Tomo IV* (2. ed). Madrid: Visor y A. Machado Libros.
- Vigotski, L. S. (2009). Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator (Delari Jr.,A., Trad.). Recuperado em 20 ago. 2015, de <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>.
- Vigotski, L. S. (2010). Quarta aula: a questão do meio na pedologia. *Psicologia USP*, 21(4), 681-701.

Recebido em 10/03/2017
Aceito em 26/06/2017

Raquel Rodrigues Capucci: mestre em processos de desenvolvimento humano e saúde, pela Universidade de Brasília (2017), sendo o título do trabalho defendido: "Perejivanie: um encontro de Vigotski e Stanislavski no limiar entre Psicologia e Arte". Graduada em psicologia, pela Universidade de Brasília (2004). Experiência na área de psicologia, com ênfase em psicologia escolar e da arte, atuando principalmente nos seguintes temas: perejivanie, arte, teatro, drama, imaginação e emoção. Tem também experiência na área teatral como atriz, diretora e preparadora de atores, tendo escrito várias esquetes e peças teatrais. Atualmente, ministra cursos de formação teatral para crianças, adolescentes e adultos.

Daniele Nunes Henrique Silva: graduada em bacharel e licenciatura em pedagogia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Titulou-se mestre em psicologia da educação (1998) e doutora em educação (2006), pela Universidade Estadual de Campinas. Em 2015, fez estágio de pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, no Programa de Psicologia Social). É professora da Universidade de Brasília (UNB), atualmente vice-diretora do Instituto de Psicologia, vinculada ao Instituto de Psicologia/Departamento de Psicologia Escolar e Desenvolvimento (PED) e ao Programa de pós-graduação em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde (PG-PDS), onde orienta mestrandos, doutorandos e supervisiona estágios pós-doutorais. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem (GPPL/Unicamp) e do Núcleo de pesquisa dialética exclusão/inclusão social (Nexin/PUC-SP). Membro também do GT Psicologia sócio-histórica e a desigualdade social e o contexto brasileiro (ANPEPP). É coordenadora do grupo de pesquisa "Diálogos em Psicologia", com oito pesquisadores permanentes. Tem experiência na área de Psicologia do Desenvolvimento, Cultura e Arte, com ênfase investigativa na perspectiva histórico-cultural.