



Psicologia & Sociedade

ISSN: 0102-7182

revistapsisoc@gmail.com

Associação Brasileira de Psicologia Social  
Brasil

Lopes Salomão Magiolino, Lavínia

A SIGNIFICAÇÃO DAS EMOÇÕES NO PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DRAMÁTICA DO  
PSIQUISMO E DE CONSTITUIÇÃO SOCIAL DO SUJEITO

Psicologia & Sociedade, vol. 26, núm. 2, 2014, pp. 48-59

Associação Brasileira de Psicologia Social  
Minas Gerais, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309332930006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

**A SIGNIFICAÇÃO DAS EMOÇÕES NO PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DRAMÁTICA DO PSIQUISMO E DE CONSTITUIÇÃO SOCIAL DO SUJEITO**  
*LA SIGNIFICACIÓN DE LAS EMOCIONES EN EL PROCESO DE ORGANIZACIÓN DRAMÁTICA DEL PSIQUISMO Y DE CONSTITUCIÓN SOCIAL DEL SUJETO*  
*THE SIGNIFICATION OF EMOTIONS IN THE DRAMATIC ORGANIZATION PROCESS OF THE PSYCHE AND SOCIAL CONSTITUTION OF THE SUBJECT*

**Lavinia Lopes Salomão Magiolino**

*Universidade Bandeirante de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil*

---

## **RESUMO**

Neste artigo, nos debruçamos sobre a significação das emoções no processo de “organização dramática do psiquismo” e constituição social do sujeito numa perspectiva histórico-cultural. Partindo de algumas elaborações teórico-metodológicas de autores dessa perspectiva (em especial, de contribuições de Vigotski sobre emoção, significação, arte e drama), dedicamo-nos a um exercício analítico do material empírico coletado em pesquisa, cujo *lócus* de investigação é uma companhia de teatro. O processo de significação das emoções é deflagrado e analisado frente a uma situação vivenciada por atrizes da companhia, videogravada. Procurando dar visibilidade analítica aos aspectos envolvidos no processo de significação das emoções, discutimos mais especificamente: a) As emoções significadas na experiência vivida; b) A catarse na experiência vivida: as emoções em suas (im)possibilidades de transformação. Compreendemos como a emoção humana, para além de manifestações corporais e fisiológicas, consiste num processo subjetivo, sínico e dialético, impregnado de conteúdo ou sentido ideológico e vivencial.

**Palavras-chave:** emoções, significação, drama, Vigotski..

## **RESUMEN**

En este artículo, miramos la importancia de las emociones en el proceso de «organización dramática de la psique» y la constitución social del sujeto en una perspectiva histórico-cultural. Basándose, en particular, en las contribuciones de Vigotsky sobre la emoción, significado, arte y drama, se analizó el material empírico recogido en la investigación, cuyo foco es una compañía de teatro. El proceso de significación de las emociones se dispara y se analiza ante una situación vivida por las actrices de la compañía, grabado en video. Buscando dar visibilidad a los aspectos que participan en el proceso de significación de las emociones, discutimos: a) Emociones significadas en la experiencia vivida; b) Catarsis en la experiencia vivida: las emociones en sus (im)posibilidades de transformación. Entendemos cómo la emoción humana, más allá de las manifestaciones físicas y fisiológicas, es un proceso subjetivo, sínico y dialéctico, impregnado de contenido o sentido ideológico y experiencial.

**Palabras clave:** emoción, significación, drama, Vigotsky.

## **ABSTRACT**

In this article, we discuss the question of the signification of emotions in the process of “dramatic organization of the psyche” and the social constitution of the subject in a historical-cultural perspective. Taking in particular the contributions of Vygotsky about emotion, signification, art and drama, we do an analytical exercise of the empirical material collected about the emotions in the actor’s work. The process of emotion’s signification is triggered and analyzed in a situation experienced by three actresses of a theater company, registered in video recording. Looking to give visibility to the aspects of the process we discuss: a) The signified emotions in the living experience; b) The Catharsis in the living experience: emotions in their (im)possibilities of transformation. We understand how human emotion, in addition to physical and physiological manifestations, is a subjective and signal process, impregnated with content or sense ideological and experiential.

**Keywords:** emotions, meaning, drama, Vigotsky.

---

O que é uma emoção? O que a caracteriza? As modificações corporais, os estados mentais, as expressões? Qual a sua função ou estatuto no psiquismo humano? Como apreendê-la? Leva-se em conta a manifestação corporal visível e, portanto, a expressão externa? Leva-se em conta a sensação interna que toma conta de corpo e mente do sujeito? Nesse caso, como assimilar expressões e sensações pelo relato do sujeito, pelo mapeamento das alterações físicas e orgânicas, pela observação do modo como o sujeito age, reage, se comporta?

Essas são algumas dessas questões que vêm se (re) colocando e têm fomentado o debate nas mais diversas áreas da ciência e campos do conhecimento e que, por conseguinte, trazem implicados diferentes modos de conceber e teorizar sobre as emoções humanas e acabam impactando de modo também diferenciado esses diferentes campos. Nesse movimento as emoções, têm sido definidas a partir de instintos, impulsos, sensações, percepções, estados corporais, expressões, motivos, necessidades e concebidas como sinais endógenos, processos fisiológicos ou orgânicos, manifestações corporais, descarga de energia.

Se tomarmos, por exemplo, o campo da Antropologia ou da Sociologia, nos deparamos com um modo de compreender e investigar as emoções, com base na análise das manifestações expressivas e de seus significados sociais e culturais – é o caso de Lutz (1988) e Le Breton (2009), Elias (1994) e Reddy (2001). No campo da Biologia e da Neurologia, apesar de admitir-se cada vez mais a influência dos aspectos sociais e culturais, as manifestações e expressões são consideradas em seu significado essencialmente biológico, conforme Maturana (1998) e Damásio (2004), para citar alguns.

No campo da Psicologia, em suas várias vertentes, a emoção vai assumindo diferentes contornos em meio às ênfases colocadas. Mais especificamente, no campo da Psicologia Histórico-Cultural (que assumimos), poderíamos destacar por exemplo os trabalhos de Ratner (2000), Menon (2000), Gonzalez Rey (2000) que, de maneira diferente, defendem o desenvolvimento histórico-cultural das emoções, e o papel dos mecanismos biológicos argumentando sobre o impacto de processos cognitivos e linguísticos que afetam o nível orgânico e a subjetividade.

O embate dá visibilidade ao esforço para superar as dicotomias que marcam o nosso modo de pensar e têm nos instigado a (re)tomar o trabalho de Vigotski e sua elaboração sobre a problemática. Em uma citação lapidar, esse autor aponta a necessidade de se considerarem as intrincadas relações entre os processos psicológicos humanos que, apesar de

históricos e culturais, não perdem a raiz biológica (Vigotski, 1930/1999).

