



Estudos de Psicologia (Campinas)

ISSN: 0103-166X

ISSN: 1982-0275

Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia
Universidade Católica de Campinas

CAPUCCI, Raquel Rodrigues; SILVA, Daniele Nunes Henrique
"Ser ou não ser": a peregrinação do ator nos estudos de L.S. Vigotski
Estudos de Psicologia (Campinas), vol. 35, núm. 4, 2018, Outubro-Dezembro, pp. 351-362
Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas

DOI: 10.1590/1982-02752018000400003

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=395357410003>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

“Ser ou não ser”: a *perejivanie* do ator nos estudos de L.S. Vigotski

“*To be or not to be*”: The actor’s *perezhivanie* in the studies of L.S. Vygotsky

Raquel Rodrigues **CAPUCCI**¹  0000-0002-2350-7547

Daniele Nunes Henrique **SILVA**¹  0000-0002-8174-2967

Resumo

O termo *perejivanie* tem relação com as vivências emocionais radicais que causam impacto no desenvolvimento, alterando trajetórias. Para os fins deste artigo, serão analisadas as seguintes dimensões do conceito, conforme estudado por Vigotski: a *perejivanie* estética e o efeito catártico experimentado pelo público diante da obra; a *perejivanie* e na vida e sua ocorrência a partir do tensionamento dos papéis na experiência concreta, dando especial ênfase à *perejivanie* do ator, que traduz a interrelação das dimensões da arte e da vida. Defende-se aqui que a linguagem simbólica própria do teatro é capaz de transportar o espectador em uma viagem para além dos limites da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, para dentro de si mesmo, impelindo-o a solucionar a contradição suscitada por seus sentimentos, a reconhecer seu lugar dentro da experiência e a atuar sobre ela.

Palavras-chave: Psicologia histórico-cultural; Teatro; Vivências emocionais.

Abstract

The term *perezhivanie* is related to radical emotional experiences that impact the development of the individual, changing trajectories. For the purposes of this article, we will analyze the following dimensions of the concept, as studied by Vygotsky: the aesthetic *perezhivanie*, and the cathartic effect of the audience before the artwork; *perezhivanie* in life, and its occurrence from the tensioning of roles in concrete experience, giving a special emphasis to the actor’s *perezhivanie*,

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

¹ Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, 70910-900, Brasília, DF, Brasil. Correspondência para/Correspondence to: R.R. CAPUCCI. E-mail: <racapucci@gmail.com>.

Artigo elaborado a partir da dissertação de R.R. CAPUCCI, intitulada “*Perejivanie*: um encontro de Vigotski e Stanislavski no limiar entre Psicologia e Arte”. Universidade de Brasília, 2017.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

Como citar este artigo/How to cite this article

Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2018). “Ser ou não ser”: a *perejivanie* do ator nos estudos de L.S. Vigotski. *Estudos de Psicologia* (Campinas), 35(4), 351-362. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>



which translates the interrelations of the dimensions of art and life. The symbolic language of the theater is capable of transporting us beyond the boundaries of everyday life, and at the same time in a journey into ourselves, when we are driven to solve the contradiction aroused by our feelings, recognizing our own place within the experience and acting on it.

Keywords: Historical-cultural psychology; Theater; Emotional experiences.

Mesmo diante da popularidade crescente da teoria de L.S. Vigotski (1896-1934)² ao redor do mundo, várias das suas ideias continuam obscuras e, por vezes, negligenciadas. Dentre elas está o conceito russo de *perejivanie*. O assunto tem chamado a atenção dos estudiosos da obra de Vigotski apenas nas últimas duas décadas (Veresov, 2016). Tal interesse se deve ao resgate das obras de Vigotski, bem como à publicação de textos perdidos do psicólogo a partir do início do século XXI, o que levou à revelação de aspectos ainda desconhecidos de seu pensamento (Prestes & Tunes, 2012).

O tema da *perejivanie* havia sido estudado cientificamente também por outros psicólogos russos no início do século XX, além do próprio Vigotski, entre eles S.L. Rubinshtein (1889-1960), L.I. Bozhovich (1908-1981) e F.E. Vasiliuk (1953-) (Delari Jr. & Bobrova Passos, 2009). Apesar do interesse crescente na temática da *perejivanie*, pouco ainda tem sido estudado a respeito das origens da utilização extracotidiana do termo na língua russa.

O ator e diretor russo C.S. Stanislavski (1863-1938) teria sido o primeiro a apresentar a *perejivanie* conceitualmente, em uma perspectiva do seu Sistema para o trabalho criador no teatro, definindo-a como a experiência do ator na vida e como uma ferramenta para a construção da personagem (Mollica, 1991; Capucci, 2017). Tal compreensão conceitual, afirma Ferholt (2009), parece ter influenciado as explorações de Vigotski sobre o termo no campo da psicologia. Ferholt explica:

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

² A grafia do nome do autor aparece de diferentes formas nas produções brasileiras e estrangeiras. A depender das traduções do russo, ora seu sobrenome é grafado com dois yy – Vygotsky, ora com um no início – Vygotski ou no fim – Vygotsky e, por último, com dois ii – Vigotski. No Brasil, após um período em que se discutiu sobre qual deveria ser a grafia correta, a maioria dos estudiosos do autor tem adotado esta última grafia – Vigotski – e mantido nas citações a forma como aparece nas obras utilizadas. É esta a razão de mantermos nos títulos e nos artigos deste tema as grafias utilizadas pelos autores.

