

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

**Programa de Pós-Graduação em Processos de Desenvolvimento Humano e
Saúde**

PEREJIVANIE:

UM ENCONTRO DE VIGOTSKI E STANISLAVSKI NO LIMIAR

ENTRE PSICOLOGIA E ARTE

RAQUEL RODRIGUES CAPUCCI

Brasília, março de 2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC255p Capucci, Raquel Rodrigues
Perejivanie: um encontro de Vigotski e
Stanislavski no limiar entre Psicologia e Arte /
Raquel Rodrigues Capucci; orientador Daniele Nunes
Henrique Silva. -- Brasília, 2017.
147 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Processos de
Desenvolvimento Humano e Saúde) -- Universidade de
Brasília, 2017.

1. perejivanie. 2. psicologia da arte. 3.
psicologia histórico-cultural. 4. Vigotski . 5.
Stanislavski. I. Silva, Daniele Nunes Henrique,
orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

Programa de Pós-Graduação em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde

***PEREJIVANIE:*
UM ENCONTRO DE VIGOTSKI E STANISLAVSKI NO LIMIAR ENTRE
PSICOLOGIA E ARTE**

Raquel Rodrigues Capucci

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde. Área de concentração: Desenvolvimento Humano e Cultura.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. DANIELE NUNES HENRIQUE SILVA

Brasília, março de 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APROVADA PELA SEGUINTE BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Daniele Nunes Henrique Silva — presidente
Universidade de Brasília

Prof^a Dr^a Andrea Vieira Zanella — Membro
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a Dr^a Eva Aparecida Pereira Seabra da Cruz — Membro
(sem vínculo)

Prof^a Dr^a Angela Maria Cristina Uchoa de Abreu Branco — Suplente
Universidade de Brasília

Brasília, março de 2017

A meu amado filho, Devan Capucci Irie, que me revela a cada dia, para além de textos, papéis e anotações, o real sentido da existência humana.

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho intelectual é uma produção coletiva. Constrói-se pelo diálogo, pela troca de ideias, pelo encontro entre pessoas — estejam elas ao vislumbre do pensamento ou ao alcance da mão. São diversos personagens que se revezam no *drama* da construção do conhecimento, entrando e saindo de cena, atuando pela proximidade ou pela distância.

Uma dissertação de mestrado é feita não só de livros e anotações, mas da própria experiência, uma *perejivanie* que deixa impressões duradouras em quem a escreve. Configura-se nessa perspectiva do *limiar* entre o eu e o outro, nesta dialética que compõe a totalidade: assim se produz conhecimento. Por isso, não poderia deixar de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização desta dissertação.

Agradeço aos meus pais, Armando e Edna, pela vida, pelos ensinamentos, pelo exemplo de caráter, por me apresentarem ao mundo da arte desde cedo, por me apoiarem nos momentos bons e ruins, e por acreditarem sempre em mim, mesmo quando eu mesma não era capaz de acreditar.

A minha irmã, Ana Carolina, por me ensinar o sentido da amizade, da confiança, da diferença, do amor, e por me mostrar que sempre é possível começar de novo.

A Daniel Duende Carvalho, por me amar como eu sou, por me guiar com seus olhos de corvo, pelas palavras sábias, por me dar sua força mesmo quando não a tinha.

A Amanda Carvalho, pela beleza, pela doçura, pelo cuidado, pela matilha.

A Cris Vaz, pela generosidade, pelo companheirismo, pelas palavras amorosas e pelo apoio incondicional nos momentos em que mais precisei.

À Profa Daniele Nunes, por me trazer de volta a fagulha da inquietação, por me ensinar por meio da paixão pelo ofício, da coerência e do comprometimento com a ética, pelo olhar amoroso de mestra que ensina pacientemente mesmo diante das próprias dificuldades. Por ter me ensinado, principalmente, que a verdadeira razão da ciência é fazer perguntas, e não dar todas as respostas.

Aos colegas do grupo de pesquisa Diálogos em Psicologia (Alexandre, Andressa, Angélica, Bruna, Cândida, Carine, Danielle, Eva, Fabiana, Fabrício, Janisse, Maria Paula, Marina, Patrícia, Rosa e Soraya) — o qual carinhosamente passei a chamar de “família acadêmica” —, pelo cuidado, pelas trocas, por me fazerem entender o que é verdadeiramente produzir em conjunto, por terem me acolhido como artista e acompanhado a minha (árdua) formação como pesquisadora.

Aos professores Fernando Villar e Nitzia Tenenblat, pelas conversas instigantes, pelas sugestões cuidadosas, por acolherem carinhosamente todas as minhas dúvidas e me auxiliarem na minha investigação do ofício do ator.

A Luiz Monteiro, da Companhia Teatral Confraria da Paixão (SP), por abrir mão do seu precioso exemplar da biografia de Stanislavski em prol da produção de conhecimento e por me mostrar, na prática, o que é ter amor à Arte.

Às professoras Andrea Zanella, Eva Cruz e Angela Branco, pela generosidade em participar da banca examinadora deste trabalho.

Aos mestres e mestras do teatro, da psicologia e da vida.

Por fim, a Rafael Nakaoka, pela sua existência e por ter contribuído — mesmo sem saber — para o meu *segundo nascimento*.

A todos vocês, minha eterna gratidão.

*A vida não é encontrar a si mesmo;
a vida é criar a si mesmo.*

George Bernard Shaw

*Pensar pede audácia, pois refletir é transgredir
a ordem superficial que nos pressiona tanto.*

Lia Luft

RESUMO

Além de compartilharem da mesma origem cultural e terem se nutrido do materialismo histórico-dialético, Vigotski e Stanislavski abordaram o tema da experiência humana, na vida e na arte. O termo *perejivanie* (переживание) foi amplamente abordado nas obras dos dois autores: por Stanislavski, para designar a experiência do ator na construção da personagem; por Vigotski, em seus estudos sobre o desenvolvimento humano, e para compreender a formação da personalidade como drama. Partimos de uma questão norteadora para a composição deste trabalho: quais são as relações entre a *perejivanie* e os processos criadores na arte e na vida? Este trabalho promove uma análise conceitual e um diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski explorando a *perejivanie* e os processos criadores na arte e na vida, a partir de uma interlocução entre a psicologia e a arte. Os objetivos específicos foram: 1) analisar o conceito de *perejivanie* articulado aos processos criadores na arte: construção da personagem em Stanislavski e formação do ator em Vigotski; e 2) problematizar as relações entre *perejivanie* e processos criadores na formação dramática da pessoa na obra de Vigotski em diálogo com o desenvolvimento da pessoa (ator) em Stanislavski: a ética e a estética. Acessamos, também, as obras dos autores em outros idiomas, como o espanhol e o inglês, a fim de lidar com questões de tradução e compreender seus escritos de forma mais próxima ao original em russo. Assim como os atores no palco, nós estamos sempre *atuando*. A cada *cena* que se estrutura em nossa vida, somos compelidos a *encarnar os papéis* que nos constituem, vivendo as contradições inerentes à experiência humana. Encarnamos esses papéis para a *plateia* das nossas relações, enquanto vivemos o *conflito* entre o *interno* e o *externo*, que sempre nos gera a dúvida: *ser ou não ser?* Nesta perspectiva, podemos dizer que o teatro é o *microcosmo da vida*, onde as relações são tensionadas ao máximo e permitem analisar a intrincada trama das determinações humanas, *transformadas em verdade poética*. O presente trabalho constatou a necessidade de um olhar sobre a *perejivanie* na arte em uma perspectiva dialética com os estudos psicológicos sobre a *perejivanie* na vida, entendendo as relações entre a psicologia e a arte a partir do prisma da complementariedade, e não como campos de estudo separados. Tendo em vista que os estudos sobre o desenvolvimento dos sentidos do termo *perejivanie* são ainda recentes, particularmente quanto a sua compreensão no limiar entre arte e psicologia, esta dissertação vislumbra horizontes a respeito do tema, abrindo possibilidades para estudos futuros mais aprofundados.

Palavras-chave: *perejivanie*; psicologia histórico-cultural; psicologia da arte; Vigotski; Stanislavski.

ABSTRACT

In addition to sharing the same cultural origin and nourishing themselves with historical-dialectical materialism, Vigotski and Stanislavski addressed the theme of human experience in life and art. The term *perejivanie* (переживание) was widely discussed in the works of both authors: Stanislavski used it to designate the actor's experience in character construction, and Vygotsky used it in his studies on human development, to understand personality development as drama. With that in mind, the following question guided this work: how does *perejivanie* relate to the creative processes in art and in life? This dissertation promotes conceptual analysis and a dialogue between the works of Vygotsky and Stanislavski, exploring the problem of *perejivanie* and the creative processes in art and life, based on an interlocution between Psychology and Art. Its specific objectives are: 1) to analyze the concept of *perejivanie* articulated to the creative processes in Art: the construction of character in Stanislavski and actor training in Vygotsky; 2) to approach the relations between *perejivanie* and creative processes in the dramatic development of the individual in the work of Vygotsky in dialogue with actor training in Stanislavski: ethics and aesthetics. We also analyzed texts in other languages, such as Spanish and English, in order to deal with translation issues and understand the authors' writings more closely to the original in Russian. Just like actors on stage, we are always *acting*. In each *scene* that is structured in our lives, we are compelled to *incarnate* the *roles* that constitute ourselves, living the inherent contradictions to human experience. We embody these roles for the *audience* of our relations, while we live the *conflict* between the *internal* and the *external*, which always generates the doubt: *to be or not to be?* In this perspective, we can say that theater is a *microcosm of life*, where relations are tensioned to the maximum, which allows us to analyze the intricate web of human determinations, *transformed into poetic truth*. This study identifies the need for a look at the *perejivanie* in art from a dialectical perspective with the psychological studies on the *perejivanie* in life, understanding the complementary relations between Psychology and Art. Since studies on the meanings of the term *perejivanie* are still recent, particularly in relation to understanding it in the threshold between Art and Psychology, this study broadens horizons for the subject, leaving room for further studies.

Key-words: perezhivanie; cultural-historical psychology; psychology of art; Vygotsky; Stanislavsky.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
1 UM PERCURSO INVESTIGATIVO NO LIMIAR ENTRE PSICOLOGIA E ARTE	4
2 DO CZAR AOS SOVIETES: A RÚSSIA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX.....	16
2.1 O declínio do império czarista.....	16
2.2 As Revoluções Russas.....	22
2.3 O stalinismo e a criação do Estado soviético.....	29
2.4 Arte e revolução.....	32
2.5 O teatro russo e as novas bases para o trabalho do ator.....	37
3 STANISLAVSKI: UM NOVO OLHAR SOBRE A ARTE DO ATOR.....	41
3.1 A construção de um legado: a elaboração e as traduções da obra de Stanislavski.....	42
3.2 Do teatro amador ao Teatro de Arte de Moscou.....	50
3.3 O Sistema de Stanislavski.....	64
4 O CONCEITO DE DRAMA NA OBRA DE VIGOTSKI.....	73
4.1 Principais aportes conceituais da psicologia histórico-cultural.....	74
4.2 O drama na arte e na vida: a formação dramática da pessoa em Vigotski....	87
5 <i>PEREJIVANIE</i> : NO LIMIAR ENTRE PSICOLOGIA E ARTE.....	99
5.1 Ser ou não ser, eis a questão.....	99
5.2 O termo russo <i>perejivanie</i> e algumas questões de tradução.....	101
5.3 O teatro e a vida: a <i>perejivanie</i> na arte e seus desdobramentos na psicologia	105
5.4 A psique e o teatro: a encarnação do drama e a <i>perejivanie</i> na vida.....	118
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS.....	137

LISTA DE TABELAS

TABELA 1.....	46
TABELA 2.....	103

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	4
FIGURA 2.....	6
FIGURA 3.....	17
FIGURA 4.....	22
FIGURA 5.....	25
FIGURA 6.....	27
FIGURA 7.....	28
FIGURA 8.....	29
FIGURA 9.....	41
FIGURA 10.....	56
FIGURA 11.....	57
FIGURA 12.....	58
FIGURA 13.....	58
FIGURA 14.....	59
FIGURA 15.....	61
FIGURA 16.....	62
FIGURA 17.....	62
FIGURA 18.....	73
FIGURA 19.....	77
FIGURA 20.....	79

APRESENTAÇÃO

Ato I, Cena I.

Sala de aula. Aula de história.

Uma menina, 11 anos. Ouve, sem muito interesse, a fala do professor:

PROFESSOR: Para a próxima aula, quero que vocês façam, em grupo, uma análise do filme *Doutor Jivago*, que conta a história da Revolução Russa.

MENINA (confusa): Doutor Ji... o quê?

PROFESSOR: Doutor *Ji-va-go*. O filme é baseado na obra do escritor russo Boris Pasternak.

MENINA: Doutor *Ji-va-go*. Espero que consiga me lembrar desse nome...

E ela conseguiu se lembrar... por muito tempo. *Doutor Jivago* tornou-se a grande primeira experiência estética de sua vida, capaz de causar impressões duradouras que demarcariam seus interesses não só pela cultura russa, mas pela própria arte. Aquela menina de 11 anos — que atende até hoje pelo nome de Raquel — viu abrir-se à sua frente um novo mundo, com novos cenários, novos figurinos, novos pensamentos. Daquele dia em diante, apaixonou-se não só pela história da Revolução Russa, mas por tudo que dizia respeito à Rússia. Leu várias obras de autores russos, em especial os clássicos: Dostoiévski, Turgueniev, Maiakovski... e as peças de Tchekov, Tolstoi, Gogol. Foi por meio das experiências com aquelas obras que começou a interessar-se pelo teatro.

Aos 13 anos, ingressou no teatro estudantil em São Paulo. As sensações e os sentimentos de experimentar a magia de imaginar e criar, de vivenciar outra vida e outra existência, ficaram-lhe tão arraigados que ela descobriu uma nova paixão. Engajou-se durante alguns anos no teatro estudantil, em um grupo seletivo de atores mirins, participando de festivais, aprendendo a construir uma personagem, a elaborar os adereços para as cenas, a desenvolver suas emoções para poder levar a plateia a também experimentar o sentido *mágico* do teatro.

Sob a regência do diretor do grupo estudantil, teve a oportunidade de experimentar as possibilidades do corpo, da realidade, da imaginação e da sua própria concepção de vida humana. Muitas vezes, a noção de *ser humano* vinha de algo completamente diferente disso, por meio da experimentação de formas de *ser* das quais ainda não tinha conhecimento. Foi a partir dessa vivência, na sede de experimentação da adolescência, que se começou a esboçar dentro dela a noção de que encarnar uma personagem conferia possibilidades para além da experiência comum.

Ato II, Cena I

Escola de formação de atores em Brasília.

RAQUEL: Olá. Eu gostaria de me inscrever na turma de formação de atores...

DIRETOR (interrompendo): Você já ouviu falar do Sistema?

RAQUEL: Sistema?...

DIRETOR: Aqui nós trabalhamos com o Sistema Stanislavski, com as técnicas que ele desenvolveu para o trabalho criativo do ator...

RAQUEL (pensa): Stanislavski! Um russo! Então, existe um diretor russo que desenvolveu um sistema para o trabalho criativo do ator?

A partir daquele momento, passei a buscar conhecimento sobre o Sistema, na teoria e na prática. Busquei pelas obras do diretor russo e li, com olhos atentos, a fim de implementar na minha prática todos os ensinamentos daquele mestre de tempos e terras distantes — mas, ao mesmo tempo, tão próximo das minhas convicções sobre a arte do ator. Tais estudos me serviram, posteriormente, na minha experiência como atriz, assistente de direção e preparadora de elenco na Companhia de Teatro *Dinastia Dell'Arti*, de Brasília, entre 2006 e 2008. Naquele período, pude experimentar o que havia lido nos relatos de C. S. Stanislavski: a responsabilidade da encenação, de guiar e corrigir os atores em cena, podendo observar e compreender, sob uma nova visão, o processo do trabalho criativo do ator.

Mas o clímax dessa história viria apenas vários anos mais tarde, quando, por uma necessidade da minha atuação profissional como psicóloga infantil e professora de teatro para crianças, vi-me provocada a buscar novamente as palavras do meu mestre. Desta vez, o nome de Stanislavski surgiu em meus pensamentos aliado ao nome de outro autor russo, a quem havia sido apresentada vagamente em minha formação como psicóloga: L. S. Vigotski.

Logo de cara, as conexões entre eles não pareciam tão profundas. Minha intenção era, a princípio, analisar a construção da personagem como mediação para o desenvolvimento infantil, a fim de embasar teoricamente a minha atuação com as crianças. No entanto, por meio das minhas pesquisas para a escrita do projeto de Mestrado — e pelo cuidadoso direcionamento da minha (futura) orientadora —, um termo em russo se revelou quase como uma senha mágica: *perejivanie*.

O termo me causou estranhamento no início, como o nome do filme que instigou meu interesse pela Rússia. No entanto, aquela senha mágica me abriu portas para, aos poucos, descobrir mais sobre aquele impressionante psicólogo russo, cujos pensamentos me pareciam tão absurdamente atuais. Alguém que, como eu, também tinha sido ator, fora apaixonado pelo teatro, e cujo primeiro trabalho em sua vida acadêmica havia sido motivado pela experiência como espectador da montagem de *Hamlet*, encenada pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1911, sob a direção atenta e apaixonada de ninguém menos que Constantin Stanislavski.

Assim, tinha em mãos, de um lado, um psicólogo apaixonado pelo teatro, cuja experiência como ator o motivara a estudar as dimensões da arte, aliando-a aos seus estudos sobre a *perejivanie* na vida; de outro, um ator e diretor apaixonado pelo teatro, cuja experiência de vida o motivara a compreender as dimensões da consciência humana, aliando-a aos seus estudos sobre a *perejivanie* do ator. Aquele encontro, para além das minhas leituras e deslumbramentos, já havia acontecido na vida real e no campo das ideias. A minha função como pesquisadora seria propiciar um diálogo direto entre as obras daqueles dois impressionantes autores russos, que me acompanharam e me acompanhariam desde o início da minha formação acadêmica — e também na vida.

L. S. Vigotski e C. S. Stanislavski falam eloquentemente por meio do meu trabalho, encontrando-se na *alvorada* do conhecimento ainda inexplorado, no *limiar* entre a psicologia e a arte, tendo como fio condutor o tema que manteve unidas as obras dos dois autores, em sua época e nesta: o conceito de *perejivanie*. Além de compartilharem da mesma origem cultural e terem se nutrido do materialismo histórico-dialético, Vigotski e Stanislavski intentaram compreender as dimensões da experiência humana, enfatizando a imaginação, a vontade e os sentimentos. Ambos tratam — cada qual a seu modo — sobre as formas de internalização de práticas alheias e alteritárias, evidenciando os elementos mediacionais do comportamento na compreensão do mundo circundante.

Este trabalho coloca os dois autores sobre o palco, sob as luzes da ribalta, para atuarem como protagonistas neste diálogo entre psicologia e arte, propondo-se a ampliar a compreensão sobre o tema da *perejivanie* e abrir possibilidades para estudos futuros mais aprofundados.

1 UM PERCURSO INVESTIGATIVO NO LIMIAR¹ ENTRE PSICOLOGIA E ARTE

A arte deve imitar a vida? A psicologia, para escapar de uma tradição milenar e retornar à vida, talvez deva imitar o teatro (Poltzer, citado por Gabbi Jr., 1998, p. XII).²

Moscú, 23 de dezembro de 1911 do calendário juliano.³ As paredes do TAM, sustentadas pela administração rigorosa de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858–1943) e pela criação meticulosa de Constantin Stanislavski (1863–1938), levariam ao público, naquela noite, o espetáculo que se tornaria o divisor de águas não só para a história do Teatro de Arte, mas também para a história do teatro moderno: a montagem de *Hamlet*, de William Shakespeare (1564–1616).



Figura 1. Esboço feito por Edward Gordon Craig para a montagem de *Hamlet* pelo Teatro de Arte de Moscú, 1912. Fonte: Craig, Edward Gordon (1913). *Towards a new theater: forty designs for stage scenes*. Edinburgh: Balantyne, Hanson & Co. Recuperado de <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n11/mode/2up>⁴

¹ O termo *limiar* é utilizado neste trabalho na acepção de “região de fronteira” (Delari Jr., 2011, p. 182) onde arte e psicologia se encontram. Neste ponto, no qual as duas áreas do saber estabelecem as suas conexões, o conceito de *perejivanie* se constitui enquanto elo, tendo uma “dupla existência” ou uma “existência desdobrada” (Vigotski 1999a, p.1) entre os campos da psicologia e da arte.

² Georges Poltzer (1903–1942) foi um filósofo e teórico marxista de origem húngara. Radicado na França, atuou como militante comunista e participou da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial. Sua obra, profícua porém pouco conhecida pela psicologia ocidental, teve uma recepção muito positiva na União Soviética devido às referências feitas por Vigotski ao longo de sua obra (Delari Jr., 2011).

³ O calendário juliano era o calendário oficial da sociedade russa czarista. A data correspondente no calendário ocidental é 5 de janeiro de 1912, motivo pelo qual é possível encontrar referências a esta data no trabalho de alguns autores.

⁴ Ao longo do texto, será possível observar várias imagens que foram selecionadas em caráter ilustrativo e complementar.

Os impressionantes biombos de Edward Gordon Craig (1872–1966) e sua engenhosidade técnica ainda não vista na sociedade russa da época, bem como as luzes e sombras idealizadas pelo cenógrafo inglês, cumpriram sua promessa de eternizar aquele momento ímpar para o teatro do século XX (Benedetti, 1999).

Para a companhia teatral, aquele havia sido um trabalho de quase três anos entre a concepção do espetáculo e sua realização.⁵ De uma conversa entre Craig e Stanislavski, surgiu não somente a idealização do que seria o primeiro espetáculo teatral com inclinações simbolistas a ser apresentado na Rússia, mas também a primeira experiência com as perquirições do diretor russo sobre o trabalho criativo do ator.

Os resultados do trabalho com os atores, porém, não foram os que Stanislavski esperava. A partir daquela experiência, o diretor empenhou-se em buscar “a perfeição, o ideal, isto é, uma expressão simples, vigorosa, profunda, elevada, artística e bela do sentimento humano vivo” (Stanislavski, 1989, p. 465). A montagem de *Hamlet* revelou que se fazia necessária, para além dos simples experimentos realizados no Teatro de Arte até então, a concretização de novos parâmetros para a arte do ator, dentro dos quais fosse possível “expressar a força e a profundidade das vivências da alma na forma mais simples da encarnação cênica”, objetivo que apenas poderia ser alcançado dando-se “grande atenção ao *trabalho com o papel*” (Stanislavski, 1989, p. 466, grifos na fonte).