Outro ponto relevante no debate atual, ao qual Vigotski se dedicou, é a compreensão da consciência humana e sua relação com a emoção. Podemos ver tal preocupação nos trabalhos de Damásio (2004). No âmbito da neurologia atual, Vigotski (1933/2004) analisa o desenvolvimento histórico da consciência humana, indagando acerca da evolução do córtex cerebral (o que não significa, para ele, que o organismo em seu conjunto e cada órgão não participem dessa evolução), e enfatiza que as emoções são vistas pelas teorias de sua época – em particular a teoria organicista de James, cujas ideias ainda ecoam no debate atual – como separadas da mesma. Esse modo de conceber as emoções, seu mecanismo psicofísico e sua equivalência com as percepções, caracteriza um núcleo anti-histórico (fundamentado na filosofia cartesiana).

Embora haja nas elaborações de Vigotski inúmeros elementos para compreender as emoções, numa perspectiva em que os aspectos biológicos e culturais são profundamente articulados, sobram indagações sobre o modo como esse processo se desenrola e, para além disso, como pode ser apreendido e analisado. Nesse sentido, cabe salientar algumas ideias, noções ou proposições do autor que consideramos relevantes: a noção de drama vinculada à Psicologia e a noção de análise semiótica da consciência (Vigotski, 1929/2000; 1933/1999).

Tais elaborações, ao condensarem uma preocupação com os aspectos biológicos e culturais, com o sujeito e a história, a arte e a criação humana, servem de inspiração para a procura de uma metodologia que busca provocar o processo psicológico emocional, em seu movimento de emergência e transformação da emoção a fim de estudá-lo.

Assim, no presente texto, propomo-nos a enfrentar o problema das emoções, dedicando-nos a um exercício analítico do material empírico coletado em uma de nossas pesquisas de campo, procurando dar visibilidade ao(s) modo(s) de significação das emoções nas relações (est)éticas, tomando como *lócus* a sala de ensaio de uma companhia de teatro e o trabalho do ator. Apresentamos, para tanto, um recorte do material empírico, destacando uma situação registrada discutindo: 1. As emoções significadas na experiência vivida; 2. A catarse na experiência vivida: as emoções em suas (im)possibilidades de transformação.

Contudo, antes de nos determos nas análises, se faz necessário (re)tomar, ainda que rapidamente, alguns pressupostos teórico-metodológicos que

sustentam nossa investigação e elaboração acerca da problemática.

### **Alguns pressupostos teórico-metodológicos: emoção e drama na dinâmica da personalidade**

A emoção humana, como um processo complexo que emerge historicamente na obra de Vigotski, tem um estatuto diferenciado no psiquismo, podendo ser compreendida como: “processo complexo que emerge historicamente” (Vigotski, 1930/1999, p. 127); “organizador interno de nosso comportamento” (Vigotski, 1933/2004, p. 139); “fortes motivações que influem em nosso comportamento” (Vigotski, 1933/2004, p. 77); “função da personalidade” (Vigotski, 1933/2004, p. 214). Compreender a questão das emoções na obra de Vigotski implica, como vimos defendendo, pensar no processo de constituição da personalidade e do sistema interfuncional e dinâmico, que caracteriza o psiquismo humano, na história e na cultura.

Em diversos momentos, Vigotski tece críticas às concepções de psiquismo que desconsideravam as relações entre as funções na dinâmica da personalidade e a atividade humana, e o problema do afeto e da vontade no comportamento humano. Nessa esfera, para Vigotski, o psiquismo abarca o conjunto das funções psicológicas (atenção, memória, imaginação, pensamento, percepção, linguagem, emoção etc.) e seu funcionamento e interconstituição, marcados pelo uso e a criação de instrumentos e signos (como instrumentos psicológicos). Em sua elaboração teórica, Vigotski defende a emergência da dimensão semiótica, a produção de signos e o princípio da significação como extremamente importantes para a compreensão do processo de conversão das relações sociais nas funções psicológicas, ressaltando as características da atividade mediada. A significação, compreendida como uso e criação de instrumentos e signos, é, para Vigotski, fato marcante na história humana. “Instalando-se nos espaços dos sistemas de sinalização natural, estes mediadores os tornam espaços representacionais, de modo que emerge um mundo novo, o mundo simbólico ou da significação” (Pino, 2000, p. 59). Assim, levando-se em conta as condições e os modos de produção da significação, na elaboração conceitual de Vigotski temos uma passagem da representação à significação – a formação de imagens é afetada, permeada por signos e sentidos socialmente construídos, que deixam marcas nos sujeitos e em seu psiquismo historicamente constituído – de maneira que “imagens, idéias, pensamentos não se formam, não se compõem independentemente das

relações entre pessoas, fora da trama de significações, isto é, sem a mediação, a operação com signos.” (Smolka, 2004, p. 41).

Se a produção de signos e sentidos é extremamente relevante para compreendermos os processos psicológicos e a consciência humana, como argumentamos em outros trabalhos, Vigotski ressalta o caráter dinâmico e dramático inerente ao processo de construção da personalidade humana, que se faz num processo dialético de interconstituição entre o individual e o social, o racional e o emocional. “O drama realmente está repleto de luta interna impossível nos sistemas orgânicos: a dinâmica da personalidade é o drama” (Vigotski, 1929/2000). Nesse sentido, assinalamos que Vigotski levanta a hipótese de uma “organização dramática do psiquismo humano” e busca explicar essa organização como resultante da dinâmica das relações sociais vivenciadas pelos indivíduos.

Por trás de todas as funções superiores e suas relações encontram-se relações geneticamente sociais, relações reais das pessoas (*Homo duplex*). Daí o princípio e método da personificação na pesquisa do desenvolvimento cultural, isto é, a divisão das funções entre as pessoas, personificação das funções. ...Psicologia em termos de drama. (Vigotski, 1929/2000, p. 26).

Vigotski (1929/2000) faz alusão aos personagens da *Commedia del'Arte*, cujos papéis, sempre fixos, cristalizam diferentes dramas que, por isso mesmo, independem da situação vivenciada no enredo. Para ele, essa dinâmica do drama com papéis fixos representava a antiga psicologia que traz em seu bojo uma noção de uma personalidade fixa, imutável, fechada. Contrapondo-se a essa visão, para Vigotski a ordem, a hierarquia e as relações entre as funções psicológicas – tais como o pensamento e o desejo – mudam de acordo com as posições sociais que os sujeitos ocupam. O psiquismo se constitui assim, de modo intrinsecamente relacionado às condições concretas de vida e existência dos sujeitos e formas de organização das relações sociais humanas.

As discussões sobre drama acabam por trazer em seu bojo o problema das emoções e de sua expressão, manifestação e possibilidades de (in)diferenciação nas relações éticas e nas experiências estéticas. As emoções experienciadas na vida assemelham-se àquelas que vivenciamos na Arte?