³ “A *perejivanie* foi primeiramente usada em uma perspectiva extracotidiana no Sistema dramático de Constantin Stanislavski. Para Stanislavski, a *perejivanie* é uma ferramenta que permite aos atores criar personagens a partir de suas experiências pessoais revividas. O ator cria uma personagem ao revitalizar suas memórias emocionais autobiográficas e, como as emoções são provocadas pela ação física, é pela imitação das ações físicas alheias, ou das próprias ações físicas do passado, que essas memórias emocionais são revividas” (tradução livre).

Perezhivanie was first used as more than an everyday word in the dramatic system of Constantin Stanislavski (1949). For Stanislavski (1949) *perezhivanie* is a tool that enables actors to create characters from their own re-lived, past lived-through experiences. Actors create a character by revitalizing their autobiographical emotional memories and, as emotions are aroused by physical action, it is by imitating another's, or a past self's, physical actions, that these emotional memories are re-lived (Ferholt, 2009, p.3)³.

Nessa linha, buscando explorar os estudos de Vigotski a respeito da *perejivanie* no âmbito da Arte e da Psicologia, bem como as considerações de Constantin S. Stanislavski a respeito da *perejivanie* do ator, o presente artigo intenta lançar um olhar sobre os aspectos envolvidos no trabalho criador do ator, a partir de uma análise da experiência no limiar entre a arte e a vida.

Arte, drama e *perejivanie* na obra de Vigotski

Reconhecido como um dos grandes nomes da Psicologia do século XX, Vigotski demonstrava interesse pelo conhecimento filosófico e pela produção artística, estabelecendo interfaces entre várias áreas para desenvolver suas pesquisas. A produção escrita de Vigotski foi intensa e vasta para uma vida curta (o psicólogo bielorrusso morreu prematuramente, aos 37 anos, vítima de tuberculose), e delineada em um interesse

interdisciplinar, perfazendo estudos nas áreas da pedagogia, psicologia, arte, filosofia, defectologia e literatura, que definiram a natureza da sua produção (Oliveira & Rego, 2010).

De acordo com Del Río e Álvarez (2007), Vigotski atribuía essencial importância às artes e às criações culturais. Sua crença no papel da cultura na formação da consciência levou-o a investigar a arte como expressão humana, cujos estudos resultaram na publicação do livro intitulado "*Psicologia da Arte*", em 1926. Segundo Vigotski (1916/1999a), a arte está em constante relação com a realidade objetiva, e intrinsecamente ligada à vida e às relações sociais de uma determinada época, sendo possível entender que "o material para o conteúdo e estilo artísticos são apreendidos da realidade e trabalhados a partir dela" (Barroco & Superti, 2014, p.23).

Nesse sentido, Vigotski (1916/1999a) recorre a obras de artistas como Pushkin (1799-1837), um de seus romancistas preferidos, a fim de embasar alguns de seus conceitos em "*Psicologia da Arte*". De forma a amparar suas proposições sobre a relação entre pensamento e linguagem, Vigotski menciona trechos de autores teatrais como Gogol (1809-1852), Goethe (1749-1832) e, diretamente, o trabalho desenvolvido no teatro por C. Stanislavski (Barros, Camargo, & Rosa, 2011). Em "*Vygotsky: uma síntese*", Van Der Veer e Valsiner (1996, p.389) assinalam que o último capítulo de uma de suas principais obras, "*Pensamento e linguagem*", publicado pela primeira vez em 1934, "contém muitas referências aos poetas que ele admirava, em resumo, ao mundo das palavras e do teatro que ele amou desde sua juventude".

É também dessa forma que Vigotski parte da obra shakespeariana para compreender a formação da personalidade humana. As grandes questões que se mostram ao autor em seu estudo sobre a saga de Hamlet, ainda percebidas no campo do enigmático e inexplicável, serão as mesmas que ele buscará compreender por meio da psicologia: a solidão existencial e o paradoxo do caráter social da dimensão individual do humano.

A escrita de "*A tragédia de Hamlet*" perfaz a história pessoal do próprio Vigotski e indica a

influência que a arte teve em sua trajetória profissional. A crítica da peça surge das impressões do então jovem estudante acerca de sua experiência como espectador da peça encenada pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), sob a direção de Stanislavski e Gordon Craig, em 1911. Conforme afirma Vyatcheslav Ivanov (1866-1949), em notas à edição russa:

... Vigotski ressalta nas notas à monografia a repercussão dessa montagem em seu estudo. A profundidade com que Vigotski penetra na interpretação estética de Hamlet: – afinada com a montagem de Gordon Craig (que contou com a participação de Stanislavski) – é comprovada por muitas coincidências quase textuais entre a primeira monografia de Vigotski e aquelas passagens do livro "*Minha Vida na Arte*", de Stanislavski, que descrevem o plano de montagem de Hamlet. Personificação, na crítica, da concepção de Hamlet que, em termos de teatro, refletiu-se nessa montagem, a monografia de Vigotski traz a marca dessa época e acentuada atenção voltada para as possibilidades de interpretação simbolista da tragédia (Vigotski, 1916/1999a, p.187).