A montagem de *Hamlet* revelou-se importante para Stanislavski nessa busca por um arcabouço de técnicas que auxiliassem o ator a chegar ao *sentimento humano vivo*, sobre o qual o diretor havia se debruçado por anos em suas várias experimentações artísticas. A encenação de *Hamlet* foi capaz de proporcionar a Stanislavski uma maior compreensão da experiência humana, como parte do *trabalho com o papel*, conforme é possível observar neste trecho de suas memórias: *Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de Hamlet*. Para ele este é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; porém se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava seu pai, e a partir desse momento real, a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortesã adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre seus ombros pelo pai atormentado, o levava à perplexidade e ao desespero. Se o problema se limitasse à eliminação do novo rei, Hamlet certamente não vacilaria um só instante, mas a questão não estava apenas em matar. Para mitigar os sofrimentos do pai, era preciso eliminar todas as impurezas do palácio, sair por todo o reino de espada na mão destruindo os elementos prejudiciais, afastar do seu

⁵ Gordon Craig havia chegado a Moscou em 1908, quando foi apresentado a Stanislavski por uma amiga, a dançarina Isadora Duncan (1877–1927). Craig e Stanislavski decidiram iniciar os ensaios em 1909, determinando a estreia para o ano seguinte. No entanto, acometido por uma enfermidade, Stanislavski não teve opção a não ser postergar o início dos ensaios até a sua recuperação, o que acarretou o adiamento da estreia para dezembro de 1911.

convívio os velhos amigos de almas putrefatas como Rosencrantz ou Guildenstern, e proteger da morte as almas puras como Ofélia. As aspirações sobre-humanas para conhecer o sentido da existência o convertem, aos olhos dos simples mortais, que vivem no dia a dia da corte e das pequenas preocupações da vida, numa espécie de super-homem diferente de todos e, conseqüentemente, num louco. Para a visão míope dos seres insignificantes que ignoram a vida não apenas no Além mas inclusive fora dos muros do palácio, Hamlet evidentemente é um anormal. E ao falar dos habitantes do palácio, Craig subtendia toda a humanidade. (Stanislavski, 1989, pp. 457-458)

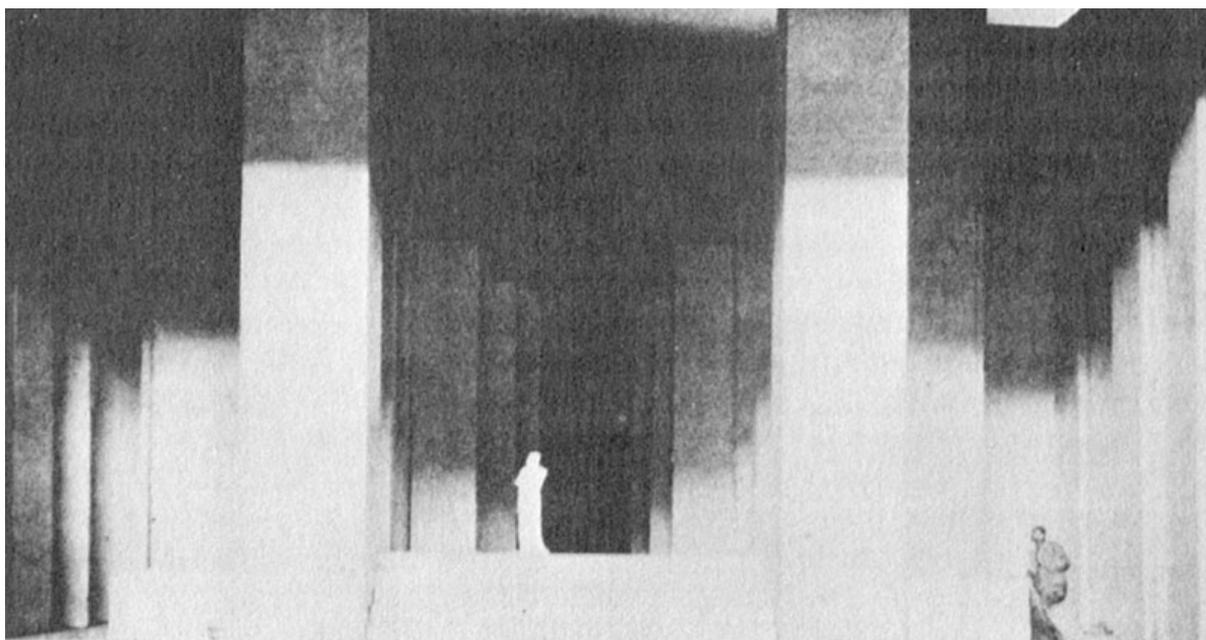


Figura 2. Fotografia dos biombos na montagem de Hamlet, pelo Teatro de Arte de Moscou. Autor desconhecido. Fonte: Craig, Edward Gordon (1913). Towards a new theater: forty designs for stage scenes. Edinburgh: Balantyne, Hanson & Co. Recuperado de <https://archive.org/stream/cu31924026417984#page/n11/mode/2up>

Esta visão da obra viria a influenciar o pensamento de um jovem bielorrusso, leitor assíduo da obra shakespeariana, que pôde testemunhar a experiência de *Hamlet* encarnada por Vasili Kachalov (1875–1948), produção conduzida pelo TAM.⁶ A performance do ator no papel de Hamlet impressionou o jovem espectador a ponto de motivá-lo, anos mais tarde, a também encarnar a personagem de Shakespeare em uma de suas experiências teatrais (Iarochovski, 2007 citado por Prestes, 2010, p. 40). O espectador em questão, que se torna agora personagem de uma intrincada trama de acontecimentos — alguns alheios à sua vontade, outros fruto de sua atuação perspicaz —, é Lev Semionovich Vigotski (1896–1938).

Nascido em Orcha, na Bielorrússia, Vigotski mudou-se com apenas um ano de idade para Gomel, onde viveu até ingressar no curso de direito da Universidade de Moscou, em 1913. Ele

⁶ Vasili Kachalov foi um dos mais renomados atores russos do século XX. Um dos principais atores do TAM, trabalhou diretamente com Stanislavski e, ali, comandou o conhecido Grupo Kachalov.

retornaria à sua cidade após a Revolução de 1917, para lecionar em escolas estaduais (Oliveira & Rego, 2010). Oriundo de uma família de judeus, recebeu sua instrução inicial com professores particulares e, mais tarde, frequentou as duas últimas turmas do ginásio judeu particular em Gomel, graduando-se com uma medalha de ouro.

Sua adolescência foi marcada por um interesse intelectual vasto, o que levou o jovem Vigotski a participar de círculos de amigos onde se discutiam vários assuntos. Além disso, tinha interesse pela literatura, em especial por autores como Pushkin (1799–1837)⁷ e Heine (1797–1846),⁸ e pelo teatro, sendo frequentador assíduo das apresentações de companhias locais (Levitin, 1982). O seu interesse pelas artes em geral e, particularmente, pelo teatro manteve-se mesmo após ingressar na universidade. Ainda sob a influência das impressões causadas pela encenação do TAM, anos antes, Vigotski escreveu alguns rascunhos de uma análise da peça *Hamlet*. A obra foi concluída ao final do seu curso de graduação, sendo publicada posteriormente, em 1916, sob o título *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (Ivic, 2010).

Vigotski não só utilizou a arte como uma forma de compreender o ser humano como se envolveu intimamente com ela, escrevendo poemas, encenando peças teatrais e produzindo críticas sobre espetáculos (Levitin, 1982). No período após a Revolução Russa, dedicou-se a propor uma reflexão sobre a atuação do teatro na nova cena política, com destaque para a sua análise do que chamou de crise do teatro russo, revelando uma profunda compreensão das relações entre as artes e o seu tempo, as artes e a história da humanidade:

o teatro antigo estava se desintegrando e morrendo de causas naturais. Somente as grandes obras de arte não morrem, somente a arte em si é eterna, as formas de arte nascem e morrem. Cada época tem seu próprio teatro. Segundo: os artistas de todas as artes são pessoas do seu tempo. Suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade, estão intimamente ligadas a ela. O artista sempre cria o novo, aquilo que não existia antes dele; ele não repete ou reproduz o antigo. E o espírito novo busca novas formas de se encarnar, assim como não se deve colocar vinho novo em odre velho. [...] Toda criação artística verdadeira oferece a cada um *aquilo e de tal maneira*, conforme *aquilo e da maneira* que ele recebe. O leitor e o espectador recriam o poema, a tragédia e a escultura. Cada época tem seu *Hamlet*. A própria obra é somente uma possibilidade que o espectador, o leitor realiza com seu trabalho criativo. “Não existe um Hamlet em geral, existe o seu Hamlet, o meu, o de Gervinus, o de Mounet-Sully” (A. Gornfeld). O Hamlet na montagem do teatro shakespeariano, o Hamlet de Craig, o de Karatyguin são todas criações teatrais diferentes, que não estão em dependência

⁷ Aleksandr Pushkin foi um romancista e poeta russo da era romântica, considerado o fundador da moderna literatura russa. Pushkin foi pioneiro no uso do discurso vernacular em seus poemas e peças teatrais, criando um estilo de narrativa que misturava drama, romance e sátira à literatura russa, influenciando diversos escritores russos de sua época.

⁸ Henrich Heine foi um poeta alemão, considerado como o último representante do movimento romântico na Alemanha.

escrava da literatura (Vigotski, 2015, p. 203-204).

Ao longo da sua vida, Vigotski sempre esteve conectado à arte tanto intelectual quanto emocionalmente, tendo um vínculo especial com o teatro. Por meio da encenação, Vigotski procurava vivenciar diferentes pontos de vista sobre determinado assunto, apoiando-se no diálogo entre personagens que assumiam posições opostas (Barros, Camargo & Rosa, 2011). Segundo Van Der Veer e Valsiner (1996), Vigotski “nunca perdeu seu interesse pelo Teatro, encontrava-se regularmente com cenógrafos e diretores (como Eisenstein) e, perto do fim de sua vida, publicou um trabalho sobre a psicologia do ator” (p. 23).⁹

Este constante interesse por assuntos relacionados à literatura, ao teatro, à crítica literária e à arte em geral levou à passagem de Vigotski para o campo psicológico (Rubstova & Daniels, 2016). Seus estudos nas artes, em especial o estudo da teoria teatral, embasariam seus pensamentos sobre o *drama* da vida humana, entendendo a constituição da personalidade como “o conjunto de relações sociais, encarnado no indivíduo” (Vigotski, 2000, p. 33).

Del Rio e Álvarez (2007) revelam a intrincada relação entre Vigotski e sua experiência com a arte. Segundo os autores, desde sua análise de *Hamlet*, Vigotski parecia agir como a personagem principal da trama shakespeariana, que, como descreve Stanislavski (1989), “se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida” (p. 457). Este *lado oposto da vida* revelou-se para Vigotski por meio do contato com a enfermidade do irmão, que contraía tuberculose, e em seguida pela notícia de que ele mesmo havia contraído a doença. À época, não havia um tratamento que pudesse proporcionar a cura, o que o levou a conviver com o sentido trágico da iminência da morte por 14 anos.

Hamlet proporcionou ao jovem Vigotski um contraste, uma revelação de sua própria vivência, de forma que o estado da personagem shakespeariano poderia ser transferido para a visão pessoal do psicólogo bielorrusso. Esta aproximação com a vivência de Hamlet levaria Vigotski à busca pela compreensão da experiência humana e suas determinações, de forma a conceber o homem como ser capaz de determinar a si mesmo.

Descubrir las psicotecnias materiales del acto voluntario y la función ejecutiva que harían tal cosa posible será una de las investigaciones más lúcidas de Vygotski (1931/1983/1995) y posteriormente de A. R. Luria (1961). Creía también Vygotski que en su lógica final, el hombre dotado de autodeterminación es necesariamente trágico y debe enfrentarse al sufrimiento e inevitablemente, en algún momento, a su muerte, sobreponiéndose a la reacción natural que impide percibirla, o a la reacción de huida y olvido de esa condición cuando gracias a la conciencia llega a hacerlo. (Del Río & Álvarez, 2007, p. 305)¹⁰

⁹ Serguei M. Eisenstein (1898–1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Vinculado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

¹⁰ “Descobrir as psicotecnias materiais do ato voluntário e da função executiva que tornariam tal coisa possível se constituirá como uma das investigações mais lúcidas de Vigotski (1931/1983/1995) e, posteriormente, de A.

De fato, a busca de Vigotski por entender a consciência humana o levou por um caminho entre a arte e a psicologia, uma vez que,

quer como sinônimo genérico de “teatro” ou “peça teatral”, quer na acepção de “modalidade peculiar da ação humana” carregada de reflexividade e conflito interior, o “drama” situa-se em uma “região de fronteira”, no *limiar* entre psicologia e arte. (Delari Jr., 2011, p. 182, grifos na fonte)

Desta forma, não somente seus estudos percorreram este caminho *no limiar* entre psicologia e arte, mas a familiaridade do psicólogo com a linguagem teatral e sua própria experiência como ator, diretor e crítico teatral o conduziram em seus primeiros questionamentos sobre a constituição da personalidade. Percebemos, então, que a própria história de Vigotski transita neste *limiar*, a partir do qual o autor foi buscar respostas para seus questionamentos sobre a experiência humana. Embora isto não seja consensual entre os autores que comentam sua biografia, há indícios suficientes para concluir que a experiência teatral de Vigotski teve uma influência duradoura em seu pensamento e em vários conceitos que ele introduziu na psicologia,¹¹ incluindo o de *perejivanie* (Veresov, 2016).

Mesmo diante da popularidade crescente da teoria de Vigotski ao redor do mundo, vários dos seus aspectos continuam obscuros e, por vezes, negligenciados. No Ocidente, foi feito um esforço para traduzir diretamente do russo várias de suas obras a partir da década de 1990. No entanto, a falta de clareza na compreensão dos escritos de Vigotski pode ser explicada pela complexidade da sua linguagem, que é fortemente influenciada pela cultura russa pré-revolucionária e costuma ser um desafio até mesmo para nativos russos (Rubtsova & Daniels, 2016). Desta forma, a visão fragmentada de sua obra, em detrimento de um olhar completo sobre seus escritos em relação ao seu momento histórico, pode levar a uma compreensão equivocada do seu pensamento (Tuleski, 2000).

No que se refere ao conceito 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, cuja divulgação havia sido proibida na União Soviética a partir de 1936. Além disso, a publicação de textos perdidos do psicólogo, devido a um trabalho meticuloso de seus familiares, levou à revelação de aspectos ainda desconhecidos de seu pensamento (Prestes & Tunes, 2012). No entanto, 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. & Passos, 2009).

Apesar do interesse crescente na temática da *perejivanie*, pouco ainda tem sido estudado a

R. Luria (1961). Vigotski também acreditava que, em sua lógica final, o homem dotado de autodeterminação é necessariamente trágico e deve enfrentar o sofrimento e, inevitavelmente, em algum momento, a sua morte, superando a reação natural que impede de percebê-la, ou a reação de fuga e esquecimento desta condição quando, graças à consciência, vem a fazê-lo.” (tradução livre).

¹¹ Há outros indícios da aproximação das ideias de Vigotski com a linguagem teatral, e especificamente com a obra de Stanislavski, como evidencia sua explanação sobre o subtexto e o monólogo interior em seu livro *Pensamento e linguagem* (1987), termos utilizados por Stanislavski em seu Sistema.

respeito das origens da utilização extracotidiana do termo na língua russa. Stanislavski teria sido o primeiro a apresentar a *perejivanie* conceitualmente, em uma perspectiva do seu Sistema¹², definindo-a como a experiência do ator na vida e como uma ferramenta para a construção da personagem (Mollica, 1991).

Segundo Ferholt (2009), Vigotski provavelmente pegou emprestado o termo de Stanislavski. A autora afirma que a *perejivanie* é um dos conceitos centrais da obra do ator e diretor russo, bem como uma das bases para a construção da personagem dentro de seu Sistema. De acordo com Stanislavski (2014), a intenção do ator é criar a vida da personagem, instilando nas circunstâncias dadas e na sua criação a “verdade, transformada em um equivalente poético, pela imaginação criadora” (p. 198). Por meio desta verdade transformada e da sua *perejivanie* — vivida sempre *no limiar* entre a vida e a arte, entre o *eu* e o *outro*, ou entre o *ser* e o *não ser*, como diria Hamlet —, o ator leva a plateia à sua própria *perejivanie*.

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, grifos nossos)¹³

Em seu texto *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*, Vigotski (2009b) diferencia o teatro de Stanislavski, chamado de teatro da experiência (*perejivanie*), do teatro comumente compreendido como teatro da representação (*predstavlenia*), defendido por Diderot (1713–1784).¹⁴ No século XIX, Coquelin (1841–1909)¹⁵ assume as ideias de Diderot sobre as artes cênicas, considerando que a única razão pela qual o teatro poderia ser considerado uma arte se devia ao paradoxo do ator, conceito desenvolvido por seu precursor (Carlson, 1995).¹⁶ É justamente à

¹² Sistema é grafado com inicial maiúscula nesta dissertação por tratar-se de uma referência ao Sistema desenvolvido por Stanislavski para o trabalho criativo do ator — sendo o único formalmente constituído até os dias de hoje (Benedetti, 1999; Carnicke, 2000; Martins, 2011; Takeda, 2008).

¹³ “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).

¹⁴ Denis Diderot foi um escritor e filósofo francês, considerado um dos grandes intelectuais do Iluminismo na França.

¹⁵ Benoît-Constant Coquelin foi um ator francês que ficou conhecido por sua interpretação do protagonista da peça *Cyrano de Bergerac*, escrita por Edmond Rostand e encenada pela primeira vez na França em 1897.

¹⁶ O conceito de paradoxo foi apresentado por Diderot no século XVIII, opondo o ator “insensível” ao ator “sensível”. Segundo o autor, a arte sublime viria do ator insensível devido ao seu distanciamento do papel, uma vez que viver os sentimentos da personagem impediria o ator de criar uma verdadeira estética para a sua arte (Carbonelli, 2009).

representação de Coquelin que Stanislavski opõe suas ideias sobre o ator:

os artistas da escola de Coquelin raciocinam assim: “O teatro é uma convenção, e o teatro é muito pobre de recursos para criar uma ilusão da vida real. Portanto, o teatro não deve evitar as convenções...”. Esse tipo de arte é menos profundo que belo, seu efeito é mais imediato que verdadeiramente poderoso; nela, a forma interessa mais que o conteúdo. Atua mais sobre nosso sentido visual e auditivo do que sobre a nossa alma e tem, por isso, mais possibilidade de nos encantar do que nos comover. Podemos receber dessa arte impressões poderosas. Mas nunca aquecerão nossa alma, nem dentro dela penetrarão profundamente. Seu efeito é intenso, mas não duradouro. [...] Mas os sentimentos delicados e profundos não se submetem a essa técnica. Exigem emoções naturais *no próprio instante* em que se nos apresentam, encarnados. *Exigem a cooperação direta da própria natureza.* (Stanislavski, 2014, p. 51-52, grifos na fonte)

Nesta cooperação direta com a natureza, que se expressa nos pensamentos e nas emoções do ator, compartilhada com o *espírito humano* por ele criado, unindo o interno e o externo, se baseia todo o Sistema stanislavskiano. Ao alcançar a *perejivanie* da criação, o ator sintetiza a experiência *no limiar*, vivendo como o *eu* e o *outro*, em uma verdade *transformada em um equivalente poético* por meio da sua imaginação. Apesar dos esforços de alguns autores (Ferholt, 2009; Rubtsova & Daniels, 2016; Smagorinski, 2013; Veresov, 1999), os escritos de Vigotski sobre a arte, bem como a influência do teatro nos conceitos por ele desenvolvidos, ainda não têm recebido a devida atenção no entendimento completo da obra do psicólogo bielorrusso.

Apesar de a arte estar presente no pensamento vigotskiano ao longo de toda a sua obra, o conceito de *perejivanie* apenas tomou forma a partir do livro *Psicologia da arte*, o mais conhecido dos estudos de Vigotski na área da arte e da teoria literária (Prestes & Tunes, 2012, p. 328). Nesta obra, concluída em 1925 como sua tese de doutorado, Vigotski faz uma análise detalhada dos gêneros literários, do teatro e, principalmente, da *perejivanie* estética. É neste 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)

Alinhamo-nos à visão de Vigotski sobre a arte ao longo do presente trabalho, buscando entender o nosso objeto de estudo neste *limiar* onde arte e vida se encontram. Com esse objetivo, procuramos promover um diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski, revelando as íntimas relações entre eles por meio da análise do conceito *perejivanie* e dos processos criadores na arte e na vida, em uma interlocução entre a psicologia e a arte. A intenção é criar uma ponte que permita transitar entre as duas áreas sem, no entanto, sobrepor uma à outra. Ao analisar a obra dos dois autores, intentamos compreender os aspectos que envolvem o conceito de *perejivanie* no *limiar*, na alvorada de nosso pensamento.

Além de promover o encontro da obra de Vigotski e Stanislavski no *limiar* entre a arte e a psicologia, buscamos: 1) analisar o conceito de *perejivanie* articulado aos processos criadores na arte: a construção da personagem em Stanislavski e a formação do ator em Vigotski; 2) problematizar as relações entre *perejivanie* e formação dramática da pessoa na obra de Vigotski em diálogo com o desenvolvimento da pessoa (ator) em Stanislavski — a ética e a estética.

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

Ao longo de nosso estudo, seguimos a orientação apontada por alguns autores de que, para compreender uma obra em sua totalidade, é necessário conhecer o contexto histórico e social no qual ela foi desenvolvida, bem como aproximar-se da história de vida do autor, uma vez que seu pensamento se alinha à sua experiência pessoal (Benedetti, 1999; Carnicke, 2000; Del Río & Álvarez, 2007; Prestes, 2010; Prestes & Tunes, 2012; Rubtsova & Daniels, 2016; Takeda, 2008; Tuleski, 2000).

Desta forma, esta dissertação está organizada em três partes. A primeira parte é dedicada a traçar o panorama histórico, político e social no qual se desenrolou a vida de Vigotski e Stanislavski, especificamente no período entre o declínio do império czarista russo e a constituição da ex-União Soviética. Apresentamos, também, os movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX na Rússia, dando especial atenção ao teatro.

A segunda parte destina-se a percorrer as obras dos autores colocados em diálogo no presente trabalho, divididas da seguinte maneira:

1) Com relação aos escritos de Stanislavski, partimos de sua autobiografia, intitulada *Minha vida na arte* (1956, 1989), para traçar um panorama da vida e da obra do autor e diretor russo em relação às principais personalidades que influenciaram seu pensamento e sua prática, além de revelar suas experiências mais importantes no TAM. Além disso, apresentamos os conceitos-chave do Sistema Stanislavski para o trabalho criativo do ator, à luz de três títulos de sua obra: *A preparação do ator* (2014), *A construção da personagem* (1992) e *A criação de um papel* (2010). A fim de nos

aproximarmos dos estudos atuais sobre a obra stanislavskiana, recorreremos aos textos de seus principais comentadores, entre eles J. Benedetti, S. M. Carnicke, J. Guinsburg, F. Mollica, F. Ruffini e C. L. Takeda.

2) No que tange à trajetória da obra de Vigotski, destacamos seu contexto histórico e intelectual, abrangendo suas principais influências teóricas, sua metodologia de pesquisa e os conceitos que fundamentam a psicologia histórico-cultural. Analisamos o conceito de drama na obra vigotskiana, enfocando seu entendimento sobre a constituição dramática da personalidade humana. Os principais títulos examinados em nosso esforço foram: *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1999a); *Psicologia da arte* (1999b); *Psicologia pedagógica* (2004); *Obras escogidas — I: el significado histórico de la crisis de la psicología* (1991a); *Obras escogidas — II: problemas de psicología geral* (2001a); *Imaginação e criação na infância* (2009a); *Obras escogidas — IV* (2006): *el problema de la edad e La crisis de los siete años*; *Pensamento e linguagem* (1987); *A construção do pensamento e da linguagem* (2001b); *A formação social da mente* (1991b); *Quarta aula: a questão do meio na pedologia* (2010); e *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator* (2009b). Fomos também ao encontro de alguns de seus principais comentadores, entre eles A. Delari Jr., A. Pino Sirgado, Z. Prestes, S. C. Tuleski, P. Van der Veer e J. Valsiner e N. Veresov.

Na terceira parte, analisamos o tema da *perejivanie* no limiar entre psicologia e arte, a principal proposta do presente trabalho. Para tanto, promovemos um diálogo entre os escritos de Vigotski e Stanislavski sobre alguns dos principais temas relacionados ao conceito de *perejivanie*: a função social da arte, as relações entre arte e vida, os processos criadores, a imaginação, a emoção na arte e na vida, o ofício do ator, a constituição dramática da personalidade e a consciência humana.

As principais fontes de acesso à bibliografia citada foram o acervo físico da biblioteca da Universidade de Brasília, bem como algumas bases de dados virtuais, em especial as plataformas SciELO, EBRARY, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do IBICT e Portal de Periódicos da Capes. Além disso, fizemos pesquisa direta na internet (Google), usando os seguintes descritores: 1) em português, *perejivanie*; *experiência emocional*; *vivência*; *psicologia histórico-cultural*; *arte*; *teatro*; *psicologia da arte*; *Vigotski*; *Stanislavski*; b) em outros idiomas, *perezhivanie*; *experiencing*; *emotional experience*; *historical cultural psychology*; *art*; *theater*; *psychology of art*; *Vygotsky*; *Stanislavsky*. Quanto à produção científica atual sobre o tema, como bibliografia complementar, foi dada preferência à análise dos trabalhos produzidos nos últimos dez anos.

Relatamos abaixo as formas de tratamento metodológico do material, além das etapas e estratégias utilizadas no processo de construção do trabalho:

1) Leitura, fichamento e reflexão sobre textos acerca da vida política, cultural e artística da Rússia czarista e pós-revolucionária, a fim de realizar uma contextualização histórica das condições sociais e políticas que influenciaram o desenvolvimento do trabalho dos autores escolhidos para o estudo;

2) Estudo dos textos de Vigotski e Stanislavski, por meio de análise dos sentidos do conceito

de *perejivanie* e palavras relacionadas, buscando comparar traduções em inglês, espanhol e português. Demos preferência aos textos cuja tradução foi feita a partir do original em russo, a fim de minimizar perdas na passagem de um idioma a outro.

3) Estudo da biografia de Vigotski e Stanislavski, e de textos de seus principais comentadores. Optamos por autores que abordam o tema da *perejivanie*. A intenção foi analisar as relações conceituais entre Vigotski e Stanislavski, a fim de embasar o conceito de *perejivanie* no *limiar* entre psicologia e arte, a partir do aprofundamento da pesquisa biográfica e bibliográfica do encontro pessoal e intelectual entre os dois autores.