Vigotski (1925/2001) se detinha nas relações entre arte e vida. O autor traz à discussão o conceito de imaginação, problematizando as relações entre as emoções na arte e na vida cotidiana. O autor destaca a união de sentimento e fantasia, observando

que nos processos de representação artística, por exemplo, ocorre uma determinada retenção da reação emocional: o sentimento artístico se constitui e se mantém por meio da imaginação, que o reforça, e isso faz com que a expressão dos sentimentos e emoções suscitados, no teatro ou na obra de arte sejam contidos e, de alguma forma, controlados. Vigotski demonstra como a obra de arte suscitava sentimentos opostos e contraditórios, provocando um curto-circuito que os transformava - marco característico da criação artística. Essa problematização do conceito de catarse contribui para redimensionar o aspecto central da natureza da reação estética que fundamenta suas investigações sobre as relações entre razão e emoção, corpo e mente. Em sua perspectiva, a Arte, como “técnica social do sentimento”, assume um papel central como um poderoso meio de transformação e elaboração das emoções e a ênfase recai sobre a “complexa transformação dos sentimentos” (Vigotski, 1925/2001, p. 112).

Assim, indagamos, se isso não se dá só em termos do funcionamento mental subjacente à criação e recepção estéticas e a natureza das emoções artísticas, mas em termos de um aprofundamento de estudos da psicologia humana propriamente dita e do problema das emoções que experienciamos na vida.

Lukács entende que a catarse não é uma categoria puramente estética, sua origem estaria na vida dos seres humanos. Para esse autor, a função catártica é para além da estética e coloca a Arte como uma forma privilegiada de superação do fetichismo, que marca as relações sociais no modo de produção capitalista (Duarte, 2009). Para Lukács, existe uma intensa relação de sentimentos e paixões com a consciência de si elaborada (Tertulian, 2008).

Em busca de elementos para redimensionar a questão colocada acima, é interessante acompanhar a argumentação do próprio Lukács (1970), relativa à função da Arte na vida e personalidade humana. O autor critica as concepções idealistas da personalidade, pois nelas toda particularidade individual imediata revela-se como única realidade empírica e se desconsideram as forças que tendem a elevá-la. Essas últimas são, desse modo, convertidas em algo transcendente com relação ao sujeito ou fetiches. Lukács assinala, ainda, a relevância de uma concepção materialista da vida humana que abra a possibilidade de descobrir uma dialética interna. E, ao fazer isso, ressalta a formulação espinosana, que é adotada para a sua concepção de subjetividade humana: “um sentimento não pode ser contrariado ou suppresso senão por um sentimento contrário e mais forte que o sentimento que a contrariar”. Quando falarmos, aqui e posteriormente, de uma elevação da personalidade,

deve ser sempre entendida no sentido de Spinoza”. (Lukács, 1970, p.185).

De fato, Espinosa (2008) nos fala de dois pontos que aparecem nas elaborações de Lukács e, a nosso ver, impactam as elaborações de Vigotski: o estado de flutuação da alma (*flutuatio animi*) e a necessidade de conhecer o afeto, suas redes causais: “Esta constituição da Mente, a saber, a que se origina de dois afetos contrários, é chamada flutuação do ânimo” (EIII, P 17, escólio). “Devemos, pois, nos empenhar principalmente a conhecer clara e distintamente cada um dos afetos, para que a mente seja, então, determinada, pelo afeto, a pensar aquilo que percebe clara e distintamente” (EV, P 4, escólio).

Com essas elaborações, retornamos a Vigotski (1925/2001) e seu argumento na elaboração do conceito de catarse, de que, em decorrência da intensidade e força contraditória, inerentes a esse processo, há uma “elevada atividade do psiquismo” em que, “as emoções da Arte são emoções inteligentes” (p. 260). Aqui, conforme viemos defendendo em nossos estudos, percebemos o uso que faz da concepção espinosana de afeto ativo, marcado pela razão: o afeto pode se transformar, quando dele tomamos conhecimento e consciência. Assim, para nós, também como Lukács, Vigotski partilha da concepção espinosana do confronto entre afetos, e é nesse sentido que, para esses autores, a consciência é redimensionada pela catarse. Contudo, para Vigotski, conhecer os afetos muda a ordem e a conexão das/entre as funções, na/pela palavra, nas/pelas relações sociais – esse conhecer não é, portanto, de ordem puramente intelectual ou mental num modo de funcionamento do psiquismo em que há sempre o predomínio da razão ou do pensamento.

Para compreender o modo como as emoções significam nas relações sociais e no processo dramático de constituição do sujeito é necessário compreender essa intrincada relação da emoção com as demais funções psicológicas na consciência que, emerge na/pelas relações sociais. Isso nos leva a indagar sobre as posições sociais ocupadas pelos sujeitos e pelos sujeitos que se emocionam na dinâmica das interações, tomando o conceito de drama.

Em meio a tais considerações, o campo da ética e da estética é essencial ao debate que temos desenvolvido sobre sensação e expressão das emoções, tendo em vista a função, (trans)formação histórica e a significação das emoções nas relações sociais. Nessa discussão, das questões de ordem teórica e conceitual em que são salientados a significação e o drama numa abordagem histórico-cultural das emoções, algumas questões metodológicas emergem acerca de como investigar, analisar, apreender as emoções.

### *Investigar, analisar, apreender as emoções?*

Com relação à metodologia, Vigotski (1932/1987, 1932/1999) sempre enfatizou os métodos indiretos nos estudos e investigações em Psicologia, no sentido de abrir/criar possibilidades aos sujeitos de transformarem o que sentiam, pensavam e, enfim, o que vivenciavam. Com isso, era possível estudar a passagem de uma experiência à outra e, nesse movimento, acompanhar o processo psicológico em seu percurso de desenvolvimento e transformação.

É um de seus últimos trabalhos, sobre a psicologia do ator, tais apontamentos são explícitos. Vigotski (1932/1987) retoma o problema da (trans)formação das emoções para colocá-lo numa perspectiva histórica que traz, dentre outras, colocações relacionadas à classe social e à ideologia. Convém ressaltar, nesse momento, que Vigotski, ao discutir a existência de um paradoxo enfrentado pelo ator (não sentir e expressar, expressar e não sentir) no problema de sua evocação e expressão, aponta um caminho para o estudo e a compreensão das emoções.

Apenas indiretamente, criando um complexo sistema de ideias, conceitos, imagens dos quais as emoções são uma parte, nós podemos evocar os sentimentos requeridos e, deste modo, dar um colorido psicológico singular ao dado sistema completo, como um todo, e à sua expressão externa. (Vigotski, 1932/1987, p. 243).

Vigotski aponta a necessidade de criação de um complexo sistema de ideias, conceitos, imagens para que se possa dar um sentido ao próprio sistema e à expressão das emoções.