Partindo da narrativa poética de Hamlet, Vigotski transpõe a compreensão da experiência da arte para a vida, a fim de compreender como os *papéis* constituídos nas relações sociais são *encarnados* pelo sujeito em forma de *drama*, e como eles se posicionam e reposicionam em seu tensionamento frente às condições históricas e culturais (Barros et al., 2011).

Ao estudar a constituição da personalidade humana, Vigotski (2000) propõe que as relações reais entre os sujeitos no meio social são internalizadas intrapsiquicamente. O que permanece dessas relações é a sua significação, tanto no plano social quanto no pessoal. No entanto, essa significação muda de estado e direção ao tornar-se pessoal, passando a orientar a conduta do sujeito na relação com o outro e consigo mesmo (Pino, 2005).

Dessa maneira, os processos de significação (re)produzidos nas relações sociais não se separam daquilo que somos, ao contrário,

é a dimensão mutante e inacabada (se assim conseguimos dizer) do que somos e do que poderemos ser. ... Na pessoa social está amalgamado, contraditoriamente, um campo conflituoso de posicionamentos sociais que vão definindo formas de atuação, mais especificamente, modos de ser, agir, pensar e (ressaltamos) modos de sentir que são singulares. Tais performances sociais se organizam dentro de um tecido cultural particular, permitido pela possibilidade criadora da história e emergente nas relações sociais (Silva & Magiolino, 2016, p.47).

Compreender a personalidade em sua formação dramática pressupõe considerar a determinação social do sujeito, perpassada por uma ação consciente de resignificação, superando-se, assim, a visão clássica de um psiquismo estático e harmônico (Sawaia & Silva, 2015). Nesse sentido, 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).

A ideia de luta interna de posições sociais de forma dramática e contraditória remete ao conceito de *Homo Duplex* desenvolvido por Vigotski (2000). O conceito poderia ser interpretado como o fato de uma pessoa desempenhar nas relações, ao mesmo tempo, a função de *eu* e de *outro*. Essa dupla existência vivida sempre no limiar entre o interno e o externo, identificada por Vigotski já em sua crítica sobre Hamlet, implica contradições que emergem das condições reais de vida, uma vez que os papéis assumidos sofrem deslocamentos e tensionamentos em decorrência da constituição cultural do indivíduo e do seu posicionamento diante dos outros.

Os papéis são dinâmicos, e a ordem, a hierarquia e as relações entre as funções que determinam mudam de acordo com as posições sociais ocupadas pelos sujeitos nas dinâmicas interpessoais. Ou, de acordo com as palavras do próprio Vigotski (2000, p.37), “o papel social (juiz, médico) determina a hierarquia das funções: isto é, as funções mudam a hierarquia nas diferentes esferas da vida social. Seu choque = o drama”.

De acordo com Delari Jr. (2013), a constituição humana se configura como luta interna, tecida dramaticamente pelas escolhas que se fazem ao longo da vida. Sendo assim, o *drama* envolve a constituição social do indivíduo e decorre de uma luta interna que impulsiona o reposicionamento subjetivo. Enfim, é pela constituição dramática (e dinâmica) do seu psiquismo que cada indivíduo é apto a fazer tais escolhas; afinal, a subjetividade é política.

A consciência se constitui, portanto, dentro dessa dimensão dramática, nas tensões e contradições inerentes à condição humana, pela experiência vivida nas relações sociais, ao mesmo tempo em que se imprime a essa experiência significado e sentido próprios (Pino, 2005). Para Vigotski, a consciência é a síntese formada pela dialética entre externo e interno, entre realidade objetiva e subjetiva, noção que será explicitada em seus estudos sobre a *perejivanie*.

A *perejivanie* na vida: a relação entre o interno e o externo

O termo *perejivanie* tem relação com as emoções e as vivências emocionais radicais que causam impacto no desenvolvimento. Tais vivências emocionais parecem estar intimamente relacionadas à noção de *drama* em Vigotski, isto é, o choque de sistemas de situações dramaticamente vividas pelas pessoas – um tipo de experiência que altera os rumos da vida porque impõe escolhas, voluntárias ou não.

De acordo com Delari Jr. e Bobrova Passos (2009, p.9), o substantivo *perejivanie* é composto por duas partes. A primeira é formada pelo prefixo *pere* [*nep*], que indica: 1) uma orientação da ação através de algo; 2) a realização de uma ação por mais uma vez, ou de outra forma; e 3) uma superação do sofrimento. Os autores chamam a atenção para o aspecto de *processualidade* do termo, que é conferido pelo prefixo, semelhante a *trans-* no português. A segunda parte, o radical *jivanie* [*живание*], deriva do verbo arcaico *jivat*, que significa *viver*.