4) Estudo das referências: análise dos textos dos autores citados por Vigotski e Stanislavski.

5) Conversas, solicitações de textos e trocas de e-mails com pesquisadores que se dedicam ao estudo da arte teatral, em especial do teatro russo — principalmente no que se refere à contextualização histórica e ao entendimento etimológico e conceitual de *perejivanie*.

É importante ressaltar que procuramos acessar as principais pesquisas recentes sobre nosso objeto de estudo, em especial aquelas realizadas por pesquisadores russos, entre eles A. Kozulin, T. D. Martsinkovskaia, O. Rubtsova, P. Smagorinski, F. E. Vasiliuk e N. Veresov. A revisão bibliográfica também foi feita por meio de acesso a textos de autores que trabalham diretamente com o tema e que abordam os escritos de Vigotski e Stanislavski, no que tange à temática da *perejivanie* e dos processos criadores na arte, entre eles A. Delari Jr., R. O. Japiassu, L. L. S. Magiolino, F. Mollica, Z. Prestes, F. Ruffini, D. N. H. Silva, A. Smolka, C. L. Takeda, G. Toassa e A. V. Zanella.

Os dois anos que esta dissertação demandou para sua elaboração permitiram o despertar de reflexões, tanto a cada hipótese levantada pelos comentadores analisados quanto pela estratégia de leitura utilizada. Percorremos a ordem cronológica, relacionando os textos escritos a partir de pequenas partes, ou de sua totalidade, e observando o conceito de um ponto de vista metodológico. A cada leitura dos textos de Vigotski e Stanislavski sobre a *perejivanie*, novos aspectos eram revelados, como se interpelássemos os autores no momento de sua produção ao colocarmos suas palavras em um diálogo direto.

Dado o hermetismo da língua russa, decidimos por nos referir preferencialmente às obras dos autores pelos títulos das traduções mais conhecidas no Brasil; porém, quando necessário, colocamos uma nota específica sobre os títulos no original russo. As referências a títulos de traduções em outros idiomas foram feitas de forma explícita ao longo do texto, conforme o caso, com suas respectivas datas de publicação.

Na medida do possível, procuramos fazer uso de uma linguagem simples e direta em nossa análise, de forma a facilitar a compreensão e conduzir a leitura a um progressivo aprofundamento no conceito de *perejivanie*, levando em consideração os limites deste trabalho. Quanto às personalidades citadas no texto, acrescentamos notas tanto para contextualizar a sua influência no desenvolvimento da obra de Vigotski e Stanislavski (algumas são completamente desconhecidas no Brasil) quanto para aprofundar o rigor da fundamentação bibliográfica de nosso estudo, compartilhando com o leitor as

referências localizadas por meio do nosso esforço de reconstrução biográfica dos autores — muitas delas de difícil obtenção. Aquelas personalidades sobre as quais não foi possível localizar informações mais específicas também são indicadas nas notas. A falta ocasional de indicação da página nas referências deve-se, principalmente, ao fato de alguns textos terem sido obtidos por meio de *download*, sem paginação. Todas as imagens presentes ao longo do texto foram retiradas de sites de domínio público e devidamente referenciadas.

Por fim, ressaltamos que o objetivo deste trabalho é vislumbrar horizontes para futuros estudos em que Vigotski e Stanislavski possam ser postos em diálogo, no que diz respeito à temática da *perejivanie*, sobre a qual ainda temos um longo caminho a percorrer.

2 DO CZAR AOS SOVIETES: A RÚSSIA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

A história precisa ser reescrita a cada geração, porque, embora o passado não mude, o presente se modifica; cada geração formula novas perguntas ao passado e encontra novas áreas de simpatia à medida que revive distintos aspectos das experiências de suas predecessoras. (Hill, 1987, p. 32)

Os homens são produtos de seu meio, constituídos pelas suas condições reais de vida (Marx & Engels, 2001); o seu modo de viver e produzir, bem como a sua forma de pensar e compreender o mundo à sua volta, é pautado pelo contexto histórico e social. Sendo assim, se pretendemos conhecer o pensamento dos homens de uma época, devemos retomar os eventos históricos que constituem o cenário onde os atores desempenham seu papel. “A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real” (Marx & Engels, 2001, p. 18).

É apenas por meio da tradução desta *linguagem da vida real*, determinada pela realidade concreta, que somos capazes de entender como o conhecimento é produzido e de onde partem as teorias desenvolvidas em determinada época da história.

A fim de embasar o diálogo entre as obras de Vigotski e Stanislavski sobre o tema da *perejivanie* e de compreender de que forma as transformações sociais e políticas influenciaram sua produção intelectual, a primeira parte deste trabalho será dedicada a explorar a trama de acontecimentos históricos que marcaram a Rússia entre os séculos XIX e XX, determinando uma mudança radical na consciência das pessoas daquele país e, posteriormente, na consciência mundial.

2.1 O declínio do império czarista



Figura 3. Mapa da expansão do império czarista russo entre 1533 – 1894. Fonte: <http://mapsontheweb.zoom-maps.com/post/107104537638/russian-expansion-1533-1894>

No final do século XIX, o império czarista era o maior Estado do mundo em dimensões físicas, abrangendo diversas paisagens e culturas. A seu serviço estavam a burocracia civil, a polícia política, as Forças Armadas e a Igreja Ortodoxa. A burocracia civil constituía-se com base em quatorze níveis hierárquicos, funcionando politicamente como “os olhos e os ouvidos do Czar” (Reis Filho, 2003, p. 16). A polícia política assumia a dimensão repressiva da burocracia, encarregando-se de silenciar qualquer oposição ao comando do czar, enquanto que as Forças Armadas funcionavam como o mais temível dispositivo para a dominação imperial.

O papel da Igreja Ortodoxa, que apoiava o imperialismo czarista, consistia em legitimar o poder divino do czar, e durante muito tempo a Rússia se autointitulou como a sede de um cristianismo íntegro, ainda não corrompido pelas tentações do mundo. Do outro lado, estavam os camponeses que trabalhavam a terra com instrumentos rudimentares, vivendo em sua maioria em condições de pobreza, doença e fome. Era um país, portanto, ainda organizado em uma estrutura basicamente feudal (Ferro, 2004).

A sociedade imperial russa demonstrava defasagem em seu desenvolvimento quando comparada às demais nações da Europa à época. Mesmo nessas condições, após a derrocada da investida napoleônica, a Rússia assumiu um papel importante na *Santa Aliança*, destinada a manter a paz e a ordem na Europa e no mundo. Tornou-se, então, a imagem emblemática da manutenção dos costumes, da preservação do *status quo*, onde poderiam se apoiar os conservadores e reacionários (Reis Filho, 2003).

No entanto, a grande potência começou a mostrar as dificuldades nas quais havia se

estabelecido: a Guerra da Crimeia, embora ocorrida em território russo, foi um desastre para o império czarista, obrigado a recuar de suas intenções imperialistas sobre áreas dominadas pelo Império Otomano.¹⁷ Assim, ficou cada vez mais evidente a defasagem da Rússia czarista em relação aos países da Europa ocidental, como Inglaterra e França. De fato, costuma-se atribuir aos anos de governo de Nicolau I (1796–1855) o atraso na implementação das inovações trazidas pela Revolução Industrial (Freeze, 2009).¹⁸ O desastre da Guerra da Crimeia mostrou ao mundo e à sociedade russa toda a fragilidade do país, o que exigia do império czarista outras estratégias para manter suas bases em uma Rússia tradicionalista — se não pela força, por outro caminho: o caminho das reformas.

Nicolau I, falecido em 1855, teve como sucessor Alexandre II (1818–1881), responsável pela implementação das reformas.¹⁹ Esse foi um período peculiar para a história da sociedade russa, pois gerou grandes mudanças no império. A primeira delas (e talvez a mais importante) foi a abolição da servidão, a partir de 1861.

Além disso, Alexandre II instituiu notáveis mudanças na estrutura do Estado: nas finanças públicas, determinou a confecção de um orçamento, propondo uma nova sistemática de recolhimento de impostos, com procedimentos de controle do Tesouro; dinamizou as estruturas educacionais, melhorando o ensino e dando autonomia às universidades; criou garantias à magistratura, além de instituir o júri, proporcionando o direito de defesa ao réu com debates públicos. Na administração pública, criou instituições que conferiam certa autonomia às províncias e aos distritos, que passaram a desempenhar funções próprias e ter jurisdição sobre determinados assuntos. Por último, iniciou uma reorganização nas Forças Armadas, de forma a adaptá-las às exigências modernas (Ferro, 2004). Tais reformas sofreram inúmeras críticas dos intelectuais da época, principalmente em relação à abolição da servidão: os camponeses, apesar de terem recebido o direito a possuir a terra e nela trabalhar por motivação própria, permaneceram como cidadãos de segunda classe, submetidos a restrições e controle específicos. Conforme afirma Smith (2002),

in spite of increasing land hunger, peasant living standards were actually rising very slowly after 1891, although not in the central blackearth provinces. The rapid expansion of the market — stimulated by the construction of railways — allowed peasants to supplement their income from farming with work in industry, trade, handicrafts, or on the farms of the well-to-do; it also stimulated commercial production of grain, making Russia the world's leading grain exporter by 1913. Yet the average peasant still lived a life of poverty, deprivation, and

¹⁷ A Guerra da Crimeia se desdobrou de 1853 a 1856 na península da Crimeia (no Mar Negro, ao sul da atual Ucrânia), no sul da Rússia e nos Bálcãs. Envolveu, de um lado, a Rússia e, de outro, uma coligação para conter a expansão russa, integrada por Reino Unido, França, Piemonte-Sardenha (na atual Itália) — formando a Aliança Anglo-Franco-Sarda — e o Império Turco-Otomano (atual Turquia).

¹⁸ Nicolau I foi o czar que instaurou um governo absolutista na Rússia, sendo o responsável pela atuação do país na Guerra da Crimeia.

¹⁹ Alexandre II foi czar da Rússia de 2 de março de 1855 até o seu assassinato, em 1881. Como tal, foi também grão-duque da Finlândia (1855–1881) e rei da Polônia até 1867. É conhecido por suas reformas liberais e modernizantes, que visavam renovar a cristalizada sociedade russa.

oppression, one index of which was that infant mortality was the highest in Europe. Moreover, notwithstanding the expansion of commercial farming, agriculture continued to be technically primitive, based on the three-field system and strip farming, with little use of fertilizer or machinery. In spite of clear signs that agriculture was beginning to commercialize, then, the agrarian system as a whole remained backward and the peasantry deeply alienated. (p. 8)²⁰

O campesinato estava submetido, havia séculos, a um regime de opressão e um estado de servidão quase completa, em comparação aos outros países da Europa Ocidental, onde a condição dos camponeses melhorava consideravelmente — graças, principalmente, aos movimentos iniciados pelas revoluções burguesas nos séculos XIX e XX. Na Rússia, a emancipação final dos camponeses — iniciada em 1861, mas concluída trinta anos depois — significou um importante acontecimento social, influenciando diretamente os movimentos que se sucederiam, rumo às revoluções socialistas do século XX.

Os camponeses judicialmente emancipados não ficaram satisfeitos com os termos impostos por Alexandre II: eles teriam direito apenas às mesmas terras que lhes cabiam nos tempos de servidão, submetidos ainda a um “sistema de pagamentos de indenização” a seus antigos senhores, pelo prazo de várias décadas (Carmichael, 1967, p. 19). Somada aos métodos primitivos de produção agrícola da Rússia czarista, a perspectiva de que um camponês emancipado conseguisse de fato acumular capital era muito remota.

Além disso, o camponês continuava ligado à comuna aldeã, a forma básica de organização camponesa coletiva da época. A comuna podia indicar as formas de cultivo ou redistribuir, periodicamente, a terra cultivada (Serge, 2007). Essa situação só viria a mudar após a revolução de 1905, com o surgimento de uma classe de camponeses proprietários (Carmichael, 1967).

Durante a implementação das reformas (1855–1890), o capitalismo, segundo o modelo europeu ocidental, foi se instalando na Rússia. Seu progresso, diante das relações retrógradas vigentes, foi muito rápido (Smith, 2002). Os camponeses emancipados passaram, então, a procurar as grandes cidades em busca de melhores condições sociais. Os investimentos estrangeiros no país, principalmente de origem francesa, inglesa, alemã e belga, alavancaram o desenvolvimento industrial russo, resultando no surgimento de uma vigorosa classe média e uma classe operária fabril a partir de

²⁰ “Apesar da fome crescente, os padrões de vida dos camponeses estavam subindo muito lentamente depois de 1891, embora não nas províncias centrais. A rápida expansão do mercado — estimulada pela construção das estradas de ferro — permitiu aos camponeses suplementar seus rendimentos da agricultura com o trabalho na indústria, no comércio, no artesanato ou nas fazendas dos ricos; também estimulou a produção comercial de grãos, tornando a Rússia o maior exportador mundial de grãos em 1913. Ainda assim, o camponês médio ainda vivia uma vida de pobreza, privação e opressão; um indicador disso era a mortalidade infantil, a mais alta da Europa. Além disso, apesar da expansão da agricultura comercial, a agricultura continuou a ser tecnicamente primitiva, com base no sistema de três campos e na lavoura em linhas, com pouco uso de fertilizantes ou máquinas. Apesar dos sinais claros de que a agricultura estava começando a se comercializar, o sistema agrário como um todo permanecia atrasado e o campesinato profundamente alienado” (tradução livre).

1861 (Zelnik, 2009).

Em contraste com a crescente industrialização da Rússia ao final do século XIX, a vida camponesa — ainda a base da economia do país — pouco havia progredido. A insatisfação camponesa viria a determinar a criação de um movimento baseado na vida do campo, cujas convicções levaram a ataques terroristas à família do czar, como veremos à frente. Enquanto isso, dentro das fábricas, os operários, também revoltados com as condições às quais eram submetidos — jornadas de trabalho abusivas, baixos salários e condições de trabalho subumanas —, começaram a consolidar sua unidade como classe, transformando-se, posteriormente, em uma “entidade política de primeira grandeza” (Carmichael, 1967, p. 22).

A partir de 1857, quando um grupo de intelectuais de origem basicamente plebeia passou a frequentar as universidades, a revolta pelas condições sociais impostas pelas reformas e pelo crescimento industrial foi canalizada por meio de ideias e teorias a respeito do panorama político russo (Carmichael, 1967). Transitando do iluminismo para a ideologia alemã (uma negação do racionalismo disseminado na França), esses intelectuais voltaram, por fim, seu olhar ao socialismo francês, aplicando-o ao estudo do contexto político do país. Consolidou-se, então, a *intelligentsia* russa.

A *intelligentsia* dividia-se em dois grupos. De um lado, estavam nobres e/ou intelectuais, defensores do modelo liberal e em sintonia com os preceitos difundidos na Inglaterra, França e Alemanha, chamados *ocidentalistas*. Os *ocidentalistas* rejeitavam a servidão e o abismo entre as massas russas e a elite educada, mas não eram, em sua totalidade, socialistas — alguns inclusive se opunham ativamente ao socialismo (Zelnik, 2009). De outro lado, estavam os *eslavófilos*, que defendiam a valorização e conservação dos costumes russos, considerando-os como um referencial único, rejeitando a maneira de ser e viver do Ocidente. Suas raízes estavam na aristocracia territorial e não apoiavam, necessariamente, a política russa. Defendiam com entusiasmo a existência da comuna aldeã como a real base da sociedade russa (Ferro, 2004).

Alguns membros da *intelligentsia*, inspirados pelas ideias originalmente propagadas por Alexander Herzen (1812–1870), criaram um movimento conhecido como populismo. Esse movimento resumia-se a identificar o povo como a base da sociedade russa, defendendo a crença na possibilidade de reorganização do país a partir de um socialismo agrário, baseado na comuna aldeã. No entanto, suas ideias de que o povo deveria se organizar contra o poder do czar não tinham aceitação generalizada entre os camponeses — principalmente pela crença, ainda não abalada, no poder divino atribuído à família real (Reis Filho, 2003).

A partir de 1870, surgiu dentro do movimento uma ala terrorista. Seus membros eram, em sua maioria, jovens exaltados pelos ideais de mudança política por meio de uma revolução advinda do campesinato (Carmichael, 1967). As ações iniciaram-se no campo, mas, após alguns esforços frustrados e a ação da polícia política, os terroristas dedicaram seu empenho a algo ainda mais ousado: o assassinato do czar, que veio a acontecer em 13 de março de 1881.

O setor populista do grande movimento revolucionário russo, apesar de ter paulatinamente desaparecido após o assassinato de Alexandre II, teve suas atitudes básicas herdadas por um partido que teria participação ativa na Revolução de 1917, o Partido Social-Revolucionário (PSR). Fundado em 1901, assumiu todas as propostas anteriormente desenvolvidas pelos populistas, dando continuidade à propaganda revolucionária, ao trabalho de organização política, às greves, aos eventuais atentados a autoridades e à proposta de uma Assembleia Constituinte (Ferro, 2004), que daria origem à Duma, o Parlamento russo. Segundo Pipes (2008), os social-revolucionários, conservando as antigas convicções dos populistas, acreditavam na fraqueza do capitalismo russo e na tese de que a queda da monarquia levaria automaticamente ao socialismo, sem qualquer escala intermediária. Por isso, eram partidários da aliança com a burguesia liberal contra a autocracia.

Mas foi o ramo ocidentalista da *intelligentsia* que, posteriormente, daria origem ao movimento revolucionário para derrubar o czarismo e criaria, sobre as ruínas do imperialismo, uma nova sociedade. Ao contrário dos populistas, os ocidentalistas (marxistas russos) atribuíam ao proletariado a força motriz da revolução, repudiando as atitudes terroristas em favor da criação de um partido da classe operária para conduzir a mudança política na Rússia. Os marxistas russos, para se distinguirem dos terroristas e anarquistas, adotaram o termo “social-democrata”, em uso corrente na Alemanha (Serge, 2007).

Em 1883, surgiu a União de Luta pela Libertação da Classe Operária, sob a direção de V. Ulianov (1870–1924) e I. Martov (1873–1923). Ulianov logo se destacou por sua liderança, tornando-se, anos mais tarde, um dos principais expoentes do movimento revolucionário, sob a alcunha de Lênin (1870–1924) (Smith, 2002).²¹

O movimento marxista russo, apesar de ter como base científica os preceitos do marxismo europeu, era formado por diferentes facções, e cada qual interpretava a teoria a seu modo. Em 1903, com o aparecimento do Partido Operário Social-Democrata Russo (PSD), o movimento unificou-se. Todavia, a unificação era apenas aparente. Quando Lênin e Martov entraram em conflito ideológico, o primeiro reuniu maior número de partidários, formando o grupo dos bolcheviques. Os seguidores de Martov tiveram de aceitar, com resignação, sua posição como minoria no movimento social-democrata, passando a ser conhecidos como mencheviques (Ferro, 2004).²²

O PSD propunha a instauração do socialismo em duas etapas. A primeira consistia no fortalecimento do partido, propagando seus ideais na luta contra o czarismo. A segunda seria executada assim que a instauração da República criasse, por meio do enfrentamento direto entre burguesia e proletariado, as condições históricas para a abertura ao socialismo (Serge, 2007). Apesar das ideias que fervilhavam na Rússia no início do século XX, o movimento revolucionário apenas

²¹ Lênin foi responsável em grande parte pela execução da Revolução Russa de 1917. Líder do Partido Comunista após a revolução, foi o primeiro presidente do Conselho dos Comissários do Povo da União Soviética.

²² *Menchevique* deriva da palavra russa меньшинство (minoría, menor número), ao passo que *bolchevique* é derivado de большинство (maioría, maior número).

ganhou força a partir de 1905, culminando na instituição do Estado socialista pela revolução de 1917, como veremos a seguir.



Figura 4. Fotografia do Czar Nicolau II e sua esposa, Aleksandra Fiodorovna (1903). Foto por Hulton Archive/Getty Images). *Fonte:* <http://www.gettyimages.com/collections/hulton-archive>

2.2 As Revoluções Russas

O descontentamento entre camponeses combinado ao crescimento da classe operária forneceria a base do movimento revolucionário na Rússia; porém, o fator determinante foi a Primeira Guerra Mundial (1914–1918). O país — com tropas mal-equipadas, despreparadas e malgeridas — teve perdas enormes, tanto em termos populacionais quanto financeiros (Pipes, 2008). As derrotas nas batalhas minaram a popularidade do czar e a fidelidade política ao imperialismo.

A primeira das revoluções russas aconteceu, no entanto, alguns anos antes. No início de 1904, por ocasião da guerra imperialista na região da Manchúria, a tensão social e política foi substituída por um sentimento de patriotismo. A princípio, a autocracia aproveitou-se do entusiasmo patriótico para retomar sua popularidade. Entretanto, conforme as derrotas do exército russo se acumulavam,

iniciou-se uma campanha contra a supremacia do czar (Smith, 2002).

Acreditando na possibilidade de um diálogo pacífico, em 9 de janeiro de 1905, uma demonstração de um grupo conduzido pelo padre George Gapon (1870–1906) — composto por homens, mulheres e crianças — marchou até o palácio de inverno de São Petersburgo.²³ Eles reivindicavam melhores condições trabalhistas, como jornada de trabalho de oito horas diárias, salário mínimo, eleições e uma assembleia representativa. Ao contrário do esperado, os manifestantes foram tratados com hostilidade pelas tropas imperiais, resultando em centenas de mortos e feridos. Aquele dia, um domingo no meio do inverno, ficou conhecido posteriormente como Domingo Sangrento, quando o representante supremo do império russo derramou o sangue da população indefesa, recebendo o repúdio mundial por aquele ato. Conforme palavras do revolucionário Victor Serge (2007), “essa repressão, absurda e criminosa, dá início à primeira Revolução Russa. Esse foi também — com doze anos de antecedência — o suicídio da autocracia” (p. 57).

De fato, os atos violentos contra a população, a mando do czar, deram nova força à revolta. Pela primeira vez, a agitação revolucionária deixou de ser velada. O governo foi então obrigado a aceitar o princípio da representação popular, por meio de uma assembleia consultiva. Mas nem mesmo os liberais ficaram satisfeitos: queriam garantir uma Assembleia Constituinte, baseada nos moldes europeus ocidentais, pelo sufrágio universal, com voto secreto, direto e igual (Carmichael, 1967).

Na verdade, apesar das tentativas de reunificação do PSD, a primeira revolução russa aconteceu sobre as bases de um movimento cindido entre bolcheviques e mencheviques. Plekhanov (1856–1918), dirigente do partido, havia aderido à ala menchevique, o que acirrou as lutas internas. A divergência era, principalmente, sobre como a revolução deveria ser empreendida. Os *mencheviques* pregavam que a revolução deveria ser feita pela condução da burguesia ao poder, abrindo uma era de grande desenvolvimento capitalista na Rússia; caberia ao proletariado compor um partido de oposição. Os bolcheviques, de forma contrária, pregavam que a revolução deveria ser feita pela classe trabalhadora para que fosse possível a instituição do socialismo:

os bolcheviques censuraram seus adversários por se colocarem a reboque das classes ricas; o proletariado, diziam eles, deveria se colocar no comando da sublevação popular: a revolução burguesa somente se completaria pela “ditadura democrática dos operários e camponeses”, cujas conquistas permitiriam ao proletariado caminhar, em seguida, em direção ao socialismo. (Serge, 2007, p. 59)

Exigindo a realização de um programa político baseado na liberdade sindical e reivindicando condições dignas de vida e de trabalho, os revolucionários começaram a se reunir em conselhos — os

²³ George Gapon foi um padre cristão ortodoxo russo conhecido por liderar a manifestação de 22 de janeiro de 1905 em São Petersburgo. Apesar dos mais de 40 mortos documentados no local onde estava, Gapon não ficou ferido. Mais tarde, descobriu-se que trabalhava para a polícia secreta czarista. Abrigou-se na Finlândia após o ocorrido, mas foi condenado à morte em 1906 por integrantes do PSR.

sovietes — que se espalharam por todo o império a partir do Domingo Sangrento (Reis Filho, 2003).²⁴ Criados para impulsionar a luta política, não se limitavam a isso, exercendo por vezes funções governamentais e ensaiando, assim, um poder paralelo. No campo, os revolucionários seguiam o mesmo caminho, ganhando força.

Após o logro das investidas do império para tomar a região da Manchúria, o czar, orientado por alguns de seus conselheiros mais lúcidos, resolveu assentir em algumas das reivindicações dos revolucionários. Em setembro de 1905, após a assinatura do Tratado de Portsmouth, que garantia a paz entre Rússia e Japão — cuja motivação teve base, principalmente, na repercussão mundial do Domingo Sangrento —, o czar decidiu garantir a liberdade de expressão e organização partidária e sindical, convocando a Duma (Ferro, 2004).