Ao adentrarmos a sala de ensaio de um grupo de teatro, deparamo-nos com exercícios de preparação do ator que objetivam o trabalho com as emoções, a memória e a imaginação. O grupo procura evocar suas emoções, para poder melhor expressá-las, através de um modo indireto, o exercício de imersão – do qual falaremos mais adiante. A partir de videogravações, registros semanais das atividades realizadas na sala de ensaio, procuramos “pistas, indícios e sinais” que nos permitissem compreender e investigar o processo emocional em seu curso – “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.” (Ginzburg, 1990, p. 177).

Numa matriz histórico-cultural, a abordagem indiciária e microgenética do processo de investigação da constituição do sujeito permite “adensar o estudo dos processos intersubjetivos e expandem as possibilidades de vincular minúcias e indícios de episódios específicos a condições macrossociais, relativas às práticas sociais”. Além disso, convém ressaltar “que é centrada na intersubjetividade e no

funcionamento enunciativo-discursivo dos sujeitos; que se guiam por uma visão judicial e interpretativo-conjetural” (Góes, 2000, p. 21).

Nesse sentido, a concepção dialógica de linguagem e discurso de Bakhtin é fundamental, na medida em que traz em seu âmago a comunicação propriamente dita, mas também os sujeitos e discursos envolvidos mediante o lugar social que ocupam e a ideologia que os constitui. A enunciação, de acordo com Bakhtin (Voloshinov, 1929/2002), é “produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade lingüística” (p. 121). Vale a pena destacar ainda a elaboração de Bakhtin (1929/2002) sobre os indícios verbais e extraverbais que são (re)produzidos numa instância de enunciação. Bakhtin (2003), apesar de não tratar especificamente das emoções, nos fala delas em diversas passagens: “o amor, a compaixão, o enternecimento e quaisquer outras emoções são sempre dialógicas nesse ou naquele grau” (p. 318). É importante ressaltar que não o são, porque simplesmente são colocadas no plano das interações sociais e da vida de relação como fenômenos biológicos – tal como aparecem na obra de alguns autores contemporâneos –, mas porque são compreendidas como processos imersos e constituídos na dinâmica das interações sociais, culturais marcadas por ideologia e poder.

Na análise do papel da afetividade na atividade (também como atividade dialógica), na criação e no desenvolvimento, inspiramo-nos no método de autoconfrontação delineado por Clot (2009), um dispositivo metodológico que tem por objetivo promover compreensão de efeitos de sentido que circulam em uma atividade de trabalho, desvelando as relações entre o real e o vivido e a representação da atividade. A atividade ocorre numa cadeia ou corrente de atividades de que constitui um elo, sendo dirigida pelo sujeito, para o objeto e para a atividade dos outros e contando com a mediação do gênero.

E, por fim, assumimos que uma conotação ético-política (Sawaia, 2010) coloca-se ainda como uma categoria central para a discussão proposta nesse trabalho por dar visibilidade aos dramas (no sentido vigotskiano do termo) vivenciados pelos sujeitos e às possibilidades de transformação da atividade profissional e da prática social.

Sala de ensaio: um exercício analítico das emoções na experiência (est)ética

Três mulheres vivem a solidão e o isolamento urbano, no momento em que uma delas morre afogada

em plena avenida de uma grande cidade. Esse é o mote para o trabalho de criação de uma Companhia de Teatro com a qual realizamos o trabalho de campo desta pesquisa. O processo de trabalho da Cia. foi dividido em duas etapas: exercícios de imersão e exercícios de criação e cena. Os exercícios de imersão compõem a base do processo de criação:

os atores são convidados a revisitarem lugares onde se alojam momentos significativos de sua vida. Movimentando-se por esses espaços reconstruídos pela memória, os atores passam a reagir aos estímulos oriundos do período em que habitavam aquele lugar. Mergulhados nessa espécie de devaneio, têm como companheiros os outros atores também imersos. ... É importante ressaltar que não se trata de apenas relembrar fatos, pensar sobre o que foi ou é significativo, mas de reconstruir um espaço proposto, para então ser afetado e interagir fisicamente com ele. Nesse sentido, dizemos que os exercícios de imersão propõem a entrada física na memória (Projeto de pesquisa artística da Cia. de Teatro, 2009).

Após o exercício de imersão, ocorre uma (in) tensa conversa sobre as experiências vivenciadas nos mesmos, entrecortada pelas experiências de palco. Essa conversa é denominada “roda de observação”, e trata-se de um momento em que os atores comentam o que/ como sentiram, pensaram, imaginaram. No processo de criação artística e dramatúrgica, a Cia. trabalha com uma linha de investigação central, que passa a nortear o conteúdo pessoal buscado pelas atrizes no exercício de imersão. Para a “personagem” em cena, Laís, essa linha é: “eu preciso arrancar isso de mim, mas não consigo”.

É importante salientar que, no trabalho de preparação e constituição do ator na Cia, as atrizes vão aprendendo a identificar os espaços onde residem os conteúdos pessoais que emergem de sua memória, em que lugar de seus corpos as emoções são inscritas – nas palavras do diretor, as atrizes fazem uma “topografia” de suas emoções e sensações, num processo que se dá no momento da criação de uma situação imaginária pelo acesso à memória dos mecanismos motores: o movimento dos gestos, do canto, da fala, das próprias emoções. É nesse sentido que o exercício de imersão – podendo ser entendido como um método indireto de abordagem de/para emoções, como apontava Vigotski – abre possibilidades de compreender as emoções em seu processo de transformação e significação intrinsecamente relacionadas às outras funções psicológicas.

Para apreender e analisar esse *processo*, o exercício de imersão e a fala das atrizes são transcritos em detalhes (o que exige do leitor certa generosidade) que trazem

as lacunas, reticências, repetições que se configuram, para nós, como indícios, pistas e sinais do processo de (re)conhecimento dos afetos. Tomamos, assim, como foco de análise desse trabalho, os exercícios de imersão e de criação, registrados em vídeo e diário de campo, bem como as autoconfrontações realizadas com três atrizes da Cia, aqui denominadas Lorena, Lia e Ana.