A análise do uso corrente, na língua russa, do termo *perejivanie* e do verbo *perejivat* indica uma

experiência especialmente intensa e profunda, seja ela positiva ou negativa. Dessa forma, as palavras ou expressões em algumas de suas traduções (por exemplo, *vivencia*, no espanhol; *emotional experience* ou *living through*, no inglês; e experiência emocional e vivência, em português) não refletem a profundidade do termo russo. Isso quer dizer que, no que se refere à psicologia, a *perejivanie* “dá um acento ao processo, visando a uma análise detalhada que, na fala cotidiana, não é posta como objetivo” (Delari Jr. & Bobrova Passos, 2009, p.10).

A peculiaridade do conceito de *perejivanie* demanda de seus comentadores um estudo metucioso e atento, principalmente pelo esforço de encontrar termos em outras línguas que sejam capazes de refletir sua profundidade e, de modo especial, seu significado na utilização extracotidiana. De modo geral, a *perejivanie* se constitui como um processo próprio da vida humana, e pode ser entendida como um acontecimento de forte carga emocional, capaz de produzir mudanças profundas na vida de uma pessoa real (ou, no caso da arte, na vida de um personagem), conforme defendem Toassa e Souza (2010).

Em sua busca por estudar a *perejivanie*, Vigotski (1925/1999b) dedicou-se a compreender o fenômeno a partir de vários aspectos. Para os fins deste artigo, serão analisadas as seguintes dimensões do conceito: 1) a *perejivanie* estética e o efeito catártico experimentado pelo público diante da obra; e 2) a *perejivanie* na vida e sua ocorrência a partir do tensionamento dos papéis na experiência concreta, levando a uma nova forma de sentir, pensar e agir no mundo, dando especial ênfase à *perejivanie* do ator, que traduz a interrelação dessas suas dimensões: a arte e a vida.

Com relação à *perejivanie* na vida, Vasiliuk (1991) afirma que, para elucidar o problema da *perejivanie* mais a fundo, é preciso entendê-la em sua relação com a consciência. Segundo o autor, ambos os componentes de um fenômeno psicológico – o conteúdo real e a experiência vivida – são apresentados à consciência, mas de maneiras distintas. Nas funções em que está ativa a forma de apreensão do real (*i.e.*, pensamento e memória), o

conteúdo real aparece como objeto passivo sobre o qual a atividade psíquica é direcionada. No caso da *perejivanie*, a relação se dá de forma invertida: o conteúdo real passa a ser o agente, enquanto o sujeito se torna passivo. Isso é o mesmo que dizer que a *perejivanie* ocorre espontaneamente, sem exigir nenhum esforço particular; ela tem sua própria força, que não é alcançada por nenhum ato de apreensão e reflexão. A ação do sujeito se daria, portanto, não sobre a *perejivanie* em si, mas em promover a integração dos seus efeitos em seu funcionamento psíquico, na busca por novas formas de agir e pelo restabelecimento do equilíbrio do seu sistema psicológico (Kozulin, 1991).

Varshava e Vigotski (1931, p.128, citado por Veresov, 2016, p.130) definiram a *perejivanie* como “experiência psicológica direta”, compreendida como unidade na qual está representada, de um lado, a situação experienciada e, de outro, a forma como o sujeito vivencia essa situação. Isso é o mesmo que dizer, portanto, que em toda *perejivanie* está-se lidando com uma unidade indivisível entre as características pessoais e os elementos situacionais, que são sempre históricos e culturais.

A *perejivanie* se estabelece, portanto, como unidade indivisível dessa relação entre o ambiente e a significação, a partir de sua constituição social. Porém, essa unidade se dá de forma dramática, na medida em que o ambiente e as relações passam por constantes transformações, que determinam uma nova dinâmica psíquica. Sendo assim, a *perejivanie* não é apenas a unidade entre o ambiente e o sujeito, o externo e o interno, mas o processo pelo qual essa relação se estabelece (Martsinkovskaya, 2009).

A psique humana se desenvolve, então, como um sistema complexo, e não mecânico; por isso, deve ser analisada a partir de seus elementos e da dinâmica de interação entre eles. Desse modo, a *perejivanie* representa a unidade mínima do todo, a unidade orgânica entre a personalidade e o ambiente, como é representada no decurso do desenvolvimento. A *perejivanie* é o que transforma a situação social na situação social de desenvolvimento, na medida em que a experiência determina a transformação da psique. É nesse

sentido que Vigotski (1931/1991, p.8) afirma: “La conciencia es la vivencia de las vivencias”⁴.

A *perejivanie* estética e a Arte em sua dimensão social

Apesar de a sua influência estar presente no pensamento vigotskiano ao longo de toda a sua obra, o conceito de *perejivanie* no âmbito da arte apenas tomou forma a partir do seu livro “*Psicologia da Arte*” Vigotski (1925/1999b). Nessa obra, Vigotski faz uma análise detalhada dos gêneros literários, do teatro e, principalmente, da *perejivanie* estética. É nesse contexto que o autor revela sua compreensão da arte como importante expressão humana e como *técnica social dos sentimentos*.