Mas nem todos estavam convencidos da aparente benevolência do czar. Em outubro, uma greve geral veio a abalar a confiança da autocracia em uma pretensa retomada da ordem e da estabilidade política. No mesmo mês, constituía-se o Soviete dos Operários de Petersburgo, composto de um deputado para cada 500 operários. Ao mesmo tempo, a revolta no campo se intensificava: centenas de casas de senhores foram queimadas (Serge, 2007).

Em dezembro de 1905, sob o comando do soviete de Moscou, os trabalhadores se rebelaram, chegando a controlar algumas partes da cidade; no entanto, o movimento foi rapidamente abafado pela polícia política, resultando em cerca de mil mortos. Várias novas tentativas foram feitas até 1907, sem sucesso, quando a Rússia viu surgir a contrarrevolução autocrática, na tradição da *intelectocracia* do país.²⁵ Era como se o império estivesse, afinal, preparando-se para se ajustar às opções, aos valores e às normas do capitalismo europeu ocidental (Ferro, 2004).

Nos anos que se seguiram à revolução de 1905 e à retomada do controle pela autocracia, o movimento socialista continuou atuando, mas de forma silenciosa. Então, entre 1912 e 1914, surgiram dentro da ala bolchevique propostas inovadoras a respeito das duas etapas propostas no plano original. Lênin passou a defender uma revolução ininterrupta, isto é, a passagem do regime czarista para uma ditadura operário-camponesa (Reis Filho, 2003).

O advento da Primeira Guerra Mundial, em 1914, tornou evidente a fragilidade do regime czarista e do incipiente processo de industrialização na Rússia quando os russos enfrentaram os alemães — mais bem equipados e com melhor tecnologia bélica. A contrarrevolução autocrática, afinal, parecia não ter trazido tanto progresso assim à sociedade russa (Carmichael, 1967). Após sucessivas derrotas na guerra, a Duma passou a pressionar o czar. Nicolau II (1868–1918) decidiu, então, pela prorrogação da Duma e assumiu pessoalmente o controle do exército.²⁶ Aos poucos, a

²⁴ Os soviets constituíam-se como organizações político-sociais, informais e flexíveis, adaptadas aos rigores de uma legislação repressiva e de uma eficiente polícia política.

²⁵ Ao contrário da *intelligentsia*, a *intelectocracia* era partidária das mudanças pela revolução com base na estrutura camponesa igualitária e propunha uma mudança advinda de reformas feitas pelo Estado.

²⁶ Filho de Alexandre III, governou desde a morte do pai, em 1894, até sua abdicação em 1917, quando renunciou em seu nome e no nome de seu herdeiro, passando o trono para seu irmão, o grão-príncipe Miguel Alexandrovich Romanov. Durante seu reinado, viu a Rússia decair de uma potência do mundo para um desastre

mobilização interna para garantir a participação do país na guerra, inevitavelmente, causou problemas no provimento e na distribuição de alimento, combustível e mão de obra, causando uma revolta não só entre os camponeses, mas também entre os soldados e marinheiros.

A Revolução de 1917 iniciou-se em 23 de fevereiro (8 de março no calendário adotado na Rússia à época), com demonstrações de um grupo de mulheres em Petrogrado, por ocasião do Dia Internacional da Mulher, denunciando os altos preços do pão e a escassez de alimentos (Orlovsky, 2009). Cinco dias depois, os ministros nomeados pelo czar estavam presos e a polícia política — que até então tentava controlar os movimentos nas ruas — discretamente desapareceu.



Figura 5. Demonstração das mulheres nas ruas de São Petersburgo (1917). Autor desconhecido.

Fonte: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,ha-100-anos-mulheres-impulsionavam-revolucao-russa,12711,0.htm>

Finalmente, vendo-se sem opção, o czar renunciou. Seu irmão, indicado como herdeiro do trono, renunciou logo em seguida. Aos 27 de fevereiro, os deputados da Duma constituíram, no palácio de Tauride, o Comitê Provisório, incluindo membros dos partidos conservadores, liberais e socialistas. No mesmo dia e local, membros do antigo soviete de São Petersburgo, criado em 1905, reuniram-se para formar o Soviete de Deputados Operários e Soldados de Petrogrado. Dessa forma, logo no primeiro dia da revolução, já se criava a dualidade dos governos: de um lado a Duma, representante das classes proprietárias da velha Rússia; de outro, o Soviete, expressão das grandes massas de operários e soldados (Pipes, 2008).

Tendo em vista que o Soviete, recém-organizado, ainda não tinha clareza sobre como criar as bases do novo regime, o Governo Provisório foi erigido sobre o ideal socialista de ascensão da

burguesia, a fim de criar uma classe operária forte, capaz de empreender, num momento posterior, a sua revolução. No entanto, o Soviete tornou-se um órgão soberano, a despeito da determinação de seus dirigentes de que a soberania fosse confiada ao Governo Provisório (Carmichael, 1967). Apenas um nome dentro do Soviete, Alesandr Kerenski (1881–1970), social-revolucionário e deputado da *Duma*, aceitou fazer parte do Governo Provisório como representante dos interesses da classe trabalhadora.²⁷

O Governo Provisório alcançou poucas melhorias em seus oito meses de existência, boa parte pelas tensões internas da distribuição de terras, pela escassez de alimento, pela situação ainda precária dos operários, pelas lutas separatistas dos membros do império russo e, principalmente, pela Primeira Guerra Mundial. Foi a guerra que erodiu as fundações dos *dois poderes*: o Governo Provisório decidiu manter o acordo com os aliados, desconsiderando a nota de repúdio à guerra publicada pelo Soviete de Petrogrado, o que causou revoltas populares (Orlovsky, 2009).

Após um período de mais de uma década de exílio na Suíça (em razão da derrota na revolução de 1905), Lênin retornou para a capital em 3 de abril de 1917, o que conferiu força a um novo movimento em direção à revolução do proletariado — contrariamente à postura branda que a ala bolchevique havia assumido após uma tentativa de reconciliação com os mencheviques, em apoio ao papel da burguesia.

Por meio de organizações em prol do ativismo bolchevique, novas greves foram empreendidas no campo e na cidade, culminando nos Dias de Julho, quando o povo armado investiu contra os soviets, exigindo a tomada do poder. Kerenski, então, assumiu o governo como primeiro-ministro, acusando os bolcheviques de conspirarem contra o regime e de tentarem um golpe de Estado. No entanto, conforme nos relata Carmichael (1967),

eles simplesmente tentaram dirigir um movimento que tinha começado contra sua vontade. Estavam ainda muito despreparados para esperar que uma sublevação mais ou menos espontânea pudesse ter probabilidade de êxito. De fato, controlavam precariamente a massa de operários e soldados que se impacientavam por derrubar o Governo Provisório e substituí-lo por outro que representasse mais diretamente a sua vontade. (p. 106)

Acusado de liderar a conspiração contra o Governo Provisório (por meio, inclusive, de documentos forjados que o acusavam de agir como um espião alemão), Lênin decidiu ocultar-se na Finlândia e dirigir o partido na clandestinidade. Após uma aliança desastrosa entre Kerenski e o general Kornilov²⁸ para restaurar a ordem — terminando em uma tentativa de golpe por parte do general, que usou suas tropas contra os soviets de Petrogrado — e de seguidas coalizões desastrosas, Kerenski perdeu, finalmente, a sua popularidade como líder (Serge, 2007).

²⁷ Aleksandr Kerenski, político social-democrata, foi o segundo e último primeiro-ministro do Governo Provisório russo, exercendo o cargo entre 21 de julho e 8 de novembro de 1917.

²⁸ Lavr Kornilov (1870–1918) foi um oficial da inteligência militar russa, explorador e general do Exército Imperial Russo durante a Primeira Guerra Mundial, e na subsequente Guerra Civil Russa.

O episódio de Kornilov propagou uma nova onda de radicalismo no país, que se refletiu não somente em novas revoltas e greves no campo e nas cidades, mas em nova força política à ala bolchevique nas eleições dentro dos soviets.

Tentando encontrar uma saída institucional, Kerenski anunciou a Assembleia Constituinte para novembro de 1917. Foi nessa conjuntura que, em outubro, os bolcheviques iniciaram sua contrarrevolução. Exilado, Lênin enviou cartas ao Comitê Central, exigindo que o partido tomasse o poder em prol da classe trabalhadora (Ferro, 2004).

En otro artículo trataremos de los objetivos tácticos de nuestra conducta inmediata respecto a este gobierno. Mostraremos en qué consiste la peculiaridad del momento actual, del *paso* de la primera a la segunda etapa de la revolución y por qué la consigna, la “tarea del día”, debe ser en este momento: *Obreros! Habéis hecho prodigios de heroísmo proletario y popular en la guerra civil contra el zarismo. Debéis hacer prodigios de organización proletaria y popular para preparar vuestro triunfo en la segunda etapa de la revolución.* (Lênin, 1961, p. 16, grifos na fonte)²⁹



Figura 6. Fotografia de Lênin em pronunciamento público (1918). Autor desconhecido. Fonte: <https://ofpof.com/tarih/vladimir-lenin-in-hayati-hakkinda-bilgiler>

²⁹ Em outro artigo, trataremos dos objetivos tácticos imediatos de nossa conduta para com este governo. Nós mostramos em que consiste a peculiaridade do momento presente, a transição da primeira para a segunda fase da revolução e por que o slogan “tarefa do dia” deve ser neste momento: *Trabalhadores! Vocês têm feito milagres de heroísmo proletário e popular na guerra civil contra o czarismo. Vocês devem realizar milagres de organização proletária e popular para preparar a sua vitória na segunda etapa da revolução* (tradução livre).

Apesar das divergências internas, o Comitê Central decidiu pela tomada do poder, após a realização do Segundo Congresso dos Sovietes Russos. O recém-criado Comitê Militar Revolucionário, com o objetivo de defender Petrogrado das investidas alemãs, tornar-se-ia, então, a base de comando bolchevique durante a Revolução de Outubro (Pipes, 2008).

Na noite de 24 de outubro, os bolcheviques começaram a tomar os principais centros de poder de Petrogrado. Em seguida, informaram ao Congresso dos Sovietes que haviam tomado o poder em nome de todos os soviets, criando um governo temporário dos trabalhadores e camponeses. Os social-revolucionários e mencheviques apenas puderam denunciar a ação e se retirar da reunião. Enquanto Kerenski fugia de Petrogrado, os bolcheviques começavam a construir uma nova forma de Estado (Orlovsky, 2009).

Eleito o presidente do Conselho dos Comissários do Povo, o mais alto posto do novo Estado socialista russo, Lênin tomou uma série de deliberações mais radicais a fim de criar o novo Estado. Entre essas deliberações estava a assinatura da paz com a Alemanha num acordo anti-imperialista — o acordo de Brest-Litovski —, levando à perda de vários territórios, sem exigir anexações ou indenizações do governo alemão. Suas intenções eram a de distribuir toda a terra imediatamente aos camponeses, e dar aos operários o controle das fábricas e o direito à secessão a várias nações não russas, numa evidente necessidade de mudança em relação ao Antigo Regime (Carmichael, 1967).

Além disso, por meio de medidas administrativas, Lênin concentrou as decisões políticas nas mãos do Partido Comunista da União Soviética (PCUS, nome adotado pelo partido após a Revolução) em detrimento dos soviets, que, aos poucos, iam perdendo seu poder.

De 1918 a 1921, a ex-potência imperialista se viu mergulhada em uma guerra civil pelo controle do poder do Estado. Determinados a retomar o poder, antigos integrantes da Duma e membros dos social-revolucionários radicais investiram contra as forças do Exército Vermelho, tentando invadir cidades tomadas pelos bolcheviques. Apesar de algumas incursões vitoriosas, os contrarrevolucionários sucumbiram à sua própria desorganização e incapacidade administrativa com o advento da insurreição dos marinheiros de Kronstadt, encerrando a guerra civil.

Como afirma Smith (2002), a partir de 1921, as discordâncias individuais com o partido e o Estado passaram a ser permitidas, contanto que não chegassem a formar facções distintas; a perda da democracia partidária — que para Lênin e Trotski deveria ser temporária, para permitir a instalação plena da ditadura do proletariado — acabou se acirrando com a ascensão de um nome que havia sido importante, porém silencioso, na revolução até então: Josef Vissarionovitch Stalin (1878–1953).

2.3 O stalinismo e a criação do Estado soviético



Figura 7. Mapa da antiga União Soviética (2012). Fonte: <http://kids.britannica.com/elementary/art-90656/The-Russian-republic-was-by-far-the-largest-of-the>

Após Lênin ter sido afastado do comando do partido em 1922 — quando o líder sofreu o primeiro de uma série de acidentes vasculares cerebrais que o acometeriam até sua morte, em 1924 —, Stalin assumiu o posto de secretário-geral, em abril. Mas foi apenas após o falecimento de Lênin que seus dissidentes do partido travaram uma luta interna para a obtenção do poder, originando um triunvirato entre Stalin, Kamenev (1883–1936) e Zenoviev (1883–1936)³⁰ entre 1924 e 1928. Mas a disputa mais acirrada foi, na verdade, entre Stalin e Trotski, pelas divergências quanto à forma como a revolução rumo ao socialismo deveria ser empreendida (Deutscher, 1970).

Havia uma esperança na estabilização no regime após a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a partir de 1922. Os revolucionários tentavam prever se seria possível uma revolução socialista mundial, que alterasse totalmente as bases econômicas e políticas conhecidas até então. As ações políticas de Stalin, cuja pretensão era seguir a doutrina iniciada por Lênin a respeito do imperialismo e as respostas dos bolcheviques aos eventos ocorridos entre 1918 e 1920 (Pons, 2008), ditaram o caminho para a criação da URSS. A visão que eles tinham da guerra civil internacional demandou a adoção de uma estratégia de sobrevivência para a Rússia revolucionária, a fim de sustentar o projeto de revolução mundial que havia orientado as ações bolcheviques a partir de

³⁰ A coincidência das datas de nascimento e morte de Kamenev e Zenoviev é um fato histórico curioso: Kamenev nasceu aos 18 de julho de 1883, e Zenoviev nasceu aos 23 de setembro do mesmo ano. Ambos foram executados em 25 de agosto de 1936, condenados pelo crime de oposição ao governo stalinista.

1917. Mas Stalin não se limitou a seguir os ensinamentos leninistas — que indicavam que as próprias contradições entre as potências capitalistas garantiriam a segurança do Estado socialista; assumiu a missão quase profética de substituir paulatinamente a economia e política mundial capitalista por uma doutrina socialista, tomando atitudes diversas aos pensamentos de Lênin, de quem pretensiosamente se dizia discípulo (Siegelbaum, 2009).

Segundo Deutscher (1970), Trotski (1879–1940)³¹ manteve-se fiel aos ideais de Lênin e à teoria marxista, acreditando que não seria possível fazer o Estado do proletariado apenas em um país. Trotski entendeu que a Rússia não sobreviveria muito tempo à margem do cenário econômico mundial — pelo isolamento imposto pelas nações capitalistas —, vendo a recuperação econômica como um importante fator para a continuidade do fluxo revolucionário soviético.

Assim como Lênin, Trotski defendia a revolução como um movimento contínuo, permanente, que deveria se expandir e intensificar a fim de impedir a sua deformação burocrática (Miranda, 1983). No entanto, as ações de Stalin como secretário-geral do partido, entre elas o recrutamento de pessoas do povo — exaurido por repetidas guerras e sem a formação cultural e política dos antigos bolcheviques —, determinou a criação de um grupo totalmente fiel às suas ideias, contrárias à revolução permanente.



Figura 8. Fotografia dos revolucionários russos Stalin, Lênin e Trotski no Congresso do Partido Comunista Russo (23 de março de 1919). Foto por Hulton Archive/Getty Images. *Fonte:* <http://www.gettyimages.com/collections/hulton-archive>

³¹ Léon Trotski foi um intelectual marxista e revolucionário bolchevique, organizador do Exército Vermelho e rival de Stalin na tomada do Partido Comunista após a morte de Lênin.

Em 1924, aproveitando a insatisfação popular com as turbulências políticas, Stalin começou a disseminar a ideia do *socialismo num só país*, alegando que os bolcheviques deveriam “substituir a atual circunscrição capitalista por uma socialista” (1946-1952, p. 263, citado por Pons, 2008, p.103). Ele defendia a ideia de uma revolução apoiada em uma economia planificada. Essa obsessão se tornou ainda mais forte após a ascensão de Hitler e as reais ameaças de guerra na Europa. A resposta de Stalin foi a criação da potência soviética.

Seguiu-se, então, uma série de mudanças econômicas, gerenciadas por um Estado com tendências totalitárias. De 1928 a 1933, Stalin implementou o Primeiro Plano Quinquenal em cerca de dez anos, por meio de ações coercitivas e de disputas internas entre o Estado e o povo (em especial os camponeses). Nessa década, a Rússia experimentou as maiores e mais rápidas transformações de sua história até então. Apenas vinte anos após a implementação do Primeiro Plano Quinquenal, o Estado soviético se consagrou como a segunda potência econômica do mundo, atrás apenas dos Estados Unidos (Siegelbaum, 2009).

De fato, o stalinismo impôs à URSS transformações profundas que marcaram, inclusive, o panorama cultural do país. Conforme as críticas de Trotski — expulso do partido e exilado pelo próprio Stalin —, a burocracia estatal (e não a burguesia, desta vez) havia suplantado o interesse das massas. No final da década de 1920, a democracia que marcava a Revolução Russa de 1917 já havia desaparecido quase completamente, em razão de um Estado totalitário e coercitivo (Miranda, 1983).

Aos poucos, o Estado soviético criado por Stalin foi se distanciando da noção de revolução internacional defendida por Lênin, substituindo a luta de classes — sustentada na teoria marxista como cerne do capitalismo — por uma luta entre nações e apostando na bipolaridade entre os dois sistemas, ao reforçar a superioridade do regime socialista e da crença no povo russo como missionários da nova ordem mundial (Pons, 2008).

O ideal do Estado totalitário de Stalin não interferiu apenas no campo econômico e político, pois o Comitê Central do Partido, segundo Siegelbaum (2009), começou a interferir na vida artística e científica. Os intelectuais — que antes sofriam com a repressão da polícia política e da censura do imperialismo — passaram a criticar a burguesia abertamente, com o apoio do próprio Estado. As artes e as ciências deveriam se subordinar aos interesses do Estado soviético, que indicava quais temas deveriam ser abordados.

Nestes termos, a produção artística e científica da Rússia stalinista deveria servir como ferramenta de legitimação dos interesses expansionistas, disseminando a crença na supremacia do povo russo e do Estado soviético. Apesar dos avanços em termos de alfabetização, a educação destinava-se a doutrinar o povo na perspectiva stalinista, punindo tudo que fosse desviante.

Todo o cenário revolucionário russo envolveu manifestações científicas e artísticas embasadas nas ideias socialistas de um novo modelo de homem, determinando uma revolução no cenário cultural russo. Para entendê-las melhor, temos que retomar as condições de produção cultural e científica anteriores ao processo revolucionário, enfatizando as mudanças que ocorreram em consonância com a

própria perspectiva revolucionária, como veremos a seguir.

2.4 Arte e revolução

As revoluções russas geraram mudanças não apenas na sociedade e na política; ecoaram, também, na expressão artística e intelectual, determinando uma nova forma de ver e narrar o mundo.

Até o século X, com a conversão da Rússia ao cristianismo, a produção artística do país esteve muito ligada a temas religiosos, cuja produção podia ser vista nas igrejas, em ícones e objetos eclesiásticos. A partir do século XVIII, no reinado de Pedro I (1682–1725), intensificou-se o contato com o Ocidente, pela abertura aos estilos ditos eruditos, determinando, aos poucos, visibilidade a novas formas artísticas.

Durante seu reinado, Pedro realizou uma missão diplomática pela Europa, com intenções de levar à Rússia os conhecimentos técnicos náuticos ocidentais. Segundo Alexander (2009), a partir de 1711, Pedro empreendeu uma *revolução cultural* que acelerou o processo de ocidentalização do país, pela introdução dos ideais da Renascença, da Reforma,³² da Era da Descoberta (caracterizada pelas grandes expedições marítimas) e da revolução científica. Destaca-se, no processo de adoção dos ideais renascentistas, o impulsionamento da publicação de livros e seu uso na educação formal.

Entre as reformas empreendidas por Pedro para modernizar o país de acordo com padrões ocidentais, a construção de São Petersburgo (cidade que, posteriormente, se tornaria a capital do Império), em 1703, pode ser citada como uma das mais ousadas. Para essa edificação, Pedro convocou diversos artistas ocidentais, criando um espaço para a formação de jovens artistas russos, por meio da fundação da Academia de Belas Artes de São Petersburgo (Greco, 2008).

Após a construção de São Petersburgo, Pedro fundou na cidade o primeiro museu público (o Kunst-Kamera), onde eram exibidas pinturas de artistas ocidentais, principalmente das escolas holandesa e belga. De igual importância foi a autorização do funcionamento do primeiro teatro público na Praça Vermelha. Inaugurado em 1702, o teatro contava com instalações elaboradas e grande maquinaria de palco, dando espaço a encenações de textos alemães de uma companhia provinda de Danzig. No entanto, pela falta de espetáculos russos, por uma plateia pouco frequente, por não estar familiarizada ao estilo ocidental, e pela carência de uma linguagem que se aproximasse da cultura russa, o teatro fechou suas portas em 1706. Transferido para São Petersburgo em 1707, e sob a administração de Natália (irmã do czar), o teatro manteve-se em funcionamento até 1716 (Schuler, 2009).

Outro legado de Pedro I foi a concretização, em dezembro de 1725 (ano de sua morte), da Academia de Ciências e Artes, localizada em São Petersburgo e presidida pelo professor Laurentius

³² A Reforma citada pelo autor se refere às ações de Pedro I, a exemplo da Reforma ocorrida na Europa do século XVIII, para efetuar mudanças administrativas na Igreja Ortodoxa Russa, além de criticar suas práticas na educação dos jovens (contrárias aos moldes ocidentais) e alterar algumas de suas tradições.

Blumentrost (1692–1755), um russo educado na Europa. Tendo em seu corpo docente apenas professores estrangeiros, em sua maioria europeus, a academia formou estudantes voltados às novas tendências científicas ocidentais, determinando uma mudança no pensamento dos intelectuais russos (Alexander, 2009).

A abertura ao Ocidente, preconizada por Pedro I, ecoou nas sucessões ao trono após a morte do czar. Em menos de 40 anos (1725–1762), seis czares ascenderam ao trono; durante este período, houve uma orientação germânica crescente no governo russo, em especial com o reinado de Anna (entre 1730 e 1740). Após a imperatriz, uma série de governantes alemães subiram ao trono — cuja influência foi aniquilada após um golpe preconizado por Elizabeth, filha de Pedro I. No entanto, a abertura ao Ocidente deu início a vários questionamentos entre os intelectuais russos, que viriam a determinar a história social e política do país. Nas palavras de Westgate (2016),

these new changes began a shift into Westernization that could not be reversed. Russia had taken her first step into a future that revolved around a centuries-long debate regarding the positive or negative effects of Westernization. (p. 2)³³

Após a retomada do trono pela descendência russa de Pedro, Catarina, a Grande (1729–1796), deu continuidade às mudanças na cultura russa. Baseando-se nas ideias iluministas, principalmente advindas do pensamento francês, a nova governante do império determinou avanços nas ciências e na produção literária do país. A partir de 1750, em consequência de mudanças na formação superior da elite — que passou a dar mais ênfase a uma linguagem moderna —, a produção literária ganhou força na Rússia. Além disso, os escritores passaram a ter autonomia em relação à autorização do czar na publicação de suas obras, conforme afirma Marker (2009):

significantly, the new cultural activity gradually moved intellectual life towards autonomy from state and monarch. Court patronage did remain as an essential feature of literary and cultural life; until 1783, for instance, nearly all secular publications came from institutional presses, mainly the typographies at the Academy of Sciences and Moscow University. Increasingly, however, these presses left editorial decisions to the literati themselves, for they printed most manuscripts with few changes, especially if the author or translator helped pay the bill. Even this modicum of control vanished in 1783, when Catherine gave private individuals the right to own presses without prior approval. (p. 163)³⁴

³³ “Essas novas transformações começaram uma ocidentalização irreversível. A Rússia deu seu primeiro passo em direção a um futuro que girava em torno de um debate de séculos sobre os efeitos positivos ou negativos da ocidentalização” (tradução livre).