#### *Palavra, emoção e... ação*

O exercício começa com as atrizes movimentando-se pela sala de ensaio. Os braços, as pernas, a cabeça são agitados de maneira frenética. O diretor diz “Olha bem de frente. Encara. Que é isso? O que é isso que você quer arrancar de você?”. Os movimentos se tornam menos frenéticos e os gestos mais bem delineados. Cada uma das atrizes vai parando em um canto da sala. Lorena leva a mão ao peito e bate repetidamente. O rosto traz uma expressão de dor. Ela chora e grita “fica”. Depois, ela pega um objeto metálico aponta para alguém como se fosse uma arma. Ela passa o exercício todo falando com essa pessoa – a quem parece querer ferir e se vingar, mas não diz quem é. Ana permanece calada ;ela movimenta-se pelo palco. Num dado momento, ela diz “duas caipirinhas com limão e pimenta nos olhos”. E, mais adiante, ela pega um saco plástico e o contorce sobre a sua perna fazendo um gesto que se assemelha a um estrangulamento. Logo em seguida ela chuta o saco plástico, caminha sobre ele e desenha com seu corpo uma cruz em cima do local em que ele repousa. Depois disso, ela senta-se num canto do palco e passa o restante do exercício calada, com o olhar perdido numa expressão de serenidade. Por sua vez, Lia também leva a mão ao peito, movimenta-se, grita. Ela trama um plano de vingança para que o namorado, pego em um ato de traição, prove, em suas palavras, todo o ciúme que ela sentiu. Ela grita diversas palavras com uma expressão de fúria em seu rosto. Mas, ela termina por sentar-se, desculpar-se com o sujeito: “esquece” e “você sabe que eu sou uma pessoa que te quer bem”. (Transcrição de exercício de imersão)

Na sala de ensaio da companhia de teatro, uma indagação digna de Hamlet, espreita: devo ou não matar aquele que odeio/amo/respeito?

Nessa instância de enunciação em que os afetos emergem, e as emoções se (re)produzem, inúmeros movimentos são (re)produzidos, significados, transformando-se em gestos. Por outro lado, os gestos são coroados por expressões que nos remetem a diversos sentimentos e emoções: a dor de Lorena, a serenidade de Ana e a fúria de Lia. Os movimentos, os gestos vão se transformando no decorrer da situação vivenciada pelas atrizes. As sensações vão dando o tom das expressões que seus corpos assumem. No processo de sentir/expressar, os gestos das atrizes são esculpidos por elas por meio de seus movimentos, sensações e

expressões. Elas trabalham experienciando as emoções em seus corpos e mentes e, então, construindo modos de se colocarem em cena.

Lia e Lorena sentem algo em seu peito: algo que “aperta”, “pesa”, “sufoca”. Ao sentirem isso, fazem o mesmo gesto: levam a mão ao peito. Esse gesto se desdobra em movimentos diferenciados: Lia passa sua mão sobre o peito e Lorena começa a bater. O fato de as duas atrizes levarem a mão ao peito, ao sentir angústia e rancor, nos leva a indagar acerca do modo como esse gesto e os movimentos que dele se desdobram são significados na história das relações pessoais e sociais.

As atrizes vivenciam, experimentam uma gama de gestos, movimentos e expressões... Há gestos que se realizam ou não... Em todo caso, como afetam a experiência vivida das atrizes?

Podemos pensar, num primeiro momento, em como essas modificações corporais são sentidas e percebidas por cada atriz: o fato de sentir algo em seu peito a leva, seja qual for o motivo, a colocar a mão sobre ele. Mas, podemos pensar também, que colocar a mão no peito tem o significado de sentir dor, rancor, angústia – isso pode ser visto em inúmeras cenas de cinema e teatro: nos exercícios de ator da Cia, os atores realizam a busca por uma topografia das emoções e, para o diretor, a angústia se localiza nessa região. Podemos ainda pensar que se trata de um querer dizer algo a alguém. E, ao fazer isso, enveredamos numa trama de interlocução em que as emoções não sentidas apenas como sensações viscerais, mas trazem implicados sentidos e significados e, como manifestações dialógicas, emergem no terreno interindividual, na região limítrofe do signo, nas palavras de Bakhtin – deter-nos-emos, a seguir, nesse ponto.

1. As emoções significadas na experiência vivida;

Pesquisador: *E esse gesto [bater no peito]... Você tava...?*

Lorena: *Eu tava trabalhando com a coisa do rancor, né? Que era o que você quer tirar de você e não consegue. E aí, era uma... era uma sensação como se esse rancor fosse uma pedra (leva a mão ao peito dentro de mim assim, de tão fixa e forte que ela tá lá dentro, sabe?... Então é uma coisa meio impossível de tirar, porque é um concreto .... E aí eu acho que esse bater no peito era... era meio... era bater nisso assim... e.*

Pesquisador: *Quebrar?*

Lorena: *Num era nem quebrar, mas era quase confirmar a força que isso tem, sabe? A concretude que isso tem, assim.* (Autoconfrontação)

Lorena: *eu comecei com uma coisa no corpo de não sai daqui, num sai daqui, nada sai daqui eu num deixo sair daqui, nada sai daqui* (começa com a mão no peito e vai subindo uma de cada vez ao mesmo tempo em que pronuncia a frase “não sai daqui”, até chegar na boca e fechá-la com as duas mãos)... *eu cheguei na boca: “nada sai daqui”. E aí eu comecei a tocar os meus dentes e começou a vir uma ideia de arrancar, mas arrancar, porque eu não podia deixar sair de outra forma, num podia deixar sair em forma de... palavra.*” (Roda de observação)

Lia: *Num sei, dá um pouco a sensação de... de que isso... que... que angústia é uma coisa interna, lá dentro e que raiva é uma coisa que vai expandindo, sabe?*

*...E aí começou na angustiazinha lá, num sei o quê... e se você for explorar aquilo, que acho que eu me permiti fazer aí [no exercício], cê percebe que tem uma força muito grande, que era uma força que eu realmente não conhecia.* (Autoconfrontação)

Lia: *Por exemplo: a pessoa... sei lá... o teu namorado te traiu. E aí, uma vingança seria trair o seu namorado. Mas, às vezes, a vi.. você cria uma vingança na sua cabeça que não é necessariamente uma traição, entende?*

*...porque a vingança é mais pra você, na verdade, mais pra te nutrir do que pra... fazer mal pro outro. Eu tô falando isso porque eu... eu descobri, eu tenho refletido um pouco sobre isso, eu tenho... eu acabei de perceber também que eu sou uma pessoa muito vingativa. E aí outro dia... outro dia eu.. eu me vinguei! (risos) de uma pessoa! Só que essa pessoa nem sabe eu me vinguei dela, entendeu? Porque... a vingança que eu criei é uma coisa tão sutil (risos).* (Roda de observação)

Pesquisador: *Quando o diretor fala o que você quer arrancar você se lembra do que você sentiu?*

Ana: *Uma raiva assim... algo que você quer botar pra fora. ... tem a ver com toda uma situação que eu imaginei. Com aqueles gestos, eu estava exterminando alguma coisa. Duas coisas se chocando e aquilo pra mim era um alívio. Eu tava colocando pra fora uma raiva.*

Pesquisador: *A situação que você criou era imaginária, mas o que você tava sentindo foi algo que você trouxe de um conteúdo pessoal seu?*

Ana: *Sim. ... as imagens vieram e eu criei essa situação para trabalhar esse ódio.*

*...o que eu desenhei no chão foi uma cruz... Eu tava enterrando aquilo ali.... Isso que eu fiz é... como se fosse um enforcamento... Naquela situação eu tava*

*enforcando... determinada pessoa... vai, vou falar.*  
(Autoconfrontação)

*Ana: E... eu tenho um pouco de vingança assim, dentro de mim... Só um pouquinho... Se a pessoa faz alguma coisa, num sei eu fico... (faz gesto de girar o dedo em frente a cabeça) fazendo planos de como eu vou... descontar. Eu nunca vou atrás assim, mas eu fico esperando a oportunidade.* (Roda de observação)

Notamos o complexo movimento emocional que as atrizes vivenciam, e como ele é sentido e expresso pelos indícios verbais e extraverbais: lágrimas nos olhos, bater no peito, gritos, e palavras: Lia diz sentir algo em seu peito algo que vai se transformando, vai crescendo e se expandindo: “*angústia é uma coisa interna, lá dentro e que raiva é uma coisa que vai expandindo*”. Ana diz sentir uma força, uma raiva, um ódio “*algo que você quer botar pra fora*”. Lorena diz que, desde o começo, estava trabalhando com o rancor: “*o que você quer tirar de você e não consegue*”, “*uma mudança de temperatura do sangue*”, “*uma pedra*” ou ainda “*um concreto*”.