Diante disto, temos que o autor destaca a necessidade de uma íntima relação entre a psicologia e a arte, pois considera que esta exprime a sociedade que lhe dá origem e objetiva na obra, objeto cultural, características psicológicas complexas. Ao mesmo tempo, possibilita a apropriação das características humanas pelos indivíduos. Podemos entender que a natureza social da arte traz em si a relação com a psicologia, uma vez que a sociedade e toda realidade humana é forjada pelos homens nas relações sociais, por meio do trabalho e, neste mesmo movimento, as funções psicológicas superiores são elaboradas e objetivadas, isto é, deixam de ser funções meramente biológicas. Assim, ao se produzir arte e ao dela se apropriar, funções psicológicas dos sujeitos também são formadas e desenvolvidas (Barroco & Superti, 2014, p.23-24).

De acordo com tal premissa, Vigotski (1925/1999b) analisa a *perejivanie* estética tendo como ponto de partida o problema do estudo científico da arte, evidenciando a importância de uma exploração detalhada de seu papel na constituição do humano. Critica o estudo da estética em apenas

duas visões, uma “de cima” e outra “de baixo” (Vigotski, 1925/1999b, p.8), nas quais a experiência com a arte era analisada ora de uma perspectiva metafísica e especulativa, ora a partir de relações estéticas elementares, em função de reações básicas a aspectos técnicos da obra. Assim, segundo o autor, a arte, ao provocar a experiência estética, mobiliza os mais íntimos sentimentos e anseios da alma humana, produzindo seus efeitos em uma dimensão social.

A arte é o social em nós e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais. Por isto, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social (Vigotski, 1925/1999b, p.315).

Dessa forma, ao se estabelecer como o *social em nós*, a arte teria a função de superar o sentimento individual – e seu aspecto mobilizador estaria em possibilitar a transformação e a transferência da experiência comum. A arte transcende o âmbito individual do artista, constituindo-se em uma dimensão duplamente social: sendo criação única, individual e inimitável, é a criação de um indivíduo também socialmente determinado; a obra de arte satisfaz a necessidade de expressão não apenas do sujeito criador, mas também dos outros, que só pode ser suprida dentro de um diálogo estabelecido entre a obra e seu público, entre o artista e o espectador. “O objeto criado, por isso, é uma ponte ou instrumento de comunicação” (Vázquez, 1978, p.264).

Quanto ao caso particular do ofício do ator e sua *perejivanie*, Vigotski (2009) baseia sua análise nos estudos de Stanislavski (1923/1989; 1949/1992;

▼ ▼ ▼ ▼ ▼
⁴ “A consciência é a vivência das vivências” (tradução livre).

1961/2010; 1936/2014) sobre o trabalho de criação da personagem. O diretor russo propôs um novo olhar sobre o ator, colocando-o em evidência a partir de um comprometimento ético com sua arte e de uma nova compreensão estética do teatro. Tal proposição surgiu de sua própria experiência nos palcos e fora deles, principalmente nos anos de intenso trabalho e criação no Teatro de Arte de Moscou (TAM), entre os anos de 1898 e 1938.

A exemplo de Vigotski e Stanislavski, o presente estudo dá enfoque à compreensão da experiência do ator a partir de suas dimensões ética e estética, considerando as especificidades próprias ao seu ofício e à sua arte, entendendo-os dentro do contexto social e histórico, e enfatizando a busca do ator por representar, no palco, a experiência universal.

A *perejivanie* do ator: a ética e a estética

Chega-se, assim, ao ponto-chave desta análise do teatro e de sua relação com a vida: a *perejivanie* do ator. Deve-se analisar a *perejivanie* do ator em seu ofício 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 sua obra "*A criação de um papel*", Stanislavski (1961/2010) afirma que o trabalho do ator está na autenticidade da *perejivanie alcançada no desempenho de seu papel*, por meio do manejo das emoções e da ação interna, para efetivar a expressão exterior da personagem. Para isso, o ator lança mão da sua "memória emocional ou afetiva" (p.205), isto é, da lembrança da vivência real de uma determinada emoção, que pode ser evocada na situação vivenciada pela personagem. A fim de acessar a vida da personagem, a experiência

(*perejivanie*) do ator, em termos de sensações e sentimentos, é um fator preponderante. O ator deve aprimorar o contato com a realidade e tornar-se sensível a ela, trabalhar sua imaginação, pois essas são as ferramentas com as quais contará no processo de construção da personagem (Stanislavski, 1949/1992).

Para estabelecer uma didática que pudesse orientar o ator em seu processo de criação, e auxiliá-lo no alcance da *perejivanie* em seu papel, dedicou-se a analisar seu ofício. Com isso, buscou identificar os aspectos concernentes ao estado de ânimo habitual do ator, isto é, quando o ator deve desempenhar seu papel e exteriorizar as emoções da personagem sem, no entanto, conseguir senti-las verdadeiramente. Quando se encontra no palco nesse estado de ânimo habitual – que Stanislavski convencionou chamar apenas *estado do ator* –, o artista está dissociado de sua criação, cuja manifestação interna é cerceada pelos estímulos cotidianos e corriqueiros, sendo forçado a expressar em cena os sentimentos e a essência da personagem. Consciente do prejuízo do *estado do ator* para a criação, Stanislavski buscou um estado espiritual e físico que fosse benéfico ao processo de criação, do "estado criador" (Stanislavski, 1923/1989, p.411).