³⁴ “Significativamente, a nova atividade cultural gradualmente movia a vida intelectual rumo à autonomia em relação ao Estado e ao monarca. O patronato da corte permaneceu como uma característica essencial da vida literária e cultural; até 1783, por exemplo, quase todas as publicações seculares vieram de imprensas institucionais, principalmente as tipografias da Academia de Ciências e da Universidade de Moscou. Contudo, cada vez mais, essas impressões deixaram as decisões editoriais para os próprios letrados, que imprimiam a maioria dos manuscritos com poucas mudanças, especialmente se o autor ou o tradutor ajudavam a pagar a conta. Mesmo este mínimo de controle desapareceu em 1783, quando Catarina deu a particulares o direito de

Ainda que as mudanças feitas por Pedro I — ampliadas no reinado de Catarina I — tenham levado a Rússia aos patamares da modernidade ocidental (algo que o czar via como inevitável, necessário e desejável à modernização do país), seus esforços geraram uma crise identitária. Muito da cultura popular que caracterizava o país foi aos poucos sendo substituída pelos padrões exógenos da Europa. Poucos grupos — que não se submeteram aos padrões impostos por Pedro I — resistiram em suas manifestações culturais, sobrevivendo, entretanto, como meros desconhecidos.

Ao final do século XVIII, alguns intelectuais da nobreza começaram a se preocupar com as medidas políticas que aniquilaram as práticas culturais tradicionais, divididos em linhas intelectuais diversas. Os conservadores passaram a ponderar sobre as intenções de um processo de modernização que se baseava unicamente em um modelo ocidental, enquanto os liberais continuavam a utilizar a produção europeia como guia para suas práticas (Schuler, 2009). A princípio, as manifestações iniciaram-se de forma pulverizada pelo país.

A partir da segunda metade do século XVIII, a elite intelectual russa passou a se dividir em duas vertentes: os eslavófilos e os ocidentalistas. Os eslavófilos eram um grupo que se pautava por uma ideologia voltada para os ideais românticos — da harmonia estética e da pureza divina — e defendiam tudo que era autenticamente russo, em especial a Igreja Ortodoxa. A vertente ocidentalista se formou como uma ampla aliança de intelectuais, a fim de fazer um contraponto aos ideais do eslavofilismo. Ao invés de pautar-se nos costumes tradicionais, intentavam desafiar a religião e a ordem social, assim como todo o sistema político da Rússia czarista, tomando como base os ideais adotados na Europa Ocidental — em especial os ideais marxistas, como explicado anteriormente (Carmichael, 1967).

Com efeito, a principal característica da *intelligentsia*, ainda que dividida em dois grupos, era a consciência voltada para a realidade em que estava inserida. Criticava-se a ordem social vigente e defendia-se a necessária autenticidade do processo de modernização da Rússia, resgatando valores sociais e culturais que ainda não haviam sido destruídos pelo processo de ocidentalização, empreendido por Pedro I (Greco, 2008).

As primeiras manifestações das ideias características às duas vertentes, de forma mais pontual, deram-se por meio da literatura. Dois autores, em particular, podem ser citados como representantes dos eslavófilos e ocidentalistas, respectivamente: Fiódor Dostoiévski (1821–1881) e Ivan Turgueniev (1818–1883). Segundo Westgate (2016), mesmo não assumindo necessariamente uma posição dentro das duas vertentes, os dois autores traziam suas visões a respeito da sociedade russa e mundial plasmados nos personagens de seus romances. Dostoiévski, em especial nas obras *O idiota* (1869) e *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863), mostrava suas conclusões sobre o passado e o futuro da Rússia por meio de uma narrativa que exaltava o estilo de vida russo tradicional como a representação da bondade e da inocência, ao contrário do padrão ocidental — materialista, corrupto e sedento por poder —, o que identificava o escritor com as ideias do eslavofilismo.

possuir prensas sem aprovação prévia” (tradução livre).

Da mesma forma, Turgueniev evidenciava sua identificação com as ideias ocidentalistas (ainda que não houvesse, de fato, uma doutrina compartilhada dentro do movimento) por meio de seus personagens, por exemplo Bazarov, o herói nihilista de *Pais e filhos* (1862), e os jovens de *Terras virgens* (1877), uma alusão aos jovens revolucionários da época. Turgueniev fazia coro ao grupo de ocidentalistas que criticavam o sistema social russo e europeu, clamando pela revolução.

Westgate (2016) resume como os debates preconizados por intelectuais, escritores e artistas da época influenciaram a revolução social e política ocorrida na Rússia do século XX:

this fictional debate between traditionalism and radicalism well imitates the debates that were happening throughout Russia's intellectual salons. This argument that focused on the philosophies of life that will best enhance Russia's future was a cornerstone in the *Intelligentsia* and can even be described as a watershed movement that influenced the Bolsheviks. In fact, Berlin mentions that Bazarov may even be considered the first Bolshevik, as he encourages change and does not deny the possibility of using brute force. (p. 14)³⁵

Apesar de representarem ideias opostas dentro da *intelligentsia*, Dostoiévski e Turgueniev podem ser vistos como ícones de um movimento estilístico que, aos poucos, expressava-se com cada vez mais força na produção artística da segunda metade do século XIX: o Realismo. Em oposição aos ideais de representação e busca do sublime do movimento que o precedeu,³⁶ o Realismo pretendeu retratar a realidade. Nas palavras de Greco (2008),

ao contrário de maquiar o mundo ou de traduzir os encantos nele já existentes, o Realismo optava por retratar a vida da maneira como ela se mostrava e, por isso, buscava, por vezes, um retrato psicológico de suas personagens. Mais do que isso, o Realismo acreditava na necessidade de uma função social para a arte e, sem sombra de dúvida, isso não pode ser compreendido sem relembrar as ideias que a *intelligentsia* russa fazia circular na época. (p. 2)

O Realismo na Rússia, afinado às ideias da *intelligentsia*, dava ênfase ao homem do povo, procurando entender seu funcionamento psicológico e sua vida diária. A arte passou a ser um manifesto dos ideais de mudança, de revolução, que aos poucos proliferavam na Europa — principalmente a partir da segunda metade do século XIX, em virtude da disseminação das ideias marxistas.

Assim, a arte tornou-se uma ferramenta na construção de um novo homem, trazendo uma significação social e política evidenciada pela experimentação e pela busca de uma identidade própria,

³⁵ “Este debate fictício entre tradicionalismo e radicalismo ilustra bem os debates que estavam acontecendo nos salões intelectuais da Rússia. Este argumento, que se concentrou nas filosofias de vida que melhorariam o futuro da Rússia, foi uma pedra angular na *intelligentsia* e pode até ser descrito como um divisor de águas, que influenciou os bolcheviques. De fato, Berlin menciona que Bazarov pode até ser considerado o primeiro bolchevique, uma vez que ele encoraja a mudança e não nega a possibilidade de usar a força bruta” (tradução livre).

³⁶ Isto é, o Romantismo, movimento artístico, político e filosófico ocorrido entre os séculos XVIII e XIX na Europa. Caracterizou-se pelo lirismo e idealismo, pela subjetividade e pela busca do belo.

com bases totalmente inéditas:

o processo de busca, que remonta ainda o século XIX, caminhou para uma síntese da Arte e da Vida como um todo, em que o viver teria o significado de uma obra de arte. A própria noção de separação foi deixada de lado. Para construir um mundo novo foi necessário romper com os cânones artísticos e propor uma nova modalidade de ver, fazer e usar a arte. Da estetização total do mundo pelo viés simbolista à morte da arte e sua integração ao cotidiano dos produtivistas, uma longa mudança teve lugar, mas em curto espaço de tempo. Essas mudanças foram conseguidas através de muita discussão e de um fundo histórico de alteração e transformação de uma Guerra Mundial, Revoluções, Guerras Civis e tomada de poder. A resposta a tudo isso também era forte, mudar o mundo também era mudar as pessoas. Os ideais de transformação da realidade e do viver estavam sempre acompanhando as ideias estéticas e artísticas que foram propostas para superarem o impasse da existência, segundo os artistas da época. (Miguel, 2006, p. 3)

A arte russa refletia a busca por uma identidade cultural e estética. Oscilava, a princípio, entre o tradicional e o moderno, e manifestava o contexto histórico no qual suas bases haviam sido criadas à época de Pedro I — que impôs a expressão artística e cultural do Ocidente como reflexo da modernidade, submetendo a arte russa tradicional e colocando-a como algo a ser superado.

Porém, os artistas russos puseram-se em busca dessa identidade cultural, apropriando-se das influências ocidentais para promover uma produção artística que estivesse em consonância com as mudanças sociais ocorridas na Rússia. Entre as manifestações artísticas surgidas no país a partir do século XIX está o Suprematismo, em que elementos geométricos davam ênfase ao objeto como fruto da criatividade humana, numa relação intuitiva e sensível entre o homem e sua criação. O quadrado vermelho, criado pelo movimento suprematista, foi posteriormente adotado como símbolo iconográfico da revolução de 1917, como afirma Greco (2008):

no quadro *Quadrado Vermelho — Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões* [Kazimir Malieivith, 1915], estava estampado o significado daquele novo tempo, traduzido por aquela forma geométrica vermelha irregular, que rompia com toda a rigidez das imposições do passado e prenunciava a sua libertação. Era a irregularidade da forma banhada pelo sangue da revolução. (p. 4)

Além do Suprematismo, outro movimento artístico, também surgido no início do século XX, pretendia ir além da noção realista. Não intentava apenas ser um reflexo do momento histórico, mas encontrar uma forma de atuação dentro do mundo social e político no qual sua arte estava inserida, buscando “representar sua realidade e intervir nesta dialeticamente, recusando ser apenas um espelho de suas significações, sentidos e ações” (Miguel, 2006, p. 20).

Desta forma, a arte prenunciava a nova ordem social, apoiando o movimento revolucionário e dando a ele sua expressividade. Em contrapartida, a revolução via nesses artistas a sua base de apoio,

entendendo que o novo sistema político, social e econômico exigia também uma transformação cultural, que seria preconizada, em um primeiro momento, pelo movimento artístico e intelectual (Carmichael, 1967).

De fato, a revolução socialista significou um avanço no panorama cultural e artístico russo. A partir de 1920, foram criadas as chamadas VKhUTEMAS (Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais), dedicadas ao estudo e ensino das artes plásticas na Rússia pós-revolucionária, determinando uma evolução no desenvolvimento artístico na área (Miguel, 2006).

Com a criação do Estado soviético, a arte foi paulatinamente orientada para servir aos ideais de expansão dos ideais stalinistas, como apresentado anteriormente, que se apropriava da criação da vanguarda russa dos anos anteriores para disseminar sua própria noção de modernidade — determinando, assim, uma doutrinação por meio da arte, em sentido contrário à busca pela emancipação almejada pelo movimento revolucionário (Greco, 2008).

Assim como nas artes plásticas, o teatro teve seu movimento próprio na Rússia nos séculos XIX e XX. Sofrendo as influências da ocidentalização, modificou-se na busca pelos ideais socialistas, aproximando-se do homem do povo após a revolução e mesclando as novas tendências da modernidade a uma expressão popular esquecida, para ver despontar ícones que transformariam as bases do teatro mundial moderno e a forma de entender o processo criador do ator.

2.5 O teatro russo e as novas bases para o trabalho do ator

Em 1839, o escritor francês Astolphe de Custine (1790–1857) relatou, após uma viagem empreendida em São Petesburgo e Moscou, que o teatro russo poderia resumir-se a uma cópia caricata da produção cultural da Europa Ocidental. Por seu contexto político e pela ainda incipiente constituição de um senso de nacionalidade e identidade cultural própria, o movimento artístico russo empenhava-se em repetir padrões advindos da Europa Ocidental, num esforço da nobreza de igualar-se às nações daquela região, conforme sinalizamos anteriormente. Esse movimento fazia com que se perdessem vários aspectos da produção popular à época, que continha uma identidade própria, e à qual era dada pouca ou nenhuma atenção (Schuler, 2009).

As afirmações de Custine, apesar de demonstrarem um preconceito da aristocracia francesa com relação aos seus vizinhos russos, capturou uma importante verdade sobre a Rússia imperial dos séculos XVIII e XIX: o teatro e a performance foram fatores-chave para a revolução dentro da cultura e da sociedade russas, fato que começou sob o reinado de Pedro I e teve continuidade por todo o período imperial.

Entre 1801 e 1881, perpassando pelos reinados de Alexandre I e Nicolau I, pelas reformas de Alexandre II, pelas revoluções internas e pela Guerra da Crimeia, os intelectuais russos esforçaram-se para articular uma identidade singular, enquanto se mantinha o processo de modernização iniciado por Pedro I. Dessa forma, o período se caracterizou por uma tentativa de ressuscitar tradições culturais

autênticas e criar novas mitologias sobre a superioridade russa, conjugada ao impulso de conservar os efeitos mais avançados da influência ocidental.

Segundo Farber (2008), a importância do teatro na sociedade russa dos séculos XVIII e XIX se deve à sua atuação como uma espécie de fórum. Nele podiam ser discutidos assuntos que eram banidos, pela censura, das rodas de discussão pública e que, como representação cênica da realidade, podiam ser alcançados por meio da experiência estética.

De acordo com Borovsky (1999), o teatro russo aludia a assuntos pertinentes à vida da sociedade por meio de uma espécie de sistema, ou código, que o público aprendeu rapidamente a reconhecer e interpretar. Dessa forma, muitos dramaturgos à época — alguns deles dedicados também à literatura — recorriam à cena teatral para levar ao público discussões sobre a ordem social e os ideais de mudança, que se configuraram com mais força a partir do século XIX.

Rafael Zotov (1795–1871), um proeminente administrador teatral, relatou em suas memórias que o maior feito do teatro russo foi sua gradual emancipação em relação à produção estrangeira, o que aconteceu logo no início do século XIX (Schuler, 2009). Como outros intelectuais russos da época, Zotov lutou pela recuperação da identidade cultural no teatro russo, reformulando-o para servir aos novos propósitos sociais, culturais e políticos exigidos pelo panorama mundial que se formava, reavaliando os méritos da etnicidade, da história e da cultura russa. No entanto, a função do teatro na Rússia àquela época era a de civilizar os russos, provendo-os com o iluminismo europeu e ajudando-os a fazer a transição para a modernização, guiada pelos padrões ocidentais.

Mas foi a partir de mudanças históricas e sociais mais profundas — como a emancipação dos servos, a disseminação das ideias marxistas na Rússia e a formação dos primeiros sindicatos — que o teatro passou a ser uma forma de expressão da cultura popular, como nos mostra este trecho de Swift (2002), ao falar sobre o encontro entre Stanislavski (1863–1938) e Nemirovich Dantchenko (1858–1943) com um oficial do Império:

this encounter between the tsarist official and the playwright is more than a curious anecdote or footnote in the long saga of confrontations between Russian artists and the state. It allows us a brief glimpse at a forgotten side of the cultural ferment that Russia was experiencing in the autumn years of the Old Regime and reminds us that artists were concerned not only with finding new modes of expression but also with finding new audiences for their work. The middle-class actor Stanislavsky and the aristocratic dramatist Nemirovich were by no means alone in dreaming of a new kind of theater that would serve Russians of all social classes. By the turn of the century, *narodnye teatry*, or ‘people’s theaters’, were springing up all over Russia; there were more than ten in St. Petersburg alone, and many more in the provinces. They were organized by industrialists, liberal educators, temperance societies, cooperatives, and factory workers themselves. Leo Tolstoy wrote plays for the people’s theaters, Aleksandr Blok went slumming in them, Vsevolod Meyerhold made his stage debut in one, and Maxim

Gorky helped found one. (p. 1)³⁷

Vemos, assim, a partir do final do século XIX e início do século XX, uma busca dentro da arte teatral por uma nova identidade e uma tentativa de alcançar o homem do povo, assim como aconteceu na literatura e nas artes plásticas. Durante e após a revolução, o teatro passou por transformações profundas, deixando de ser apenas uma forma de educar a elite russa — com peças de autores ocidentais — para servir aos ideais do movimento revolucionário, que viu nos artistas seus principais aliados para encarnar a ideia do homem novo do socialismo, por meio de novas experiências estéticas, tais como o Realismo³⁸ e o Simbolismo³⁹ (Green, 1977).

Abram Efros, vice-diretor do Museu de Belas-Artes de Moscou, descreveu, em 1929, o panorama teatral pós-revolucionário. O relato nos traz elementos para compreender a mudança no teatro russo e sua integração aos ideais revolucionários da esquerda:

the theater of the revolution was unique and indellible in its impression. It continues to excite the memories of men long afterwards as strongly as it excited their imaginations at the time. The theater incarnated the revolution while revolution inspired the theater. The theater contributed to the revolution its *dirigeants*, its actors and its art, the foremost in Europe, while the revolution reciprocated by creating for the theater a new public, a new simpathy, a new social meaning. In the same auditorium were heard in the daytime the reports of the Soviets, calls to reconstructive activities, and mottoes of defence, and in the evening a first-class performance. This combination became usual and much desired after the first solemn days. The theater and the revolution carry each other's colors. (p. 8)⁴⁰

³⁷ “Este encontro entre o oficial czarista e o dramaturgo é mais do que uma anedota ou nota de rodapé curiosa na longa saga de confrontos entre os artistas russos e o Estado. Permite-nos um vislumbre de uma porção esquecida da ebulição cultural que a Rússia estava experimentando nos anos de outono do Antigo Regime e nos lembra que os artistas não estavam preocupados apenas em encontrar novos modos de expressão, mas também em encontrar novos públicos para seu trabalho. O ator de classe média Stanislavski e o dramaturgo aristocrata Nemirovich não estavam de modo algum sozinhos em sonhar com um novo tipo de teatro, que serviria aos russos de todas as classes sociais. Na virada do século, os teatros narodnye, ou “teatros do povo”, estavam brotando em toda a Rússia; havia mais de dez só em São Petersburgo, e muitos mais nas províncias. Eles foram organizados por industriais, educadores liberais, sociedades de temperança, cooperativas e trabalhadores de fábricas. Leo Tolstoi escreveu peças para os teatros populares, Aleksandr Blok foi se abrigar neles, Vsevolod Meyerhold fez sua estreia no palco de um desses teatros, e Maxim Gorky ajudou a fundar um” (tradução livre).

³⁸ O realismo é uma tendência estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem (Pavis, 2008).

³⁹ Movimento artístico do século XIX, o Simbolismo generalizou a noção de símbolo fazendo dele o código da realidade: “a tentativa de construir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir” (Dort, 1984, p. 11 citado por Pavis, 2008, p. 361).

⁴⁰ “O teatro da revolução era único e indelével em sua impressão. Continua a excitar as lembranças dos homens muito tempo depois, tão fortemente como excitou sua imaginação na época. O teatro encarnou a revolução e a revolução inspirou o teatro. O teatro deu à revolução seus dirigentes, seus atores e sua arte, o primeiro na Europa, enquanto a revolução ofereceu ao teatro um novo público, uma nova simpatia, um novo significado social. No mesmo auditório foram ouvidos, durante o dia, relatos dos soviéticos, convocações para atividades reconstrutivas e lemas de defesa, e, à noite, uma performance de primeira classe. Esta combinação tornou-se

Mas o teatro russo não carregava apenas as cores da revolução. Por ter se tornado uma arte essencialmente democrática, buscou uma dramaturgia e uma noção estética que pudessem alcançar o novo público. Pela experimentação entre arte e vida, os artistas passaram a questionar o próprio fazer teatral, procurando entender o papel do ator em relação estreita com as novas bases políticas e sociais que se fundavam. Buscavam a sua verdade interna (Green, 1977).

Nesse contexto de transformações e de busca por uma nova identidade cultural e artística, surgiram nomes importantes do teatro russo, que viriam a impactar profundamente o teatro moderno. Entre eles estava Stanislavski, que, no comando do TAM, inaugurou uma nova fase na arte teatral, vendo-a a partir de uma dimensão histórica, como expressão social dos sentimentos humanos, como veremos no próximo capítulo.

usual e muito desejada após os primeiros dias solenes. O teatro e a revolução carregam as cores um do outro” (tradução livre).

3 STANISLAVSKI: UM NOVO OLHAR SOBRE A ARTE DO ATOR

Nas nossas conversas, três assuntos, constantemente repisados, refletiam as suas mais íntimas preocupações. Dizia ele: “A nossa arte, a arte teatral, é, na época atual, de todas, a mais atrasada. Mas seria rematada tolice aplicar-lhe artificialmente os métodos de outras artes. Não devemos nunca fingir que exprimimos o que não podemos exprimir.”

Havia, porém, momentos em que esse homem tão reservado, até mesmo um tanto misterioso, pondo-me a mão no ombro, mergulhava os olhos nos meus, e dizia: “Acredite no que eu digo: *nós, artistas de teatro, nós que temos fé na nossa arte, e só para ela vivemos, em todos os países do mundo, devíamos nos reunir e trabalhar juntos, em vez de nos esfalfarmos e nos consumirmos inutilmente por quem não se importa conosco...*”

(Copeau, 1956, p. 9)

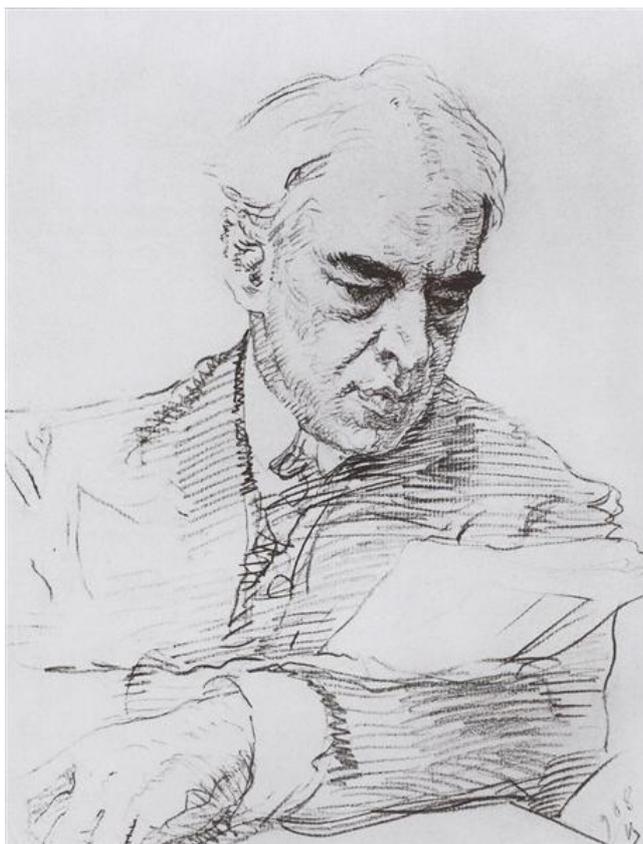


Figura 9. Retrato de C. Stanislavski (1908) feito por Valentin Serov (1865 – 1911). Fonte: <https://www.wikiart.org/en/valentin-serov/portrait-of-konstantin-stanislavski-1908>

3.1 A construção de um legado: a elaboração e as traduções da obra de Stanislavski

Ao abordarmos a importância da obra de Constantin Stanislavski (1863–1938) para o teatro contemporâneo, devemos levar em consideração dois aspectos. De um lado, a quantidade de estudos e análises sobre o trabalho do dramaturgo confere certa facilidade de acesso a suas ideias. De outro, a profundidade da sua pesquisa e a dedicação à arte do ator impõem um olhar metódico e amplo, relacionando sua formação, suas influências e todo o percurso de sua vida e sua obra — algo que o próprio Stanislavski, em certa medida, encarregou-se de fazer em sua autobiografia.

Como nos relata Jacques Copeau (1879–1949)⁴¹ em seu prefácio à edição francesa de *Minha vida na arte* (republicado na primeira edição em português, em 1956), Stanislavski demonstrava insatisfação com a arte teatral de sua época, que considerava atrasada quando comparada às demais artes — cuja aplicação dos métodos ao teatro seria *rematada tolice*. Sua afirmação se referia, principalmente, à necessidade urgente de desenvolver um arcabouço técnico e teórico para embasar o trabalho profissional do ator.

Veremos, ao longo desta breve análise de sua obra, de que forma o trabalho desenvolvido por Stanislavski impactou tanto aqueles que o seguiam quanto os que o criticavam, modificando o que se conhece hoje como arte teatral. Até os dias atuais, é possível analisar a história do teatro moderno a partir de um movimento dividido entre aqueles que são pró e contra as ideias e práticas stanislavskianas (Guinsburg, 2010).

Contudo, antes de analisarmos Stanislavski em sua complexidade, faz-se necessário retomar a história por trás de sua obra, a fim de compreender algumas questões envolvidas na publicação dos seus títulos, principalmente nas edições lançadas no Ocidente — o que determinou interpretações orientadas a uma visão instrumentalizada de seu Sistema, despida das nuances da narrativa de Stanislavski e da importância dada, por ele, ao processo criador do ator (Carnicke, 2000).