Lorena explica como esse processo se passa: começa com algo que acontece no corpo, que não pode sair – “*não sai daqui*”, “*eu num deixo sair daqui, nada sai daqui*” – até chegar à boca e fechá-la com as duas mãos. Então ela começa a tocar os seus dentes e emerge a ideia de arrancar – “*mas arrancar porque eu não podia deixar sair de outra forma, num podia deixar sair em forma de... palavra*”. Ela quer dizer algo a alguém, mas não pode colocar em palavras. Isso nos leva a indagar sobre a significação das emoções na experiência vivida.

Lorena, Lia e Ana experienciam, cada uma a sua maneira, a raiva, a angústia, o rancor que as levam a agir de maneira diferente. Vemos na experiência delas como as emoções estão intimamente relacionadas com lembranças, fantasias, desejos, ideias e estratégias que se explicitam na situação vivenciada. Ana atesta: “*as imagens vieram e eu criei essa situação para trabalhar esse ódio*”. Ao experienciar as emoções num processo em que um afeto a acomete no momento em que uma ideia emerge, Lorena, por sua vez, nos diz: “*eu comecei a tocar os meus dentes e começou a vir uma ideia de arrancar*” e, complementa: “*E são várias coisas que desencadeiam e, inclusive, muitas lembranças*”. Nesse processo, vamos percebendo como as emoções assumem um estatuto diferenciado no psiquismo, e a ordem e a conexão das/entre as funções, na/pela palavra, nas/pelas relações sociais vão se desenrolando. As emoções compõem com pensamento, memória e imaginação a intrincada trama do psiquismo humano – integram o sistema funcional complexo.

Lorena sente uma perturbação, uma modificação fisiológica, algo que se movimenta em seu peito. Trata-se de algo que ela tenta arrancar, mas não consegue. Ela chora, grita, bate, faz o gesto de arrancar os cabelos no exercício de imersão. O gesto é relacionado a uma determinada emoção em processo de significação. Isso é levado para a cena da personagem Laís: ela coloca as mãos no peito, sobe as mãos pelo pescoço até chegar à boca, ela tenta arrancar os dentes e fecha a boca com as mãos. Mas, em sua vida ela, Lorena, sente raiva, angústia, rancor, e essas emoções não se constituindo, não sendo significadas na trama de relações sociais de que faz parte, ao ocupar diferentes posições sociais: mulher, atriz, filha, irmã, etc. Assim, em sua vida, Lorena não sente a dor no peito apenas como um movimento e uma perturbação fisiológica, mas como uma “*pedra de concreto*” que lhe dá sustentação. Essa *emoção significada*, em sua história nas/pelas experiências vividas, marca sua personalidade e vai orientar suas ações: “*eu não quero que isso saia*”, “*eu não quero perdoar*” “*eu sou uma pessoa muito rancorosa*”.

Nesse sentido, a emoção não é algo de que não temos consciência, apenas uma descarga de energia, uma perturbação fisiológica, um sinal endógeno e expressivo, de caráter unívoco, que pode sempre ser interpretado da mesma forma. Ao fazer parte do mundo dos sujeitos, a emoção significa na relação de alteridade e no contexto enunciativo em que emerge e se (re)produz. Desse modo, a emoção está sempre impregnada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial – tal como a palavra, no sentido em que nos aponta Bakhtin. A emoção é um processo dialético, de caráter refratário e contraditório, que reflete uma realidade e refrata outra, um processo sínico. Percebemos, na experiência de Lorena, por exemplo, como as emoções assumem uma função de assinalar a ela o que acontece consigo mesma frente ao que o outro lhe fez mas, ao mesmo tempo, de assinalar ao outro o que ele fez com ela (mudança de temperatura, perturbação no peito – pedra de concreto que dá sustentação a sua vida, impulsiona suas ações : “*você está fora*”, “*eu não quero perdoar*”, “*eu não acredito mais em suas mentiras*”, etc.). No entanto, percebemos que, além disso, seus gestos, movimentos, sensações e expressões são permeados de palavras que são, ou não, pronunciadas.

É nesse sentido que as emoções podem ser tomadas como organizadores internos de nosso comportamento afetados pelas palavras/signos, como queria Vigotski, ou, como queria Bakhtin, manifestações dialógicas que, como todas as outras, são fenômenos ideológicos. Para Bakhtin, dialeticamente, a realidade do psiquismo,

de nosso “mundo interior” é a do signo. Desse modo, mundo interior e mundo exterior se encontram por meio de signos ideologicamente constituídos que refletem e refratam a realidade. No centro da atividade do sujeito, está não uma relação dicotômica entre sentido e significado, mas o complexo processo mesmo de significação como atividade pessoal e social. Então, como compreender a (im)possibilidade de ação e de transformação das emoções na experiência vivida pelas atrizes na vida e no palco?

## *2. A catarse na experiência vivida: as emoções em suas (im)possibilidades de transformação*

Pesquisador: *Você acha que muda?... O que você sentia...?*

Lorena: (movimenta-se, balança a cabeça) *Eu acho que não.*

Pesquisador: *Não?*

Lorena: *Acho que não. Eu acho que talvez mude na hora, talvez mude logo depois... Mas... Eu tenho a sensação que tem um senso de... conservação na vida (sorri) que torna muito difícil cê conseguir mudar de verdade alguma coisa assim.*

Lorena: *Então, isso que eu tava trabalhando aqui é uma coisa que é recorrente. Assim, né... num foi um fato, um momento da vida... É uma coisa que acontece com uma certa regularidade, assim... E são várias coisas que desencadeiam e, inclusive, muitas lembranças.* (Autoconfrontação)

Lia: *Porque é um conteúdo tão... forte... que é uma força que eu nem... eu num sabia que existia... essa vingança, essa raiva. É... essa, essa coisa de querer matar, sabe? (risos)*