Toporkov (2004) descreve como Stanislavski buscava a veracidade da ação e dos sentimentos no palco, a fim de evitar a mecanização e a rotina que sufocam o talento. O diretor acreditava que somente o conhecimento profundo e minucioso de si mesmo e da personagem, por parte do ator, seria capaz de combater os maus hábitos (provindos da alienação em relação à sua arte) que impedem o alcance do estado criador.

Dessa forma, Stanislavski buscou criar meios para o ator alcançar, voluntariamente, a plena concentração de toda a natureza espiritual e física, a fim de propiciar o estado criador. A criação se iniciaria pelo que chamou de *se criador*⁵ – quando o artista

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

⁵ De acordo com Stanislavski (1936/2014), a ação é impulsionada pelo *se criador* – em algumas traduções, *se mágico ou se fosse*. O ator cria a verdade imaginária com base na sua experiência com a realidade e nas memórias emocionais. É dentro dessa verdade imaginária que se estabelece a vivência da personagem. Em seguida, o ator acessa as *circunstâncias dadas* – estabelecidas por orientações dentro da própria narrativa – que determinam as condições nas quais a realidade criada irá se sustentar. Se é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento. Um não pode existir sem o outro, a fim de que aconteça o estímulo necessário à ação. Dado que a análise detalhada do conceito extrapola os objetivos do presente trabalho, tal discussão será tratada em produções futuras.

articula, por meio de recursos da imaginação, uma verdade imaginária, acreditando nela com a mesma sinceridade com que o faz perante a realidade, porém transferindo-se para essa vida criada e imaginada.

Stanislavski admite que o teatro assume uma verdade própria, que deve ser creditada pelo ator em sua interpretação; ele deve ser capaz de levar o espectador a crer na vida expressa no palco, nessa verdade própria do teatro, por meio de uma sensibilidade artística para a verdade. Mais do que isso, o ator deve compreender as convenções inerentes à arte teatral que a diferenciam da vida como ela é, buscando criar o verossímil dentro da normatividade própria do teatro. Assim, o ator deve, efetivamente, viver no palco essa vida imaginada, apoiando-se em sua crença na verdade imaginária (Ruffini, 2003).

O Sistema proposto por Stanislavski surge, assim, como um guia para orientar o ator em seu trabalho voluntário de criação, levando em conta as convenções próprias do teatro, por meio de um trabalho intenso com suas próprias emoções e sensações, apoiando-se em sua imaginação para criar a vida de sua personagem. Mais que isso, o Sistema “ensina o ator a fundir a ação física com a psíquica” (Dagostini, 2007, p.60). Dessa forma, a principal inovação do Sistema refere-se à ênfase no trabalho do ator sobre si mesmo, de uma perspectiva da *perejivanie*, ao qual se dedica o primeiro volume da obra de Stanislavski. Ao dar foco, em primeiro lugar, à experiência, Stanislavski (1936/2014) insiste que o ator deve viver verdadeiramente a vida da personagem a cada atuação, e não criar, por meio da simples repetição mecânica de ações exteriores, uma ilusão da vivência.

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

Se diferem dos sentimentos comuns, como se dariam, portanto, os sentimentos do ator no palco? Seriam os sentimentos vividos sobre o tablado uma mera imitação de trejeitos, gestos pensados para criar uma ilusão no público? Ou seriam algo totalmente diferente, que deveria ser visto sob uma nova ótica?

A fim de compreender essa questão, Vigotski (2009) retoma a discussão sobre os sentimentos do ator no texto *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*, propondo um ponto de vista psicológico. A grande contribuição de Vigotski para a compreensão da *perejivanie* do ator foi vê-la como um fenômeno que deve ser analisado de uma perspectiva sociopsicológica, ou seja, entendido em relação a todo o contexto. 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 social, dentro do mesmo panorama no qual a *perejivanie* estética da plateia tem lugar.

Na alegre expressão alemã, as experiências do ator 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).

Essa afirmação 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, na qual os sentimentos do ator vão buscar a sua matéria-prima. No entanto, mover-se para longe 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 nesse sentido da sua multiplicidade, em sua constituição como nós.

Essa noção da *perejivanie* do ator, enquanto uma experiência do nós, estava evidenciada nos textos de Stanislavski a respeito do trabalho do ator sobre si mesmo. O diretor afirmava que o objetivo da arte teatral é criar a vida de um espírito humano e que, ao viver no palco a vida da personagem, o ator seria capaz de transmitir toda a complexidade de sentimentos e sensações próprias do espírito humano, suscitando na plateia a reelaboração e ressignificação dos seus próprios sentimentos.

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.