My life in art, primeiro título de sua obra completa, publicado pela primeira vez em inglês, em 1924, foi traduzido para diversos idiomas, entre eles francês, espanhol e, em 1956 e 1989, também para o português.⁴² O livro teve uma nova publicação, em russo (*Moia Zhizn v Iskusstve*), em 1926. A autobiografia de Stanislavski remonta sua trajetória artística, desde as primeiras experiências na tenra infância até as transformações impostas pelas revoluções russas e a criação do Estado soviético, com destaque para suas experiências como ator e diretor no TAM, desde a fundação do teatro, em 1898, até a morte de Stanislavski, em 1938.

Segundo Senelick (1981), a publicação de *My life in art* fez parte de uma campanha de

⁴¹ Jacques Copeau foi um importante ator, diretor, autor e dramaturgo do teatro francês. Fundador do Théâtre do Vieux-Colombier, em Paris, foi também criador de uma importante escola do teatro francês, aliada ao Théâtre, influenciando toda uma geração de atores dos séculos XIX e XX no país.

⁴² Edição brasileira publicada pela editora Anhembi em 1956, com tradução feita por Esther Mesquita a partir da edição francesa de 1948. Em 1989, a Civilização Brasileira lançou uma edição traduzida por Paulo Bezerra diretamente do russo (Takeda, 2008).

publicidade feita pelo empresário russo naturalizado americano Morris Gest (1875–1942), quando o TAM visitou os Estados Unidos, em 1923. A fim de não alarmar o público americano — que à época nutria um espírito antissoviético, devido ao avanço do socialismo na Rússia e nos países do Leste europeu — e tirar o caráter político da vinda da companhia teatral, Gest projetou uma imagem quase sagrada de Stanislavski, que foi recebido como um dos ícones do teatro moderno.

Ao aceitar publicar suas memórias, Stanislavski intentava levar ao público todo o processo envolvido em seu trabalho no TAM, principalmente no que dizia respeito às suas experiências e sua busca por compreender o processo criador do ator. Sua missão era de levar a arte teatral a novos patamares, condizentes com as mudanças ocorridas no contexto intelectual, artístico e político de sua época.

Entretanto, a primeira versão do livro não foi escrita diretamente por Stanislavski, que preferiu se dedicar à turnê americana do TAM, delegando esta tarefa a Aleksandr Arnoldovitch Koiranski,⁴³ um crítico de teatro russo com quem tinha contato desde 1912. Por exigências do editor, Koiranski precisou transformar a obra em uma narrativa pessoal, autobiográfica, contrariando os desejos de Stanislavski de iniciar, com aquele livro, o que seria a obra completa sobre a história do TAM e do método que desenvolvera para propiciar o processo de criação do ator (Takeda, 2008).

É importante ressaltar que a escolha de Stanislavski pela publicação do primeiro título em inglês foi motivada por questões financeiras que acometeram o TAM logo após a revolução de 1917. A guerra civil que assolou a Rússia até 1921 levou a uma escassez de recursos básicos no país. Em meio a esses acontecimentos, a casa e a fábrica da família Alexeiev foram confiscadas pelos soviets,⁴⁴ o que levou Stanislavski a vender grande parte de suas posses, de forma a continuar com as atividades do teatro. Somada a isso, a enfermidade do filho de Stanislavski, que havia contraído tuberculose e cujo tratamento estava além das possibilidades econômicas da família Alexeiev, motivou o diretor a procurar subsídios fora da Rússia. Assim, partiu em turnê pela Europa e pelos Estados Unidos com os atores mais famosos do elenco, permanecendo o restante da companhia em Moscou.

Não só fatores relacionados à vida pessoal e profissional de Stanislavski influenciaram sua decisão de publicar sua obra nos Estados Unidos. As transformações políticas ocorridas na Rússia a partir da Revolução de 1917, a princípio, motivaram mudanças benéficas para o TAM, em especial na difusão de suas montagens entre o público, determinando novas bases culturais e uma maior atuação da política nas artes em geral, como já visto no capítulo anterior. No entanto, após a ascensão de Stalin, a imagem de Stanislavski e o próprio TAM foram colocados como um exemplo a seguir, como um emblema da produção artística russa, sem considerar as contradições que separavam Stanislavski

⁴³ Não encontramos informações específicas a respeito de Aleksandr Arnoldovitch Koiranski, nem nas memórias de Stanislavski, nem na bibliografia consultada.

⁴⁴ O confisco foi parte das medidas adotadas pelo Partido Comunista russo após a tomada do poder e o efetivo sucesso da revolução, em 1917. O que motivou o confisco foi o controle estatal dos bens e da propriedade privada, além da redistribuição das riquezas na população, a fim de diminuir os contrastes sociais.

das ideias praticadas pelo Partido Comunista à época (Carnicke, 2011).

Neste ponto, é importante lembrar que o TAM teve grande participação nos primeiros anos após a Revolução Russa de 1917, e que tanto Stanislavski quanto Niemirovitch-Dantchenko (1858–1943)⁴⁵ engajaram-se, com outros artistas, no projeto proposto por Lênin para a sociedade russa após a tomada do poder pelos soviets. O trecho abaixo, retirado da edição russa⁴⁶ de *Minha vida na arte*, revela o entusiasmo com que os artistas do TAM receberam as mudanças trazidas pela revolução:

aconteceu que em 1917 explodiu a Revolução de Fevereiro e em seguida a Revolução de Outubro. O Teatro recebeu uma nova missão: devia abrir as suas portas às mais amplas camadas de espectadores, àqueles milhões que até então não tiveram a oportunidade de usufruir dos prazeres culturais. Como na peça de Andreiev *O Anátoma*, multidões afluíam para o bondoso Leizer exigindo pão e este se apavorava por não se sentir em condições de, apesar da riqueza, alimentar milhões de pessoas, nós também nos vimos em estado de impotência diante da massa enorme que invadia o teatro. Mas o coração batia ansioso e radiante, consciente da imensa importância da missão que recaía sobre nós. [...]

O homem russo, como nenhum outro, é contagiado de paixão pelo espetáculo. E quanto mais este envolve e emociona a alma, tanto mais o atrai. O espectador russo simples gosta mais do drama onde se pode chorar, filosofar sobre a vida e ouvir palavras inteligentes do que o *vaudeville* rasteiro, após o qual a gente deixa o teatro de alma vazia. A essência das peças do nosso repertório era percebida inconscientemente pelo novo espectador. (Stanislavski, 1989, pp. 496–497)

O lançamento das memórias de Stanislavski nos Estados Unidos propiciou ao autor eximir-se, em determinadas passagens de sua obra, das referências políticas em seus escritos, que passaram a ser controlados pelo Partido Comunista após a ascensão de Stalin ao poder, em 1924. Com isso, houve maior liberdade para referenciar anedoticamente alguns momentos da história do TAM (Takeda, 2008).

No entanto, as dificuldades de Stanislavski com a língua inglesa, o processo laborioso entre a elaboração dos manuscritos e a tradução para o inglês (quatro pessoas trabalhavam conjuntamente para chegar ao texto final) e as exigências do editor determinaram perdas que só puderam ser reparadas na edição russa da obra, elaborada integralmente por Stanislavski e preparada

⁴⁵ Vladimir Niemirovich-Dantchenko foi um importante diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo russo. Filho de um oficial da pequena nobreza, formou-se na Universidade de Moscou. Na década de 1880, começou a destacar-se como ficcionista, crítico teatral e dramaturgo. Suas peças entraram no repertório dos palcos imperiais e, em 1896, seu texto *O preço da vida* recebeu o prêmio Griboiedov. Ele, no entanto, declarou à comissão julgadora que o prêmio deveria ser dado a Tchekov pelo seu texto *A gaiivota*, cuja montagem havia sido um fracasso de público no teatro Alexandriski de São Petersburgo. Niemirovich-Dantchenko escolheria, anos depois, o mesmo texto de Tchekov para uma encenação pelo TAM, cujo sucesso consagrou-o como o primeiro dramaturgo simbolista da Rússia do século XX.

⁴⁶ Tradução para o português feita por Paulo Bezerra.

editorialmente por L. Ya. Gurievitch, em 1926 (Martins, 2011).⁴⁷

Ruffini (2003) relata como Stanislavski não ficou satisfeito com a edição americana. Ao regressar para a Rússia após sua turnê no exterior, o diretor começou a elaborar os primeiros manuscritos do que seria a edição russa de sua obra. Segundo o autor, “la sola che Stanislavskij riconosce come la sua ‘vita nell’arte’ è l’edizione russa. Del resto, nel definirla ‘un’introduzione al sistema’, poneva anche un sigillo a tutela del suo pensiero” (p. 21).⁴⁸

Segundo Senelick (1981), a edição americana tinha como uma de suas motivações subjacentes explicar a cultura russa para os estrangeiros, em especial as mudanças culturais entre o período pré e pós-revolucionário. Na edição russa, sem a necessidade óbvia de explicações sobre os acontecimentos de sua época, o leitor entra em contato com a linguagem própria de Stanislavski, sem intermediários: “finally, one advantage of the Russian edition over the American is that, whatever Lyubov Gurevich’s emendations, the language is Stanislavsky’s own: simple, often colloquial, occasionally pompous or flowery, but a language that is clearly the voice of an individual” (p. 23).⁴⁹

Sendo assim, conclui-se que o título em inglês de sua primeira obra — exaustivamente cortada e reeditada antes de sua publicação — revela uma linguagem voltada para o público ocidental, adaptada para fins comerciais. A obra escrita diretamente pelo autor, editado na Rússia, traz Stanislavski em toda a sua complexidade, contendo relatos precisos de sua vida pessoal, bem como uma descrição fluida e viva do trabalho e das memórias do autor.

Carnicke (1984), em um estudo aprofundado sobre as questões de tradução e dos elementos envolvidos na compreensão da obra de Stanislavski, alerta sobre as diferenças significativas nas edições de suas obras quanto à utilização dos termos para designar conceitos do seu Sistema (entre eles *perejivanie*, objeto deste estudo, constante no título original, em russo, do segundo e terceiro livros do autor). Segundo a autora, tais inconsistências nas traduções foram, a princípio, tomadas como meras variações na transposição de um idioma a outro, acreditando-se que a narrativa em língua russa utilizava mais vocábulos do que a língua inglesa. No entanto, uma análise mais detalhada revela que há alterações significativas no pensamento de Stanislavski devido às adaptações feitas por Elizabeth Reynold Hapgood,⁵⁰ tradutora responsável pelos títulos *An actor prepares* (1936), *Building a character* (1949) e *Creating a role* (1961). Tais adaptações deram ao texto uma expressão mais

⁴⁷ Conforme Prefácio escrito por Stanislavski na segunda edição russa de *Minha vida na arte* (1989).

⁴⁸ “A única que Stanislavski reconhece como sua ‘vida na arte’ é a edição russa. De resto, ao defini-la como ‘uma introdução ao sistema’, colocava também um selo para proteger o seu pensamento” (tradução livre).

⁴⁹ “Finalmente, uma das vantagens da edição russa sobre a norte-americana é que, mesmo com as alterações de Lyubov Gurevich, a linguagem é a própria fala de Stanislavski: simples, coloquial, ocasionalmente pomposa ou floreada, mas uma linguagem que é claramente a voz de um indivíduo” (tradução livre).

⁵⁰ Elizabeth R. Hapgood (1894–1974) foi uma renomada tradutora americana que ficou mundialmente conhecida pela tradução para o inglês dos títulos de Stanislavski sobre o seu Sistema. Hapgood publicou, após a morte do autor, em 1938, uma compilação de vários de seus escritos, intitulada *Stanislavsky’s legacy*. Ela era especialista em teatro e proficiente em russo; seu marido, Norman Hapgood, era crítico e especialista em editoração (Martins, 2011).

filosófica e retiraram boa parte das referências à prática utilizadas por Stanislavski, o que levou a incoerências lógicas e a uma compreensão deturpada do trabalho do diretor (Carnicke, 1998).

Outros fatores influenciaram a escolhas dos termos adotados por Hapgood em sua tradução para o inglês. A fim de se aproximar da linguagem utilizada pelos atores estadunidenses, com termos que tivessem apelo àquele público, Hapgood dedicou-se a conhecer os trabalhos desenvolvidos no país com base na teoria stanislavskiana, em especial o trabalho do Group Theater, fundado em 1931 por Lee Strasberg (1901–1982), que procurou adotar sistematicamente a técnica proposta por Stanislavski. No entanto, o grupo apenas teve acesso a um material escrito por discípulos do mestre, referente à primeira parte de seus estudos sobre o trabalho do ator sobre si mesmo.⁵¹

Carnicke (1984) revela que os títulos em inglês tendem a uma terminologia mais instrumentalizada do Sistema, obnubilando ou apagando por completo distinções entre termos similares, porém não idênticos. Tal distorção propiciava a criação de um jargão profissional, ao invés de uma descrição mais direta e simples do processo criador do ator.

O quadro a seguir traz alguns exemplos de termos substituídos na tradução feita por Hapgood, conforme análise de Carnicke (1984):

Tabela 1

Termos da obra de Stanislavski substituídos na tradução

Termo em russo	Tradução literal para o inglês⁵²	Tradução de Hapgood	Tradução para o português⁵³
zadacha	problem	objective	problema
perejivanie ⁵⁴	experience	the art of living a part	experiência
deistvie	action	objective/action	ação
igrat	to play	to act	jogar/atuar
delat	to do	to act	fazer
deistvovat	to behave	to do/to behave	comportar-se
aktivnost	the state of being	to act	o estado de ficar

⁵¹ Hapgood desconsiderou o estudo de Stella Adler (1901–1992), atriz norte-americana que fora discípula de Stanislavski e trabalhara diretamente com ele, após um encontro pessoal em Paris, em 1934, quatro anos antes da morte do diretor. À época, Stanislavski desenvolvia o método das ações físicas, que sugere que a vida emocional de uma personagem resulta mais diretamente do comportamento físico do ator do que das suas memórias emocionais (Carnicke, 1984). Adler, portanto, trabalhava com a última parte do Sistema desenvolvido por Stanislavski.

⁵² Todas as traduções foram feitas por Carnicke (1984). A autora não apresenta o correlato em língua russa das frases atribuídas a Stanislavski.

⁵³ Tradução livre. Decidimos pela tradução literal do inglês para o português, ainda que algumas das frases soem estranhas, a fim de preservar o sentido do original em russo.

⁵⁴ As questões de tradução da palavra russa *perejivanie* serão abordadas no Capítulo 4.

in action		em ação
the external expression of internal experience	the dependence of the body on the soul	a expressão externa de uma experiência interna
the truthful expressing of the results of creative emotional work in an external form of physical incarnation	reproduce the results of the creative work of his emotions with precision	a verdadeira expressão dos resultados do trabalho criativo com as emoções traduzido em uma forma de encarnação física
to create the human life of the spirit of the soul	to create the life of a human spirit	criar a vida humana do espírito da alma
the internal work on the emotion helps the actor to express all the elusive nuances and the whole depth of the inner life of the role	the internal work on the emotion can artistically reproduce the impalpable shading and depths of life	o trabalho interno com as emoções ajuda o ator a expressar todas as nuances obscuras e toda a profundidade da vida interna da personagem

É possível concluir que a tradução em língua inglesa toma por similares alguns conceitos que têm significados diferentes dentro da didática de Stanislavski.⁵⁵ Além disso, observa-se uma ênfase nos processos internos do ator, substituindo ou desconsiderando termos utilizados no original para designar as ações físicas, além de fazer algumas confusões na compreensão da técnica desenvolvida por Stanislavski e das nuances de seu Sistema.

Além das questões pertinentes à tradução, Dort (1977) apresenta três fatores que dificultaram a compreensão dos escritos de Stanislavski: 1) a criação de um mito em torno da imagem do diretor e de seu Sistema; 2) o caráter inacabado do projeto literário empreendido pelo autor, que foi originalmente pensado e organizado como um conjunto; 3) a demora na publicação dos escritos de Stanislavski e a alteração na sequência lógica da obra.

Daí o grande projeto de Stanislavski, o mais ambicioso que um encenador jamais concebeu: redigir uma Suma⁵⁶ que pudesse abranger totalmente a sua experiência na realização e na pesquisa. Mas Stanislavski está longe de ter conseguido concretizar seu plano. Na verdade esta Suma permanece inacabada. Como assinala nossa melhor exegeta stanislavskiana, Nina

⁵⁵ Stanislavski distinguia assuntos pelo uso de verbos com significados específicos: agir/comportar-se; atuar/interpretar; fazer/agir; estar em ação/agir/interpretar.

⁵⁶ A Suma seria uma obra completa, idealizada por Stanislavski, que estabeleceria a síntese de sua experiência e dos principais assuntos por ele estudados, a fim de publicar o desenvolvimento completo do seu Sistema.

Gourfinkel,⁵⁷ a Suma deveria compreender ao menos oito volumes: depois de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, “*O trabalho sobre a personagem; A passagem do ator ao estado criador do palco; A arte de representar* (a profissão propriamente dita); *A arte do encenador; A ópera* e enfim, como conclusão, *A arte revolucionária*, tudo acompanhado de um manual de exercícios: *Treinamento e disciplina*”. Ora, apenas o primeiro, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, foi inteiramente redigido por Stanislavski. O segundo, *O trabalho do ator sobre a personagem*, ficou em notas, esboços, “fragmentos de um livro”, que acabaram sendo reunidos sob esta forma e somente bem mais tarde publicados. Os outros não foram escritos. (p. 102-103, grifos na fonte)

Além da confusão de datas e títulos, há um agravante: as partes I e II de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, conforme citado por Dort (1977), deveriam ser publicadas como um único volume, ou pelo menos com espaço reduzido de tempo entre uma publicação e outra. Entretanto, os volumes em inglês foram divididos e tiveram seus títulos modificados (*An actor prepares* e *Building a character*), sendo publicados com mais de uma década de intervalo. Dort (1977) analisa as consequências destes fatores para a compreensão da obra de Stanislavski:

[...] durante muito tempo, *A preparação do ator* foi considerada a expressão completa da reflexão de Stanislavski sobre a arte do ator. Ignorou-se ou negligenciou-se o fato de que o volume na verdade era apenas a primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo*: a parte onde Stanislavski trata do que denominava “o processo criador de reviver” (que, aliás, é o título exato da edição soviética desta obra). A segunda parte, *A construção da personagem*, teve seu texto em francês estabelecido por Charles Antonetti [...].

Ora, esse livro se não modifica radicalmente a imagem que se poderia ter (a partir da leitura de *A preparação do ator*) do ator segundo Stanislavski, ao menos a completa e enriquece de maneira decisiva. Sobretudo é um desmentimento categórico às interpretações abusivas, oriundas de uma leitura ao mesmo tempo demasiado literária e parcial de *A preparação do ator*. Refiro-me principalmente à imagem de um Stanislavski preocupado apenas com o “instrumento psíquico interior” do ator, desprezando tudo aquilo que é forma e expressão exterior da personagem [...]. (pp. 104-105)

Este fato impactou profundamente durante décadas (e, em certa medida, até os dias de hoje) a visão do Sistema proposto pelo diretor, visto exclusivamente a partir da perspectiva do trabalho interno do ator, desconsiderando toda a sua preocupação com o corpo como expressão completa do *reviver*, que envolve o trabalho da arte teatral (Gomes, 2013).

É importante ressaltar que as obras de Stanislavski chegaram ao leitor brasileiro a partir da

⁵⁷ Nina Gourfinkel (1900–1984) foi uma escritora ucraniana radicada na França. Sua família mudou-se para a Rússia à época da revolução, quando Nina completou sua formação em Letras. Em 1925, mudou-se para a França, onde escreveu a maior parte de seus trabalhos. O conhecimento da língua russa permitiu a Nina estudar alguns autores no original, entre eles Stanislavski.

década de 1950, tendo como base a tradução feita para o francês — que, por sua vez, foi feita a partir da tradução americana. Apenas o primeiro de seus títulos, *Minha vida na arte*, foi publicado com tradução feita diretamente do original em russo, em 1989, conforme observado anteriormente. Sendo assim, todo o conhecimento da obra de Stanislavski e seu Sistema alcançou o Ocidente a partir de uma visão cindida, com uma terminologia confusa, fruto das alterações realizadas nas traduções para o inglês — fato que deve ser considerado ao analisar a obra do autor (Martins, 2011).

Takeda (2008), em sua análise de *Minha vida na arte* e de anotações originais de Stanislavski, afirma que o diretor intentava criar, em seu projeto, “um manual, um tipo de gramática e um livro de tarefas” (p. 49).⁵⁸ Pela criação do manual, Stanislavski pretendia oferecer orientações, noções e conselhos para o ator no desenvolvimento da sua arte. No entanto, almejava ir além: escrever *um tipo de gramática* que traria em si a normatização e regulamentação de elementos de seu Sistema, em que o seu principal objeto de estudo — o trabalho do ator — adquiriria contornos de ciência.

Dessa forma, Stanislavski começava a desenvolver a sua obra a partir de uma perspectiva não somente literária, mas com a intenção de criar uma pedagogia própria, deixando um legado escrito de suas reflexões e experimentações na arte do ator nos anos de sua experiência no TAM, conforme suas palavras no prefácio à primeira edição de *Minha vida na arte*:

[...] na forma em que ora se encontra, este livro já não é, de maneira alguma, uma história do Teatro de Arte. Fala apenas das minhas perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio de um outro livro,⁵⁹ onde pretendo transmitir os resultados dessas perquirições: os métodos de criação do ator por mim elaborados e o seu enfoque. (1989, p. 12)

Ao analisar os escritos de Stanislavski, há de considerar, portanto, a sua unicidade e o processo dialético estabelecido entre os títulos publicados — sendo este diálogo, inclusive, a forma prevalente na escrita do autor — a fim de compreender a totalidade de seu trabalho e sua investigação da arte do ator sobre si mesmo e sobre seu papel (Benedetti, 2011; Carnicke, 1984, 2000; Ruffini, 2003; Takeda, 2008). Stanislavski 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 TAM, como veremos a seguir.

⁵⁸ Os termos são do próprio Stanislavski, retirados das suas anotações em russo e traduzidos por Takeda (2008) da *Coletânea de escritos em 9 volumes*, Tomo 7, p. 456.

⁵⁹ A obra completa de Stanislavski, além de *Minha vida na arte*, é formada por três volumes, cujos títulos no original em russo são *Rabota Aktera nad Soboj — Tshast I: v tvortsheskom protsesse perezhivanie* (O Trabalho do Ator sobre si Mesmo — Parte I: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência), 1938; *Rabota Aktera nad Soboj — Tshast II: v tvortsheskom protsesse voploshsheniya*. (O Trabalho do Ator sobre si Mesmo — Parte II: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação), 1948; e *Rabota Aktera nad Rolju* (O Trabalho do Ator sobre seu Papel), 1957.

3.2 Do teatro amador ao Teatro de Arte de Moscou

Nasci em Moscou em 1863, no *limiar* de duas épocas. Ainda me lembro dos restos da servidão, as velas de sebo, as lâmpadas Carcel, a *tarantás*, a *dormeuse*, os estafetas, os canhões de pederneira e os canhões pequenos parecidos com canhões de brinquedo. Vi surgirem na Rússia a estrada de ferro com os expressos, o navio a vapor, o holofote, o automóvel, o aeroplano, o couraçado grande e veloz, o submarino, o telefone com e sem fio, a radiotelegrafia e o canhão de doze polegadas. Assim, da vela ao sebo ao holofote, da *tarantás* ao aeroplano, do navio a vapor ao submarino, do estafeta à radiotelegrafia, do canhão de pederneira ao canhão de Berte e da servidão ao bolchevismo e ao comunismo. Em verdade, uma vida diversas vezes modificada em suas bases. (Stanislavski, 1989, p. 15)

O início da narrativa da autobiografia de Stanislavski remonta a acontecimentos marcantes em sua época, que influenciaram a sua trajetória. De fato, o diretor teve *uma vida diversas vezes modificada em suas bases*, o que determinou uma forma de pensar e repensar sua experiência pessoal e, principalmente, a sua atuação no que seria a força motriz da sua vida: a arte teatral.

Nascido no final do século XIX, Stanislavski vivenciou profundas transformações científicas e sociais na transição para o século XX. Até a sua morte, em 1938, o diretor presenciou três grandes acontecimentos: 1) a disseminação do movimento naturalista; 2) o surgimento da estética simbolista; e 3) a transição política da Rússia do czarismo ao socialismo.

Participar do movimento naturalista, nos primeiros anos de carreira, tornou-o mundialmente aclamado; porém, alguns acontecimentos políticos determinaram sua falência financeira e, ao final de sua vida, o isolamento artístico e pessoal, em um movimento contrário ao que Stanislavski havia feito em seus anos como ator e diretor do TAM. De modo geral, esses acontecimentos impactaram sua visão a respeito da arte teatral não somente de um ponto de vista artístico, mas de uma perspectiva ética da formação do ator — a ponto de seu trabalho se tornar um divisor de águas na história do teatro mundial (Benedetti, 2011).