Pesquisador: *E você acha que, é... transforma o que você sentia e o que você sente? Como é isso? Você fala “se livrar”... você se livra mesmo? Como?*

Lia: *Ah, acho que não completamente, né? ... da imagem de ter visto a pessoa ficando com outra, até hoje é uma imagem que me perturba... até hoje é uma imagem... que me marcou... num sei, parece que ter a oportunidade de fazer isso, você... você entende a coisa de uma... passa a entender a coisa de uma outra maneira também, sabe? Você acrescenta camadas de entendimento para essa experiência, sabe? Acho que transforma sim.* (Autoconfrontação)

Pesquisador: *E qual era a sensação? No momento que você tá fazendo...?*

Ana: *É uma força que se coloca... Uma raiva.. Num foi... foi um alívio... Nessa situação que eu imaginei eu coloquei a cabeça da pessoa na minha perna e enforquei.*

Pesquisador: *Você tava falando de uma raiva que você queria se livrar... Você acha que nesse momento isso acontece?*

Ana: *Sim. Naquele exato momento que eu vou ali pra parede é uma sensação tranquila... de missão cumprida... de ter feito uma coisa que eu deveria ter feito.* (Autoconfrontação)

Raiva, angústia, rancor são emoções que, *a priori*, consideramos negativas, devendo, portanto, ser evitadas, controladas, eliminadas – temos visto, a esse propósito, no campo da Psicologia e da Educação, uma proliferação de receituários sobre como tratar, sanar e trabalhar emoções negativas, como se não expressar emoções, sobretudo, as consideradas negativas, fosse sinônimo de não senti-las.

Em meio a essas colocações, podemos pensar em controle, eliminação ou purificação das emoções na/ pela experiência estética? Ou, por outro lado, trata-se de compreender as (im)possibilidade de transformação das emoções na experiência vivida pelas atrizes na vida e no palco?

Na experiência de Lia, por exemplo, podemos visualizar o choque de sistemas ou funções psicológicas nas quais nos detemos antes e, por outro lado, o choque de duas emoções contraditórias: o ódio e o amor. Nesse caso, apesar de contrárias, as emoções são igualmente intensas e nos levam a pensar no estado de flutuação da alma concebido por Espinosa. Para o filósofo, ódio e amor estão relacionados à tristeza e padecimento, alegria e potência, respectivamente. Isso, na medida em que o ódio é a tristeza vinculada à ideia de causa externa, aquele que odeia esforça-se por afastar ou destruir a coisa odiada, e, ao contrário, o amor é a alegria vinculada à ideia de causa externa, e aquele que ama esforça-se necessariamente para conservar a coisa, ou no caso, a pessoa amada. Ao criar e vivenciar uma situação imaginária de vingança em que toda (ou quase toda) a rede causal emerge, o ódio pode ser sentido e expresso em toda a sua potencialidade, por meio de palavras (“eu te odeio, quero que você prove todo o ciúme que eu senti, desejo todo o mal a você e a sua amante”, etc.) e expressões como movimentos e gestos (gritos, movimentos frenéticos, etc.). Nesse processo, um sentimento contrário e, nesse caso, mais potente emerge: o amor que, também vai se colocando em palavras (“esquece, eu sou uma pessoa que te quer bem”, etc.) e expressões (levar a mão ao peito, etc.). Há, então, o curto-círcuito de que nos fala Vigotski, que, não produz a superação do drama, mas a ressignificação das emoções. Mas, nessa experiência (catártica?) as emoções são sentidas e nem sempre expressadas numa trama de significações.

Lorena, por sua vez, traz, como vimos apontando, os valores e as imagens socialmente construídas que influenciam o seu modo de sentir, (não se) expressar e agir: “*eu sou menina bem comportada*”, “*te respeito porque a minha mãe mandou*”, “*não quero saber, não são da minha família*”. Podemos pensar nas imagens que circulam e permeiam o imaginário social e pessoal: pai como aquele a quem se deve respeito, apesar de tudo, a família como aquela considerada nuclear, constituída apenas de pai, mãe e filhos, irmãos do mesmo pai. Essas imagens e valores afetam e impactam os sujeitos e as suas emoções. Nessa sua experiência vivida – que implica relações de poder, dominação ou servidão, tendo em vista as diversas posições sociais ocupadas pelos sujeitos – podemos vislumbrar o drama de ser uma “pessoa social, agregada de relações sociais” (Vigotski, 1929/2000) e as emoções aí implicadas em sua potencialidade e (im)possibilidade de elaboração e transformação. As emoções vividas não têm então um sentido positivo ou negativo e, tampouco, um estatuto independente das relações e interações sociais.

As atrizes, ao vivenciarem as emoções na complicada trama das relações sociais (que envolvem as posições sociais ocupadas, como vimos) e interfuncionais (memória, pensamento, imaginação) não deixam de sentir as emoções, quando vão, aos poucos, tomando consciência das mesmas – no sentido em que nos falavam Lukács, porém, mais especificamente, Vigotski, baseado na filosofia espinosana e no processo de conhecer os afetos. Lia, que passa o exercício revivendo a experiência e a dor causadas por aquele que amava, vai, pouco a pouco, compreendendo, tomando consciência e conhecendo a intrincada trama que compõe essa experiência emocional e, ao final, diz: “*Você acrescenta camadas de entendimento para essa experiência*”.

Assim, algo vai se tornando claro: eu desejo me vingar, fazer sofrer, matar... mas como filha (no caso de Lorena), como mulher que ama (no caso de Lia), não posso ou não devo matar aquele que amo ou a quem devo respeito. No caso de Lia, a pessoa em questão é o ex-namorado pego em um ato de traição – um sujeito pelo qual, como ela se dá conta no processo de autoconfrontação, na roda de observação, etc. – sentiu e ainda sente um amor que marcou a sua vida. No caso de Lorena, a pessoa em questão é o pai, separado da mãe e que constitui outra família. Com Ana, a pessoa em questão também é um ex-namorado. Lorena e Lia não conseguem levar a cabo a experiência, ainda que imaginária, de vingança: ao tomarem consciência de suas emoções – pelas modificações corporais e mentais, na complexa trama das funções psicológicas de sua experiência pessoal, subjetiva, mas também

pelos gestos, palavras dos outros nas experiências sociais da roda-de-observação, da autoconfrontação – redescobrem uma intrincada trama de relações com o sujeito que é alvo de sua raiva e rancor: indignação, raiva, ódio... amor. A vingança se explicita apenas na situação imaginária criada por Ana: ela leva a cabo o enfocamento de um ex-namorado com quem não tem mais um relacionamento. Deparamo-nos, assim, com as (im)possibilidades de transformação das emoções na experiência (estética) vivida.