O ator deve ser observador não só em cena, mas também na vida real. Deve concentrar-se em todo ser, em tudo que lhe chame a atenção. Deve olhar para um objeto não como qualquer transeunte distraído, mas penetrantemente. De outro modo, todo o seu método criador será descalibrado, não terá relação alguma com a vida (Stanislavski, 1936/2014, p.126).

Essa 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 de processos interiores, mas não somente deles; deve se sustentar pela experiência vivida e continuamente renovada do ator para ser considerada verdadeira. Para Stanislavski (1936/2014, p.43), “representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel”, devendo o ator “adaptar as suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma”.

Esse processo de adaptar-se às qualidades da vida humana a ser encarnada 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 o sentido mais amplo da experiência humana, a fim de transmiti-la em uma forma artística, transformando-a em experiência estética (Capucci & Silva, 2017).

No entanto, a sua arte lhe permite permanecer nesse limiar entre si e o outro, entre o ser e o não ser da experiência alteritária, uma vez que a 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 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, 1936/2014, pp.217-218).

As sementes estão no ator porque as suas emoções e sentimentos se constituem como fruto de um contexto histórico e social, como bem analisou Vigotski (2009). Dessa forma, no contexto da arte, a sua *perejivanie* ocorre em uma dimensão da própria constituição social da pessoa do ator, mas também em uma dimensão da *perejivanie* compartilhada em uma perspectiva mais ampla do ser humano.

O ator, portanto, vive a *perejivanie* de outrem (estética) a partir da própria *perejivanie* (na vida), uma vez que experimenta, por meio das próprias emoções, as emoções do outro, transformadas em composição artística pela imaginação (Capucci

& Silva, 2017). Para viver as emoções alheias, 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, 1961/2010).

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, 1961/2010, p.91).

Esses 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, esse 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 comum, ainda que se identifiquem com a experiência humana mais ampla. Eles se diferenciam, principalmente, porque não são mais suscitados pela experiência direta, mas se utilizam da memória e da imaginação. Dessa forma, os sentimentos do ator são geralmente mais condensados, compactos e substanciais do que aqueles vividos na experiência imediata (Stanislavski, 1936/2014).

Uma vez que os sentimentos do ator revelam, de forma condensada, aqueles sentimentos universais humanos experienciados na vida, pode-se concluir que entender a *perejivanie* do ator em

seu contexto é de suma importância para analisar a *perejivanie* na vida, uma vez que o teatro mostra, em uma forma poética, as contradições e os conflitos próprios das relações humanas, ou, como afirma Vigotski (2009, p.20), “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 objetivo, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia”.

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 como técnica social dos sentimentos. Sobre esse assunto, trazem-se à discussão as palavras de Stanislavski (1961/2010):

... 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 entrelaçamento e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática (p.103).

Assim, sob os holofotes desta reflexão, pode-se afirmar que no palco, como na vida real, lida-se constantemente com o *drama* da condição humana, cheio de contradições e conflitos, a cada nova cena em que se encarnam os diversos papéis que constituem a personalidade humana. A partir dessa compreensão, parafraseiam-se as palavras de Vigotski segundo as quais “*una palabra es un microcosmos de conciencia humana*” (Vygotski, 2001, p.128): o teatro é o microcosmo da vida humana, pois é na vida criada no palco que se pode 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*, onde a natureza humana se constitui.

Conclusão

Os atores atuam com o objetivo consciente de apresentar uma construção estética, respaldados pela técnica própria do teatro, pelos recursos cênicos, pelo comando do diretor, para criar uma obra de arte. Para isso, o ator submerge na radicalidade da própria emoção a fim de encontrar a emoção que é compartilhada, aquela que é capaz de provocar a identificação no espectador. Dessa forma, no ofício do teatro, é preciso viver sempre no *limiar* da experiência humana, que constitui a essência do *eu sou* do ator.

Em seu ofício, o ator atua como eu e como outro, aproximando-se da experiência alheia representada na vida da personagem; ele se apresenta como esse outro alheio a si, mas preserva as suas próprias características, que servem ao mesmo tempo para a identificação e o distanciamento em relação a esse outro. Portanto, o ator vive uma experiência dialética, agindo conscientemente com o objetivo claro da criação artística, a partir da *exotopia* – isto é, quando o ator, ao permanecer em constante identificação com a personagem, se mantém consciente de si, vigiando seus próprios atos, a fim de selecionar os sentimentos evocados pela imaginação.

Entre a ética e a estética, pode-se afirmar que a linguagem simbólica própria do teatro é capaz de transportar o espectador para além dos limites da vida cotidiana, ao mesmo tempo que o embala em uma viagem para dentro de si mesmo. E eis, nesse panorama, o milagre da arte, quando o espectador é impelido a solucionar a contradição suscitada pelos sentimentos, reconhecendo seu lugar dentro da experiência e atuando sobre ela.

É a linguagem artística dramática que promove a consciência ética. Na condição de espectador, este é capaz de experimentar o distanciamento necessário – a *exotopia* – para a tomada de consciência sobre suas emoções, ao se deparar

com o drama da vida sintetizado e ampliado sob a luz dos refletores. Por meio da experiência estética com o drama no teatro, o indivíduo pode ser capaz de transmutar sentimentos de uma forma elaborada por meio da imaginação, aprendendo novas formas de agir sobre seus determinantes e criando novas condições de vida à medida que se identifica com aquilo que lhe é comum.