Segundo Guinsburg (2010), ao final do século XIX, havia um descontentamento generalizado no teatro russo em relação à artificialidade e ao convencionalismo no repertório e na cenografia. O pensamento de que a interpretação e a encenação correntes não mais correspondiam às exigências das verdadeiras forças da criatividade artística juntou-se, no final do século, aos estímulos do movimento teatral do Ocidente.

Este movimento determinou algumas mudanças na estética teatral, que, aos poucos, abandonou a forma declamatória e a artificialidade, numa busca por aproximar a interpretação do comportamento humano real. Nesta época, alguns recursos cênicos surgiram, tal qual a quarta parede⁶⁰

⁶⁰ O termo *quarta parede* designa uma barreira imaginária na frente do palco, a fim de restringir a ação dos atores aos limites do palco, sem interação direta com a plateia (Pavis, 2008).

— estética que apenas foi questionada anos depois, com o surgimento das primeiras manifestações simbolistas (Carlson, 1995).

Companhias teatrais como o Théâtre Libre de Paris, liderado por André Antoine (1858–1943), o Freie Bühne, em Berlim, sob a orientação de Otto Brahm (1856–1912), e o Independent Theater de Jacob Grein (1862–1935), em Londres, buscavam, por meio de uma estética voltada para a reprodução fiel do real, levar ao palco um olhar sobre o comportamento humano, determinado pelo seu meio e sua classe social. A visão de que o destino individual é condicionado aos instintos, atrelado aos conflitos de poder e interesses dentro das classes sociais, transformou o palco em “cenário de debates”, onde a tarefa do drama era cunhar espaço para a discussão de conflitos psicológicos e convencionais (Berthold, 2011, p. 460). Desta forma, a *tranche de vie*⁶¹ e a necessidade de reproduzir verazmente a realidade, conforme as exigências do naturalismo, suscitavam um tipo de espetáculo que, por seu detalhismo na encenação e difícil execução, enfatizavam a figura do diretor como fulcro operacional e estético da obra cênica (Guinsburg, 2008).

No panorama do teatro ocidental, a trupe do Duque George II de Saxe-Meiningen (1826–1914)⁶² remodelou definitivamente as bases vigentes na organização, encenação e interpretação teatrais. A companhia, fundada no ducado de Meiningen, em 1870, mantinha atividades artísticas permanentes, que eram supervisionadas pessoalmente pelo duque ao lado de seu exigente encenador, Ludwig Chronegk (1837–1891).⁶³ Ambos consideravam que uma peça era um todo artístico, cujo elenco deveria obedecer ao poder unificador de alguém que o dirigisse a fim de desempenhar satisfatoriamente a obra comum (Guinsburg, 2010).

A forma de dirigir de Meiningen e Chronegk teria uma influência determinante no trabalho como encenador que Stanislavski desempenhou no início de sua carreira, em especial quanto à integração da companhia e à maneira de administrá-la. No entanto, a observação constante dos artistas de sua época e a busca genuína pelo aprimoramento de sua técnica levaram Stanislavski a debruçar-se sobre as bases da estética teatral, cuja maior expressão, em sua opinião, estava na arte do ator.

A centralidade na figura do ator norteou o trabalho da maioria dos encenadores do início do século XX. Porém, apenas Stanislavski procurou criar uma didática que pudesse orientar a performance do ator, por meio da exploração de elementos pessoais e técnicos que fossem capazes de

⁶¹ Em tradução literal do francês, significa “fatia da vida”. A expressão descreve o uso de elementos reais que representam experiências cotidianas na arte e no entretenimento (Pavis, 2008).

⁶² George II foi o penúltimo duque de Saxe-Meiningen, na Alemanha. Diretor teatral, desenvolveu muitos dos princípios básicos de atuação e encenação no teatro moderno. Foi um dos maiores intelectuais da alta nobreza durante o segundo império alemão e é particularmente conhecido por ter criado a trupe dos Meiningen, usando o teatro da sua corte. O duque e sua trupe viajaram por toda a Europa com suas produções, que tiveram grande influência na produção teatral do continente. George era conhecido pela sua grande visão artística e memória, trabalhando frequentemente sem guião. É conhecido como o primeiro diretor teatral moderno.

⁶³ Ludwig Chronegk foi um ator e diretor alemão. Trabalhou como ator da Companhia dos Meiningen até 1866. A partir de 1877, abandonou o trabalho como ator para dedicar-se à função de diretor e encenador da companhia de teatro, sendo um dos responsáveis pelo desenvolvimento dos “princípios de Meiningen”, que estabeleceram profundas mudanças na prática da direção teatral moderna no Ocidente.

conduzir ao estado criador, sempre com vistas à veracidade e ao senso estético da obra. Por meio da observação de vários artistas e da dedicação à análise de sua própria experiência, Stanislavski tentou responder a uma pergunta principal, à qual se dedicou durante toda a sua trajetória artística e pessoal:

será que não existem recursos técnicos para se penetrar no paraíso artístico não por acaso mas por vontade própria? Só quando a técnica chegar a essa possibilidade nosso artesanato de ator se tornará arte autêntica. Mas onde e como procurar os meios e os fundamentos para criar semelhante técnica?! Eis uma questão que deve tornar-se mais importante para o verdadeiro artista. (Stanislavski, 1989, p. 188)

Vale destacar que tais indagações já eram evidentes na narrativa do jovem Constantin Sergeievitch Alexeiev,⁶⁴ quando ainda iniciava seus estudos na arte teatral. Constantin entrou em contato com o mundo das artes desde a tenra idade. Seu pai, um rico industrial têxtil, reunia na casa da família amigos importantes da cena intelectual e artística russa para discussões sobre assuntos diversos, entre eles, o teatro.

À época, o estudo das artes tinha um valor aristocratizante nas camadas superiores da burguesia russa, e fomentá-la era uma forma de elevar o *status* perante a sociedade. Além disso, Stanislavski tinha na família a presença marcante do teatro: sua avó materna, Marie Varley,⁶⁵ foi uma famosa atriz francesa que passara em São Petersburgo em uma turnê artística. O pai de Stanislavski mantinha um pequeno teatro na casa da família, onde ocorriam apresentações de peças para seu seleto grupo de amigos, bem como encontros de intelectuais conhecidos da época. Desta forma, a estreia do pequeno Constantin Alexeiev no teatro deu-se muito cedo, em uma reunião de família (Guinsburg, 2010).

Stanislavski relata o quanto o seu ambiente familiar influenciou sua capacidade de encarnar os mais diferentes papéis. Era comum a família recepcionar e hospedar pessoas das mais diversas culturas. A afinidade dos Alexeiev com a arte teatral propiciou a Stanislavski iniciar suas primeiras montagens aos 14 anos, em uma propriedade rural da família na cidade de Liubimovka, que contava com um teatro equipado com aparatos modernos. Mais tarde, um segundo teatro foi construído também na casa da família, em Moscou (Benedetti, 2011).

Stanislavski decidiu estreiar o teatro de Liubimovka em uma montagem de quatro *vaudevilles* cômicas de um ato, encenados por ele e membros da sua família em 5 de setembro de 1877. Na

⁶⁴ O nome artístico Constantin Stanislavski foi adotado em homenagem a Markov, ator do teatro amador na Moscou do século XIX, quando Alexeiev iniciou sua participação na cena teatral. Assim como ele, Markov era entusiasta da bailarina Stanislavskaia, de onde surgiu o nome artístico pelo qual ficou mundialmente conhecido (Guinsburg, 2010). Curiosamente, o nome artístico foi adotado em 1884, em suas aparições no teatro amador, a fim de não expor o sobrenome da família — uma vez que os atores eram vistos na Rússia imperial como cidadãos de classe inferior, pois muitos servos à época dedicavam-se à carreira teatral. Assim, ao mesmo tempo que amavam o teatro, os Alexeiev desencorajavam seus filhos a ter aspirações profissionais a fim de evitar o constrangimento social (Carnicke, 2000).

⁶⁵ Não foram encontradas informações específicas sobre Marie Varley. O próprio diretor russo apenas cita o nome da atriz francesa em sua biografia, pois, ao que parece, sua relação com a avó não era muito próxima.

ocasião, conscientemente dedicado à arte de atuar e a todos os elementos nela envolvidos, Stanislavski experimentou as primeiras angústias da criação:

Assim, a arte me parecia ora fácil, ora difícil, ora encantadora, ora insuportável, ora radiante, ora angustiante. E naquele momento eu não me equivocava. Não há alegria maior do que sentir-se em casa no palco, e não há nada pior do que sentir-se hóspede nele. Nada há de mais angustiante que a obrigação de encarnar o estranho, o vago, o que está fora da gente. Essas condições até hoje ora me alegram, ora me atormentam. (1989, p. 60)

Naquele momento, Stanislavski começou a perceber que, para se sentir *em casa no palco*, o ator deveria não somente dominar a técnica, mas também aprender como trabalhar a si mesmo nos processos de sua experiência na vida e no papel (Carnicke, 2011). Decidiu, então, ingressar na Escola de Arte Dramática do Mali Teatro de Moscou, comandada por Mikhail Schepkin (1788–1863). A partir de sua experiência nas aulas e das encenações no teatro de Liubimovka, formou-se o Círculo Alexeiev, um grupo amador composto por irmãos, primos e alguns amigos de Stanislavski.

Interessado em conhecer o trabalho de grupos teatrais atuantes em Moscou, Stanislavski assistiu aos espetáculos encenados pela companhia de Mamontov (1841–1918),⁶⁶ cuja preocupação estava no enfoque dos elementos cenográficos de suas montagens. A partir de suas observações do trabalho realizado pela companhia, Stanislavski começou a compreender que era o ator, e não os artifícios da encenação em si, o centro da arte teatral.

Era como se esses espetáculos tivessem sido criados para demonstrar a total inutilidade de todo o cenário quando falta a figura principal no teatro: o ator de talento. Compreendi isto justamente nesses espetáculos e vi com meus próprios olhos o que significava ausência de acabamento, ensaio cuidadoso e conjunto geral em nossa arte coletiva. (Stanislavski, 1989, p. 123)

Convicto de que o ator deveria ser a matéria-prima do teatro, visando ao *acabamento* em sua arte, Stanislavski buscou aperfeiçoamento físico e vocal no balé e na ópera. Com o balé, entendeu a importância do relaxamento muscular e da consciência corporal como um todo. Na ópera, tomando aulas com Komissarjevski (1832–1905),⁶⁷ pôde compreender o uso do aparelho vocal, descobrindo a importância do tempo e do ritmo no canto. Essas noções, mais tarde, seriam incorporadas a conceitos do seu Sistema (Dagostini, 2007).

Quando o Círculo Alexeiev resolveu encenar a peça *O felizardo*, de Niemirovitch-Dantchenko (1858–1943), com alguns artistas do Mali Teatro, Stanislavski começou a perceber que se fazia

⁶⁶ Sava Mamontov foi um famoso industrialista e construtor de ferrovias russo que, apaixonado pela arte teatral, levava espetáculos a sua grande mansão moscovita. Talentoso e dotado de grande senso artístico, Mamontov não se limitou a patrono e anfitrião do teatro, atuando também como dramaturgo, cantor e cenógrafo.

⁶⁷ Fiodor Pietrovich Komissarjevski foi um famoso cantor de ópera e preparador vocal russo, atuando como tenor principal do Teatro Mariinski em São Petersburgo durante boa parte de sua carreira. Seus dois filhos, a atriz Vera Fiodorovna Komissarjevskaja e o diretor teatral Fiodor Fiodorovich Komissarjevski, também fizeram parte dos círculos de Stanislavski.

necessária a atenção aos aspectos internos da atuação, e não somente àqueles relacionados ao domínio de características externas da personagem. Por meio da experiência com o espetáculo, o diretor russo constatou que “os artistas autênticos sempre traziam alguma carga interior; algo os mantinha invariavelmente em certo grau de energia elevada e não a deixava cair” (1989, p. 133). De acordo com o diretor russo, conseguir este domínio, tanto interno quanto externo, demanda disciplina do ator, em um trabalho minucioso com as características psicológicas e físicas da personagem, e por meio do entendimento completo da obra encenada (Martins, 2011).

Em 1888, Stanislavski entrou em contato pela primeira vez com o diretor teatral Fiédotov (1841–1895),⁶⁸ atuando como ator principal na peça *Os jogadores*, de Gogol (1809–1852).⁶⁹ Os artistas participantes do espetáculo decidiram pela fundação de uma sociedade onde pudessem estudar e praticar a arte. Coincidentemente, naquele mesmo ano, Stanislavski recebeu uma grande soma em dinheiro, provinda dos negócios da família, o que lhe permitiu fundar a Sociedade Moscovita de Arte e Literatura (Carnicke, 2000). A sociedade propunha-se a trabalhar pela arte em geral, dando ênfase à arte teatral. Em sua estrutura, foram previstas três áreas principais: música, sob o comando de Komissarjevski; artes plásticas, a cargo de F. L. Sollogub (1863–1927);⁷⁰ e seção dramática, sob a direção de Fiédotov (Guinsburg, 2010).

Na primavera seguinte, sucedeu a primeira temporada teatral da sociedade, com dois espetáculos: *O cavaleiro avaro*, de Puchkin (1799–1837), e *Georges Dandin*, uma comédia de Molière (1622–1673). Nesta ocasião, Stanislavski iniciou um intenso trabalho de construção da personagem com Fiédotov e F. L. Sollogub, que elaborou os figurinos e a cenografia do espetáculo. Stanislavski descreveu em sua autobiografia como o trabalho com Fiédotov impactou seu aprendizado na arte teatral. Relatou que este, como diretor, sabia encontrar o *algo* da criação, removendo as barreiras entre o ator e sua personagem. No entanto, o jovem ator ainda não entendia que, para chegar à essência de sua personagem, deveria ir além da mera cópia das orientações do diretor. Foi nesta época também que Stanislavski cunhou o termo “autodomínio” (1989, p. 161) para relatar o processo de autoconhecimento que buscou em sua atuação. Suas experiências o levaram a aproximar-se paulatinamente de uma compreensão mais detalhada da natureza do ator.

Alguns desentendimentos entre Fiédotov e Komissarjevski resultaram na demissão do primeiro da sociedade; o segundo, por seu turno, safou-se de lidar com as dificuldades que acometiam o projeto. Assim, Stanislavski assumiu, sozinho, um pesado déficit financeiro, passando a supervisionar o grupo dramático. Em 1890, foi forçado a abandonar a sede da sociedade, firmando um

⁶⁸ Alexandr Filippovich Fiédotov foi um importante ator russo, atuando também como diretor teatral e dramaturgo associado ao Mali Teatro.

⁶⁹ Nikolai Gogol foi um escritor de origem ucraniana, quando a região ainda fazia parte do império russo. Foi amigo pessoal de Pushkin, apesar de ter uma posição oposta sobre a virtude do teatro, pois dedicava-se mais ao gênero cômico, a partir do qual se delinearão vários de seus textos teatrais.

⁷⁰ Fiódor L. Sollogub foi um escritor, dramaturgo e ilustrador russo. Fez parte, posteriormente, do movimento simbolista russo, tanto na literatura quanto nas artes visuais.

acordo com novos locatários, o Clube dos Caçadores, para o qual tinha de apresentar uma peça por semana. Com o auxílio de Fedótova, que se tornara, então, a nova diretora da parte artística, e com a participação de outros atores do Mali Teatro, o elenco montou alguns espetáculos que lhe renderam certa popularidade. No entanto, um incêndio nas antigas dependências e a necessidade de construção de uma nova sede para o Clube obrigaram a companhia a realizar seus espetáculos com recursos próprios.

Foi então que, tendo recebido a peça de Liev Tolstói (1828–1910)⁷¹ *Os frutos da ilustração*, escrita em 1891, Stanislavski teve sua primeira experiência como diretor de cena no campo do drama. Tal experiência significou uma mudança importante em sua carreira, não apenas pelo sucesso junto ao público — o que determinou a recuperação financeira da sociedade —, mas também por Stanislavski ter encontrado uma nova forma de criação para o artista, conforme ele próprio relata em sua biografia:

a utilidade desse trabalho consistiu em eu ter encontrado a via lateral para a alma do artista: do externo ao interno, do corpo à alma, da personificação à vivência, da forma ao conteúdo. Além disso, aprendi a fazer *mise-en-scène*, na qual se revelava por si mesmo o cerne interno da peça. (1989, p. 185)

Entre 1888 e 1896, Stanislavski interpretou e dirigiu um grande número de peças de vários gêneros, desde a tragédia até a opereta. Por influência de seu aprendizado com a companhia dos Meininger, ainda se preocupava, como diretor, com os detalhes da montagem e a reprodução fiel da época, dos trajes e dos costumes. No entanto, ainda na sociedade, sentia-se igualmente seduzido pelo prosaísmo naturalista, enquanto reprodução veraz e detalhista da natureza humana e das condições do meio, bem como apelos poéticos e metafísicos da expressão simbolista, que dava ênfase à subjetividade e ao intangível (Benedetti, 2011).

A partir de 1897, Stanislavski já era um nome conhecido no meio teatral russo. Apesar da projeção de seu trabalho, não estava satisfeito. Seu interesse nas características psicológicas das personagens não era mais suportado pelo formato da encenação que aprendera com Fiédotov e o Mali Teatro, com Stchepkin e a companhia dos Meininger. Além disso, a busca ininterrupta pelo domínio do instrumental e do aperfeiçoamento da sua expressão no teatro o impulsionavam para novas experiências, buscando esferas inexploradas da interpretação. A necessidade de um local cujo palco pudesse comportar montagens tecnicamente mais dinâmicas e artisticamente mais profícuas também suscitou no diretor certa inquietação, que seria apaziguada pouco tempo depois.

Em junho de 1897, um encontro marcado no restaurante Slavinski Bazar, em Moscou, entre Namirovich-Dantchenko, um famoso dramaturgo russo que dirigia há muitos anos a escola da Sociedade Filarmônica de Moscou, e Stanislavski determinou a concepção do projeto de um teatro que viria a mudar as bases da arte teatral da época:

como eu, ele via com desespero a situação do teatro em fins do século passado, quando as

⁷¹ Liév Nikolaievich Tolstói foi um importante escritor russo do século XIX. Entre suas obras mais famosas estão *Guerra e paz* e *Anna Karenina*.

brilhantes tradições do passado haviam degenerado numa técnica de representação simples e hábil. [...] Em tais condições, era possível apostar no florescimento da arte? (Stanislavski, 1989, p. 239)

A resposta a esta pergunta viria daquele encontro, que duraria quase dezoito horas ininterruptas. Juntos idealizaram um teatro que contaria com a companhia de atores amadores de Stanislavski e os alunos de Niemirovitch-Dantchenko, que se formariam no ano seguinte. Tomando por base suas experiências pessoais e profissionais, dividiram responsabilidades: Stanislavski teria a última palavra em todas as questões relacionadas com a montagem; Niemirovitch-Dantchenko decidiria todas as questões relativas ao repertório e aos textos, bem como seria o responsável pela parte administrativa do teatro (Carnicke, 2000).

Já naquele primeiro encontro, Stanislavski e Dantchenko trataram sobre algumas questões preponderantes da estrutura do teatro, entre elas as condições e os recursos materiais para que os atores pudessem bem desempenhar a criação artística. Além disso, esboçaram alguns pontos da ética artística, que seria praticada no futuro teatro.



Figura 10. Fotografia de Niemirovitch-Dantchenko e Stanislavski (1898). Autor desconhecido. Fonte: <http://mxat.ru/>

Aos 14 de outubro de 1898, realizou-se uma temporada preliminar do TAM, às vésperas da inauguração do recém-fundado teatro, com a peça *O czar Fiódor*, de Tolstói. Na ocasião, a companhia esmerou-se em conhecer a fundo a narrativa da obra, visitando construções da Rússia imperialista e buscando por antiguidades, a fim de reproduzir o clima exato da época retratada na montagem. Tal

trabalho minucioso de construção da personagem determinaria o legado de Stanislavski (Carlson, 1995).



Figura 11. Fotografia da fachada do Teatro de Arte de Moscou (1900). Autor desconhecido. Fonte: <http://www.ada.auckland.ac.nz/2331011moscowart.htm>

Na nossa aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte, declaramos guerra a todo convencionalismo no teatro, em qualquer de suas formas de manifestação: na interpretação, na montagem, nas decorações, trajes, interpretação da peça, etc. (Stanislavski, 1989, p. 265)

Mas foi apenas com a montagem de *A gaivota*, de Tchekov (1860–1904),⁷² em 1898, que o TAM deixaria sua marca definitiva na busca pela *renovação na arte*. Dedicando 80 horas de trabalho em 33 ensaios, Stanislavski e Dantchenko buscaram a harmonia e o equilíbrio entre os atores. Cenários, figurinos, adereços e sons pessoais foram todos cuidadosamente concebidos para determinar uma visão unificada da peça (Benedetti, 2011). Devido ao sucesso da montagem, a gaivota foi adotada como o símbolo permanente do TAM (Berthold, 2011).

⁷² Anton Pavlovich Tchekov foi um escritor e dramaturgo russo, orientado pela estética simbolista. Sua formação acadêmica realizou-se na medicina, carreira a que se dedicou durante toda a vida. No teatro, seu principal êxito foi com a montagem de *A gaivota*, realizada pelo TAM, o que o consagrou como principal dramaturgo da companhia.



Figura 12. Fotografia da primeira leitura de *A gaivota*, de Anton Tchekov, para a companhia de Teatro de Arte de Moscou (1898). Autor desconhecido. Fonte: http://www.wikiwand.com/en/The_Seagull⁷³



Figura 13. Fotografia de cena da montagem de *A gaivota* pelo Teatro de Arte de Moscou (1898). Autor desconhecido. Fonte: <http://mxat.ru/>

⁷³ Tchekov está ao centro, lendo a peça para os atores. Stanislavski está sentado à direita de Tchekov e, ao lado dele, a atriz Olga Knipper. A esposa de Stanislavski, a atriz Maria Lilina, está sentada à esquerda de Tchekov. À extrema direita da fotografia, senta-se Vsevolod Meyerhold. Vladimir Nemirovich-Dantchenko está em pé, ao lado esquerdo da fotografia.

Entre 1899 e 1902, as montagens do TAM seguiram uma linha que Stanislavski (1989, p. 339) chamou de “político-social”. As montagens que demarcaram esta fase do teatro foram *Os pequenos burgueses* e *O submundo*, ambas de Gorki (1868–1936).⁷⁴ As encenações foram alvo de censores e da política, que esteve presente em todas as apresentações das peças de cunho político encenadas pelo teatro, inclusive no ensaio geral. Conforme relato do próprio Stanislavski (1989),

ao ensaio geral no teatro Panaevski, onde se realizavam naquele tempo as *tournées* esteve presente todo o Petersburgo “governante” começando pelos grandes príncipes e ministros, todas as classes de funcionários, todo o comitê de censura, representantes de poder policial e outros chefes com suas esposas e famílias. No próprio teatro e em torno dele foi instalado um serviço policial reforçado; na praça diante do teatro desfilavam *gendarmes* a cavalo. Dava para pensar que não se preparava um ensaio geral mas uma batalha geral. (p. 341, grifos na fonte)



Figura 14. Fotografia de cena da montagem de *O submundo*, produzida pelo Teatro de Arte de Moscou (1902). Autor desconhecido. Fonte: <http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/>

Em 1902, o TAM adquiriu a sua sede própria, onde pôde apresentar ao público espetáculos com os mais modernos recursos técnicos de iluminação e cenografia. No entanto, apesar da alta qualidade das montagens, Stanislavski estava insatisfeito, sentindo a necessidade de explorar novos caminhos.

⁷⁴ Máximo Gorki foi um escritor, dramaturgo e ativista político russo. Representante da escola literária naturalista, Gorki atuou como uma transição entre os estilos de Tchekhov e Tolstói e a nova geração de escritores soviéticos.

Em 1904, quando se dedicou a montar algumas peças de Maeterlinck (1862–1949)⁷⁵ (*A intrusa* e *Os cegos*, ambas escritas em 1890; e *Interior*, escrita em 1894), Stanislavski percebeu que era preciso desenvolver novas formas cênicas para encenar adequadamente esta dramaturgia. As peças de Maeterlinck faziam parte da estética simbolista, que começava a figurar como uma das novas linguagens do teatro.