### Algumas considerações

As emoções não são nomeadas no exercício de imersão, talvez pela própria intensidade e imediaticidade da experiência vivida. Podemos, aqui, compreender o exercício de imersão como um instrumento de conhecimento e desenvolvimento das emoções que abre possibilidades para o seu vivenciamento, (re)elaboração e significação. Essa possibilidade, porém, é ampliada e concretizada pela discussão sobre as emoções, ao comentarem os gestos e movimentos realizados durante a Roda de Observação e Autoconfrontação – o poder da palavra sobre o comportamento, como nos falava Vigotski, e que vimos (re)elaborando em nossos estudos. É nesse complexo movimento que as atrizes vão, aos poucos, nomeando e (re)conhecendo as suas emoções – angústia, raiva, ódio – podendo ou não transformá-las. É assim que, no drama sentido, experienciado, vivido de modo singular, as emoções são sentidas e significadas pelo social, na história das relações de cada uma das atrizes.

Nesse processo de “organização dramática do psiquismo”, o sujeito vai se constituindo e suas emoções vão sendo (re)conhecidas e significadas. Esse processo é sempre constituído pela presença de um “outro”, o que dá a dimensão intersubjetiva (social) da constituição desse sujeito e das próprias emoções. Esse outro, porém, não é, nas situações analisadas, apenas o sujeito concreto, o pai, o amante ou ex-namorado, mas o outro internalizado, o social incorporado, o *socius* – parceiro do eu na vida psíquica, de que nos fala Wallon. O sentido das emoções não é, assim, subjetivamente configurado ou atribuído pelo sujeito, mas produzido na relação de alteridade num determinado contexto em que a significação se produz no *dramático* processo de constituição do sujeito e da personalidade.

Partindo da inspiração nas elaborações teórico-metodológicas de alguns autores, procuramos delinear um modo de investigar e analisar as emoções, a fim de procura apreendê-las, levando em conta as posições ocupadas pelos sujeitos numa determinada dinâmica

interativa. As lacunas, hesitações e repetições que se produzem nos discursos e se deflagram nas expressões, se configuram como indícios, pistas e sinais de como esse processo de produz. Tal fato nos permite dar visibilidade ao processo e à dinâmica de expressão/sensação que compõem a emoção em seu processo de (re)conhecimento e significação. Nesse movimento, compreendemos que as emoções humanas como processos psicológicos complexos que se (trans)formam na história e na cultura, para além de uma concepção biologizante e mecanicista, consistem num processo dialético, de caráter refratário e contraditório, num processo sínico impregnado de um conteúdo ou sentido ideológico e vivencial, redimensionado ou transformado pela catarse.

A catarse possibilita a transformação e (re)elaboração dos conteúdos pessoais, pela elevação do particular ao social ou a significação pessoal por meio do social. Para Lukács, após a fruição estética, o homem tocado e mobilizado pela arte volta a defrontar-se com a fragmentação do cotidiano, mas a supera na/pela experiência que o colocou em contato com o gênero humano num processo de elevação da personalidade. Para Vigotski (1925/2001), a Arte é o “social em nós”, a “técnica social das emoções”. Tais elaborações nos trazem elementos para pensar o trabalho do ator como um meio de fugir da alienação. Não é à toa que Vigotski falava do trabalho criativo do ator, mas não como um trabalho de criatividade individual e sim como um trabalho de (re)criação coletiva.

Convém ressaltar, por fim, que, de acordo com Vigotski e Lukács, Arte e Política são inseparáveis, não só do ponto de vista sociológico, mas psicosocial. Ambas apontam caminhos para a compreensão das emoções ao tratar da questão da consciência redimensionada pela catarse. Assim, a catarse, não é uma categoria puramente estética, pois ética e estética se (con)fundem na atividade criadora humana, que é marcada por relações de poder, dominação ou servidão. Aqui, deparamo-nos com a natureza política da Arte – e que é diferente de politização das artes. Com essas considerações, novas indagações emergem, sobre a dimensão política e a transformação social e demandam futuros investimentos.

## Referências

- Bakhtin, M. (Voloshinov) (2002). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec. (Original publicado em 1929)
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Clot, Y. (2009). *Le pouvoir d'agir*. Paris: La Dispute.
- Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Duarte, N. (2009). Arte e formação humana em Lukács e Vigotski. In *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - Anais da 32ª Reunião Anual da ANPED*. Caxambu, MG. Acesso em 20 de maio, 2013, em [www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026-Int.pdf](http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026-Int.pdf).
- Elias, N. (1994). *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Espinosa, B. (2008). *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Góes, M. C. R. (2000). A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. *Cadernos CEDES*, 20(50), 9-25.
- Gonzalez Rey, F. (2000). El lugar de las emociones en la constitución social de lo psíquico: el aporte de Vigotski. *Educação & Sociedade*, 21(71), 132-148.
- Le Breton, D. (2009). *As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Lukács, G. (1970). *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lutz, C. (1988). *Unnatural Emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maturana, H. (1998). *Emoções e Linguagem na Educação e na Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Menon, U. (2000). Analyzing Emotions as Culturally Constructed Scripts. *Culture & Psychology*, 6(1), 40-50.
- Pino, A. S. (2000). O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*, 21(71), 45-78.
- Ratner, C. (2000). A Cultural-Psychological Analysis of Emotions. *Culture & Psychology*, 6(1), 5-39.
- Reddy, W. (2001). *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sawaia, B. B. (2001). O sofrimento ético-político com categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In B. B. Sawaia (Org.), *As artimanhas da exclusão – Análise psicosocial e ética da desigualdade social* (pp. 99-119). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Smolka, A. L. B. (2004). Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de Rede de Significações. In M. C. Rossetti-Ferreira, K. S. Amorim, A. P. S. Silva, & A. M. A. Carvalho (Eds.), *Rede de Significações e o Estudo do Desenvolvimento Humano* (pp. 35-49). Porto Alegre: Artmed.
- Tertulian, N. (2008). *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp.
- Vigotski, L. S. (1987). *The Collected Works of L. S. Vygotsky, Scientific Legacy*. New York: Plenum. (Original publicado em 1932)
- Vigotski, L. S. (1999). *Teoria e método em Psicologia*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1932/1933)
- Vigotski, L. S. (2000). Manuscrito de 1929: A psicologia concreta do homem. *Educação & Sociedade*, 21(71), 21-44.
- Vigotski, L. S. (2001). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1925)
- Vigotski, L. S. 2004). *Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico*. Madrid: Akal. (Original publicado em 1933)

Submissão em: 26/07/2012

Aceite em: 06/04/2014

*Lavínia Lopes Salomão Magiolino* possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual de Campinas (2000), mestrado em Educação (Educação conhecimento, linguagem e arte) pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e doutorado em Educação (Psicologia da Educação) pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Atualmente é professora do curso de Mestrado - Adolescente em conflito com a lei, na Universidade Bandeirante de São Paulo e realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no NEXIN com estágio no CNAM, Paris. Endereço: Universidade Bandeirante de São Paulo  
E-mail : [Imagiolino@hotmail.com](mailto:Imagiolino@hotmail.com)