Colaboradores

R.R. CAPUCCI foi responsável pela revisão bibliográfica, elaboração, análise, conclusão, revisão e aprovação do texto final. D.N.H. SILVA foi responsável pela elaboração, análise, conclusão e aprovação do texto final.

Referências

- Barroco, S. M. S., & Superti, T. (2014). Vigotski e o estudo da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia e Sociedade*, 26(1), 23-31.
- Barros, E. R. O., Camargo, R. C., & Rosa, M. M. (2011). Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. *Psicologia em Estudo*, 16(2), 229-240.
- Capucci, R. R. (2017). *Perejivanie: um encontro de Vigotski e Stanislavski no limiar entre Psicologia e Arte* (Dissertação de mestrado não-publicada). Universidade de Brasília.
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2017). Quando vida e arte se encontram: um diálogo entre Vigotski e Stanislavski. *Psicologia em Estudo*, 22(3), 409-420.
- Dagostini, N. (2007). *O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator* (Tese de doutorado não-publicada). Universidade de São Paulo.
- Delari Jr., A. (2013). *Vigotski: consciência, linguagem e subjetividade*. Campinas: Alínea.
- Delari Jr., A., & Bobrova Passos, I. V. (2009). Alguns sentidos da palavra "perejivanie" em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. *Anais do III Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem*, Campinas, pp.1-40.
- Del Río, P., & Álvarez, A. (2007). De la psicología del drama al drama de la psicología. *Estudios de Psicología*, 28(3), 303-332.
- Ferholt, B. (2009). *The development of cognition, emotion, imagination and creativity as made visible through adult child joint play: Perezhivanie through play worlds* (Unpublished doctoral dissertation). University of California.

- Kozulin, A. (1991). Psychology of experiencing: A Russian view. *Journal of Humanistic Psychology*, 31(3), 14-19.
- Martsinkovskaya, T. D. (2009). Emotional experience (*perezhivanie*) as socialization and identity formation mechanism in modern changing world. *Psikhologicheskie Issledovaniya*, 3(5), 1-10. Retrieved January 1, 2017, from <http://psystudy.ru>
- Mollica, F. (1991). Di Stanislavskij e del significato di *perezivanie*. *Teatro e Storia*, 6(2), 225-255.
- Oliveira, M. K., & Rego, T. C. (2010). Revolucionário inquieto. *Educação: Lev Vigotski*, (2), 6-17.
- Pino, A. (2005). *As marcas do humano: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski*. São Paulo: Cortez.
- Prestes, Z., & Tunes, E. (2012). A trajetória de obras de Vigotski: um longo percurso até os originais. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 29(3), 327-340.
- Ruffini, F. (2003). *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Laterza.
- 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*, 35(Esp.), 343-360.
- Silva, D. N. H., & Magiolino, L. L. S. (2016). Dimensões (est)éticas e políticas da paixão entre Simone e Nelson. *Psicologia e Sociedade*, 28(1), 45-54.
- Stanislavski, C. S. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1923).
- Stanislavski, C. S. (1992). *A construção da personagem* (6a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1949).
- Stanislavski, C. S. (2010). *A criação de um papel* (14a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1961).
- Stanislavski, C. S. (2014). *A preparação do ator* (22a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Originalmente publicado em 1936).
- Toassa, G., & Souza, M. P. R. (2010). As vivências: questões de tradução, sentidos e fontes epistemológicas do legado do Vigotski. *Psicologia USP*, 21(4), 757-779.
- Toporkov, V. (2004). *Stanislavsky in rehearsal*. New York: Routledge.
- Vasiliuk, F. E. (1991). *The psychology of experiencing: The resolution of life's critical situations*. Moscow: Progress.
- Vázquez, A. S. (1978). *As ideias estéticas de Marx* (2a ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Van Der Veer, R., & Valsiner, J. (1996). *Vygotsky: uma síntese*. São Paulo: Loyola.
- Veresov, N. (2016). *Perezhivanie as a phenomenon and a concept: Questions on clarification and methodological meditations*. *Cultural-Historical Psychology*, 12(3), 129-148.
- Vigotski, L. S. (1991). *A formação social da mente* (3a ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Originalmente publicado em 1931).
- Vigotski, L. S. (1999a). *A tragédia de Hamlet: príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes. (Originalmente publicado em 1916).
- Vigotski, L. S. (1999b). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. (Originalmente publicado em 1925).
- Vigotski, L. S. (2000). Psicologia concreta do homem. *Educação e Sociedade*, 21(71), 21-44.
- Vygotski, L. S. (2001). *Obras escogidas* (Vol. 2). Madrid: Visor y A. Machado Libros. Recuperado em março 9, 2017, de <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>
- Vigotski, L. S. (2009). *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*. Recuperado em agosto 29, 2015, de <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-problema-dapsicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>

Recebido: janeiro 31, 2018
 Versão final: maio 25, 2018
 Aprovado: agosto 17, 2018