Retomamos aquele período de perquirições, durante o qual o *novo* se torna um fim em si. O *novo* pelo *novo*. Procuramos as nossas raízes na nossa arte, assim como nas outras: na literatura, na música, na pintura. (Stanislavski, 1989, p. 371, grifos na fonte)

Assim, Stanislavski propôs a criação de um núcleo de pesquisa ligado ao TAM, dedicado à experimentação do espaço cênico, do *design* e do trabalho do ator. No entanto, a ideia encontrou resistência dentro da companhia, o que postergou a concretização do primeiro estúdio do TAM. Em 1905, graças aos esforços pessoais de Stanislavski, esse primeiro estúdio foi inaugurado, ficando conhecido como Estúdio da Rua Povarskaia (Takeda, 2008).

Sob a direção de Vsievlov Meierhold (1874–1940),⁷⁶ o primeiro laboratório teatral da Rússia buscava o estudo da linguagem cênica e da capacidade expressiva do ator. No entanto, apenas um ano depois o estúdio foi desfeito, por discordâncias entre o diretor e Meierhold. Stanislavski não aceitava as soluções de Meierhold para *A morte de Tintagiles*, escrita em 1894 por Maeterlinck. A experiência não surtiu bons resultados, em parte pelo despreparo dos atores para cumprir as tarefas plásticas, corporais e vocais impostas por Meierhold (Picon-Vallin, 2013).

Com o fechamento do estúdio, Stanislavski viu-se num estado de total desânimo em relação à sua vivência na arte. Decidiu, então, passar o verão na Finlândia, onde fez uma revisão minuciosa de sua carreira. Em contato com sua experiência e as experimentações realizadas no TAM, percebeu a necessidade de dar ao ator condições de acessar o estado criador que levaria à essência da obra e da personagem. De volta a Moscou, seguiram-se outras importantes montagens do TAM, nas quais Stanislavski pôde experimentar as técnicas e condições que estava buscando para o ator, dispensando maior atenção ao trabalho interior, à construção da personagem, ao entendimento da obra e empregando novos recursos de cena, cenografia e iluminação (Benedetti, 1999). Destacou-se, nesse momento, a montagem de *Hamlet*, de Shakespeare (1564–1616), em que Stanislavski trabalhou em parceria com um eminente cenógrafo inglês, Gordon Craig (1872–1966).⁷⁷ A parceria rendeu uma

⁷⁵ Maeterlinck foi um dramaturgo, poeta e ensaísta belga, e principal expoente do teatro simbolista.

⁷⁶ Vsievlov Emilevich Meierhold foi um grande ator russo e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Entre 1898 e 1902, foi um dos principais atores do TAM. Em 1905, dirigiu o Estúdio da Rua Povarskaia a convite do próprio Stanislavski. Durante sua vida artística, experimentou várias formas de teatro, sendo mais conhecido pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica e por seu trabalho de experimentação teatral, influenciando os principais encenadores do século XX. Foi sumariamente executado pelo governo stalinista por suas ideias e experimentações, que não seguiam os ideais do governo soviético da época.

⁷⁷ Edward Henry Gordon Craig foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra

encenação que desafiava os padrões do teatro convencional, primando pela compreensão da obra em sua dimensão mítica, transformada em expressão estética por meio de biombos que se movimentavam, e recursos de luz e sombra que proporcionavam a atmosfera etérea da peça.

Segundo Scandolara (2006), após a montagem de *Hamlet*, Stanislavski dedicou-se a experimentar suas descobertas, o que seria o início do Sistema aplicado à rotina do TAM, com o apoio de Namirovich-Dantchenko.⁷⁸ Stanislavski (1989) descreveu a concepção de Craig para *Hamlet* em sua autobiografia:

Gordon Craig sonhava com um espetáculo todo sem entreatos e cortinas. O público devia chegar ao teatro, sem ver o palco. Os biombos deviam servir de prolongamento da plateia, harmonizando-se e confundindo-se com ela. No início do espetáculo, os biombos começavam um lento movimento plástico, confundindo todos os grupos e linhas. Por último paravam e ficavam imobilizados numa nova combinação. De alguma parte aparecia a luz imprimindo cintilações pitorescas, e todos os presentes ao teatro, como que em sonho, eram transportados a um lugar distante, a um mundo diferente, apenas insinuado pelo pintor e completado pelas cores da imaginação dos próprios espectadores. (p. 456)

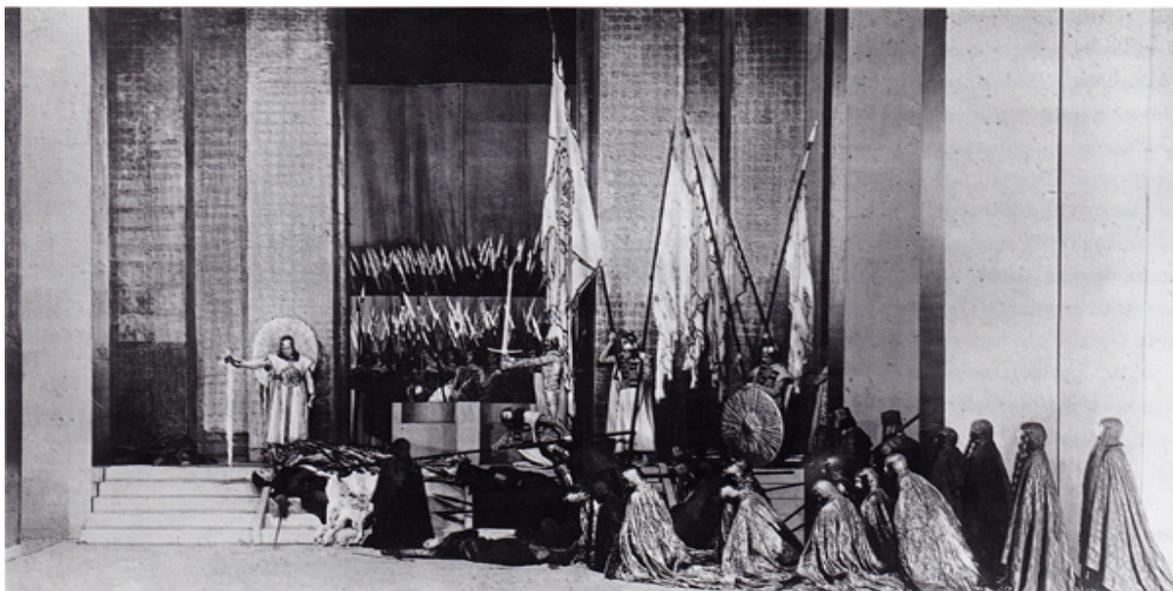


Figura 15. Fotografia da cena final da montagem de *Hamlet*, produzida pelo Teatro de Arte de Moscou (1911). Autor desconhecido. Fonte: <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/jean-chollet-la-scenographie.html>

teórica. Era filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward William Godwin. Seu trabalho foi largamente conhecido na Europa e nos Estados Unidos.

⁷⁸ A fim de continuar as pesquisas sobre o trabalho criativo do ator, Stanislavski fundou mais alguns estúdios: o Primeiro Estúdio, sob a direção de Sulierjitski (1872–1916), iniciou o treinamento de atores sob as orientações do recém-criado Sistema; o Segundo Estúdio, que teve como diretor Vakhtangov (1883–1922); o Terceiro Estúdio, que foi transformado, algum tempo depois, no Teatro de Vakhtangov; e o Quarto Estúdio, posteriormente denominado Teatro Realista, além do Estúdio Musical do Teatro de Arte, dirigido por Namirovich-Dantchenko.



Figura 16. Fotografia dos atores Vasili Katchalov e Olga Knipper em cena na montagem de *Hamlet*, produzida pelo Teatro de Arte de Moscou (1911). Autor desconhecido. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kachalov_and_Knipper_in_Hamlet_1911.jpg



Figura 17. Fotografia do ator Vasili Katchalov como *Hamlet* (1912). Fonte: <http://mxat.ru>.

Em 1917, a revolução bolchevique aproximou o trabalho do TAM de um novo público. No entanto, a partir de 1921, a crise econômica na Rússia abalou as bases financeiras do teatro, que, operando sem lucros e sem subsídios governamentais, não tinha forças para sobreviver. Entre 1917 e 1922, o TAM produziu somente um espetáculo: *Cain*, de Byron (1788–1824).⁷⁹

Em 1924, após a ascensão de Stalin ao poder, Stanislavski e a companhia decidiram procurar subsídios fora da Rússia, partindo em turnê pela Europa e pelos Estados Unidos, onde, como vimos, ele escreveu a primeira versão de sua autobiografia. Alguns dos grandes artistas do TAM fixaram residência fora do país, a fim de fugir à perseguição do regime soviético (Vássina, 2013). O diretor enfrentou o severo controle das imposições stalinistas sobre suas produções. Algumas correspondências com o ditador — reveladas apenas após o declínio da União Soviética — sugerem que Stanislavski passou os últimos quatro anos de sua vida em exílio interno, conforme a política stalinista de controle das personalidades mundialmente conhecidas (Carnicke, 2000).

Stanislavski faleceu aos 7 de agosto de 1938, em decorrência de uma enfermidade cardíaca. Mas seu legado teórico e técnico determinou uma nova compreensão da arte do ator e seus ensinamentos perduram até os dias de hoje (Ruffini, 2011).

3.3 O Sistema de Stanislavski

A diferença principal entre a arte do ator e as demais artes consiste ainda em que qualquer outro artista pode criar quando dominado pela inspiração. Mas o próprio artista da cena deve dominar a inspiração e ser capaz de evocá-la quando ela fizer parte do espetáculo em cartaz. É nisto que está o segredo principal da nossa arte, sem o qual são impotentes a mais perfeita técnica externa e os mais extraordinários dons internos. (Stanislavski, 1989, pp. 533-534)

No início do século XIX, Vissarion Belinski (1811–1848), crítico literário russo, escrevia largamente sobre a influência dos teóricos românticos alemães na cena artística do país. Por um breve período, sua preocupação em proteger o artista — a fim de preservar sua integridade estética — o fez separar totalmente a arte das questões sociais. Mais tarde, o crítico passou a integrar as duas noções: “sem dúvida a arte deve ser, antes de tudo, arte — e só então pode ela ser uma expressão do espírito e da direção da vida social durante um dado período” (1847, citado por Carlson, 1995, p. 235).

Os dois maiores dramaturgos russos do século XIX, Alexander Pushkin (1799–1837) e Nikolai Gogol (1809–1852), fizeram algumas observações sobre as críticas de Belinski com base em suas próprias peças. Gogol, apesar de elogiar o estilo romântico predominante à sua época, afirmava que o teatro necessitava de uma arte mais controlada, orientada para um cunho social a fim de expor os males da sociedade contemporânea — “e sua maior arma deve ser o riso, que Gogol considera o

⁷⁹ George Gordon Byron, ou apenas Lord Byron, foi um escritor britânico, representante do Romantismo. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão os extensos poemas narrativos *Don Juan* e *A peregrinação de Childe Harold*, e o curto poema lírico *Ela anda em beleza*.

mais eficaz dos corretivos sociais” (Carlson, 1995, p. 237). Além disso, Gogol deu uma importante contribuição com suas observações sobre a conduta e criação da ação eficaz no palco (Berthold, 2011).

Por outro lado, as afirmações de Pushkin voltavam-se para a noção do drama. Ele rejeitava a ideia de verossimilhança, dizendo que o drama seria o mais irrealista dos gêneros. Segundo ele, o espectador deveria ser levado, por meio do drama teatral, a esquecer o tempo, o lugar e a linguagem; assim, o drama traria a verdade das paixões e dos sentimentos nas circunstâncias apresentadas — o que deveria ser respeitado tanto na tragédia quanto na comédia (Carlson, 1995).

É importante ressaltar que o conceito de drama utilizado por Pushkin remonta à definição aristotélica, na qual Stanislavski também se baseava em seus escritos. Na edição russa de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, o diretor traça a origem da palavra “drama” até sua raiz grega *dran* (fazer, agir), a fim de reforçar esta ideia. É sobre esta noção de drama como ação que se constitui todo o trabalho de Stanislavski (Carnicke, 1984).

Outro crítico que viria a influenciar a visão artística de Stanislavski foi Apollon Grigoriev (1822–1864). Ele entendia a arte como algo orgânico — refletindo influências do pensamento do filósofo Schelling (1775–1854) — e encorajava uma cultura distintamente russa, provinda do povo e da terra. Assim como Pushkin, Grigoriev acreditava que o grande teatro deveria emanar das massas, dando vazão a uma necessidade coletiva (Berthold, 2011).

Magarshack (2011) demonstrou que Ostrovski (1823–1886), dramaturgo e diretor de teatro russo, foi uma referência para Stanislavski quanto a dois aspectos. Em suas duras críticas às performances da companhia dos Meininger, em Moscou, ele descreveu o poder ditatorial de seu encenador, Chronegk. Apesar da admirável integração da companhia, Ostrovski observou que individualmente os atores não apresentavam talento especial. Ele especulava que apenas atores medíocres — como os componentes do Meininger — se submeteriam a tal direção despótica.

O segundo aspecto no qual Ostrovski influenciou Stanislavski foi na concepção geral sobre a função social do teatro. Na verdade, foi Niemirovich-Dantchenko que endossou o sonho de Ostrovski de um teatro nacional. No Sistema, encontram-se as particularidades desta concepção nas bases dos elementos da ética e disciplina dos atores do TAM, com relação à ideia de que um teatro sério deveria atrair seu público por meio de seu repertório e sua interpretação, e pela lisura na sua administração (Magarshack, 2011).

Quanto às companhias teatrais do século XIX, o Mali Teatro foi um dos que mais influenciou a formação artística de Stanislavski (1989): “o Máli Teatro influenciou, mais que qualquer escola, a minha evolução intelectual. Ensinou-me a ver e observar o belo. O que pode haver de mais útil que essa educação do sentido e do gosto estético? (p. 50)

Um dos atores da companhia que recebia elogios calorosos dos críticos era Pavel Motchalov (1800–1848). Filho de servos, foi considerado por muitos o maior ator russo do século XIX. A busca interior de Motchalov em sua atuação contribuiu claramente para a tradução da grande arte teatral

rusa, que alcançou sua mais famosa encarnação em Stanislavski (Carlson, 1995). A forma instintiva de Motchakov, porém, não era compartilhada por Schepkin, o grande ator e diretor do Mali Teatro, outra referência importante para Stanislavski. Schepkin era adepto do conhecimento profundo da personagem, construindo-o a partir de um trabalho interno e psicológico. Perfeccionista e incansável em seu trabalho, Schepkin chegou a um método e estilo inteiramente próprios. Partindo de uma interpretação realista, usava toda gama de recursos de entonação de voz, gestos e maquiagem para criar uma imagem viva. Foi o ator que instituiu, em sua época, a leitura do texto perante o elenco todo antes da distribuição dos papéis, e salientou a importância de dar unidade e harmonia ao espetáculo como um todo organizado — noção esta que veio a influenciar, posteriormente, o conceito de *ensemble*⁸⁰ postulado por Stanislavski (Carlson, 1995).

Assim como Motchalov e Schepkin, algumas atrizes do Mali Teatro tiveram atenção de Stanislavski em sua observação da técnica da arte teatral. Entre elas estava Nadiejda Medviédieva, a quem Stanislavski chamava de “mestra”, julgando ser “dotada de um talento nato” (1989, p. 52). Outra atriz importante foi Maria Iermolova (1853–1928). Com grande sensibilidade, interpretava de maneira intensa, dinâmica e passional, mantendo o domínio da harmonia e o equilíbrio estéticos.

Glikéria Fiedótova (1846–1925), também do Mali, tornou-se uma das expoentes da escola realista, com sua atuação natural e dotada de grande espontaneidade (Guinsburg, 2008). É a ela que Stanislavski dedicou maior admiração quanto ao estilo estético e domínio da técnica, evidenciando seu talento e a essência de seu trabalho criador. Para o diretor russo, Fiedótova era “mestre da forma artística da personificação e virtuose brilhante no campo da técnica do ator” (Stanislavski, 1989, p. 55).

Todo o panorama artístico que se configurava no final do século XIX e alguns nomes do cenário artístico da época influenciaram o que seria o empreendimento mais ousado do teatro russo até então: a criação, por Stanislavski, de uma ética e estética próprias, e o desenvolvimento de um sistema — o mundialmente conhecido Sistema de Stanislavski — que mudaria para sempre a forma de entender a experiência do ator.

As inquietações de Stanislavski o impeliram a uma busca pelos elementos envolvidos na criação do ator. Sua experiência e seus questionamentos o levaram a crer que o ator deveria empenhar-se em conhecer a si mesmo, no palco ou fora dele, assim como conhecer seu papel. Conhecer-se envolveria identificar as condições que regeriam sua inspiração e seu comportamento, a fim de atuar sobre elas de forma consciente. Conhecer o papel perpassaria por algo semelhante, porém

⁸⁰ O termo é aqui mantido na forma como ficou mundialmente conhecido, isto é, em sua versão em língua inglesa. O conceito de *ensemble* (“conjunto”, em tradução literal) proposto por Stanislavski — cujas bases ele retirou de suas observações da companhia dos Meininger e da sua experiência no Mali Teatro — perpassa pela noção de um trabalho do elenco como um conjunto, a fim de priorizar a unidade e primar pelo entendimento e apresentação da essência da obra. De acordo com este conceito, todos os atores e personagens, sejam eles protagonistas ou coadjuvantes, têm o mesmo nível de importância para o andamento do espetáculo como um todo completo e indissolúvel.

em outra perspectiva: identificar as motivações, os objetivos e as circunstâncias que justificariam a ação da personagem (Benedetti, 2011).

Analisadas como um todo unificado, as obras de Stanislavski “codificam um conjunto coerente e notavelmente consistente de suposições sobre atuação” (Carnicke, 2000, p. 18). As técnicas, os exercícios e as orientações apresentadas nos volumes são vinculadas por ideias essenciais, em uma linha contínua em toda a sua obra, que expressam a sua concepção a respeito do processo criador do ator, em seus aspectos éticos e estéticos.

Para estabelecer uma didática que pudesse orientar o ator em seu processo de criação, Stanislavski 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 neste 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” (1989, p. 411). Segundo o diretor russo, este estado podia ser alcançado, em maior ou menor grau, por vias intuitivas. No entanto, antes do desenvolvimento do Sistema, não existia nenhum tipo de orientação que proporcionasse ao ator acessar e dominar o estado criador por sua própria vontade.

Continuando as minhas observações posteriores sobre mim e os outros, compreendi (isto é, senti) que a criação é acima de tudo a *plena concentração de toda a natureza espiritual e física*. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. Toda a natureza espiritual e física, no processo criador, deve estar voltada para o que ocorre ou pode ocorrer na alma do personagem que está sendo representado. (Stanislavski, 1989, p. 414)

Desta 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* — quando o artista 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 esta vida criada e imaginada.

O palco é verdade, é aquilo em que o artista acredita sinceramente; até a mentira notória deve tornar-se verdade no teatro para ser arte. Para isso o artista deve ter uma imaginação fortemente desenvolvida, ingenuidade e confiança infantis, sensibilidade artística para a verdade e o verossímil na alma e no corpo. Todas essas propriedades lhe ajudam a transformar uma grosseira mentira cênica na verdade mais sutil da sua relação com a vida imaginada.

(Dagostini, 2007, p. 417)

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, nesta 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 esta vida imaginada, apoiando-se em sua crença na verdade imaginária (Ruffini, 2003).

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.

Stanislavski nos mostra, também, que a ação no palco é regida pelas mesmas leis orgânicas e pelos mesmos elementos que se aplicam à vida real, uma vez que o instrumento do ator é seu próprio aparato psicofísico. No entanto, por encontrar-se em um estado extracotidiano, o artista deve conhecer tais leis a fim de estabelecer relações entre elas e a verdade imaginária do teatro, uma vez que esta se dá em circunstâncias diversas daquelas aplicadas à vida real.

Todos os artistas sem exceção recebem o alimento espiritual segundo leis naturais estabelecidas, conservam o percebido na memória intelectual, afetiva ou muscular, transformam o material na sua imaginação artística, geram a imagem artística com toda a vida interior aí contida, e a personificam segundo as leis naturais conhecidas e obrigatórias para todos. [...] Contudo, essas leis naturais acessíveis à consciência devem ser estudadas por todo o artista, pois só através delas é possível acionar o dispositivo criador supraconsciente. (Stanislavski, 1989, p. 535)

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). A principal inovação do Sistema refere-se à ênfase no trabalho do ator sobre si mesmo, de uma perspectiva da experiência (*perejivanie*), ao qual se dedica o primeiro volume da obra de Stanislavski. Ao dar foco, em primeiro lugar, à experiência, o autor 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 (Gomes, 2013).

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no

trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um de seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em uma forma artística. (Stanislavski, 2014, p. 43)

A fim de acessar a vida da personagem, a experiência (*perejivanie*) do ator, em termos de sensações e sentimentos, também 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, 1992).

Para Stanislavski, o ator que experiencia em cena é dinâmico, alerta e, por isso, é capaz de improvisar dentro das circunstâncias da cena. O diretor relaciona a força desta experiência a estados de consciência que são mais familiares: *inspiração*, *disposição criativa* e *ativação do subconsciente*. A palavra russa *perejivanie*, utilizada por ele para designar este estado de existência plena (no *aqui e agora* da cena), no contexto da obra de Stanislavski, está relacionada às ideias de “experimentar”, “sentir”, “tornar-se consciente” (isto é, estar alerta, desperto) e “ir de uma extremidade à outra”, sinalizando para o processo da experiência do ator na personagem. No inglês, usa-se também a expressão “viver o papel”⁸¹ (Carnicke, 1998, p. 109).

Em sua obra *A criação de um papel* (2010), Stanislavski afirmava que o trabalho do ator está na autenticidade da *perejivanie* no papel por meio do trabalho com as emoções, a 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 determinada emoção, que pode ser evocada na situação vivenciada pela personagem.

Apesar da ênfase dada à *perejivanie* da radicalidade das emoções, Stanislavski afirmava que a externalização do processo interior da personagem se dá por meio da ação. No palco, a ação deve ser orientada por objetivos claros, vinculados às circunstâncias (o contexto). Além disso, há uma motivação interna para a ação, de acordo com a história da personagem e a sua posição dentro da narrativa. Stanislavski buscava orientar os atores a estar conscientes de todos esses fatores que influenciam na *vida* da personagem, cujo resultado último seria sua própria *ação* (Stanislavski, 2010).

Nesta perspectiva, a ação ocorre a partir de um *continuum* psicofísico, rejeitando a concepção ocidental de separação entre mente e corpo, por acreditar que toda emoção acompanha uma consequência física e vice-versa, corroborando as afirmações do psicólogo francês Théodule Ribot (1839–1916).⁸² É preciso, portanto, considerar que “em todo ato físico há um elemento psicológico, e

⁸¹ Como assinalado anteriormente, o conceito de *perejivanie* na obra de Stanislavski será analisado em maior profundidade no Capítulo 4.

⁸² Théodule Ribot afirmava que “uma emoção desencarnada é uma emoção inexistente” (1897, p. 95, citado por Carnicke, 2000, p. 18).

um elemento físico em todo ato psicológico” (Stanislavski, 2014, p. 180).

De acordo com Stanislavski, a ação é impulsionada pelo *se mágico*, ou simplesmente *se*. Por meio do *se*, o ator cria a verdade imaginária, com base na sua experiência com a realidade e nas memórias emocionais. Dentro desta verdade imaginária se estabelece a vivência da personagem. Em seguida, o ator acessa as *circunstâncias dadas*, 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 para que tenha o necessário dom de estímulo. As suas funções, entretanto, diferem. O *se* dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as *circunstâncias dadas* constroem a base para o próprio *se*. E ambos, juntos ou em separado, ajudam a criar um estímulo interior (Stanislavski, 2014).

Desta forma, o ator, diante de um problema proposto pelo *se*, busca solucioná-lo por meio da ação, de acordo com suas experiências pessoais e sua imaginação, condicionado pelas *circunstâncias dadas*. O *se mágico* é, portanto, um estímulo à ação do ator, dispondo-o para o jogo estabelecido no palco e criando nele um estado ativo, tanto interno quanto externo. Além disso, introduz o ator em um estado de criação, que o faz executar a tarefa a partir de uma postura de naturalidade (Dagostini, 2007).

Stanislavski orientava os atores a imaginar as *circunstâncias dadas*, com base na obra e nas orientações do diretor, a fim de ter um contorno geral da vida da personagem. Por meio da crença nestas possibilidades gerais, o ator deve, aproximando seus próprios sentimentos aos da personagem, habituar-se a eles a ponto a integrá-los organicamente ao corpo e vivenciá-los em cena. O diretor acreditava que, somente por meio da criação da verdade imaginária pelo *se* e pelo entendimento das *circunstâncias dadas*, o ator seria capaz de *viver* em cena por meio da sua *ação* consciente.

Nesta linha argumentativa, a imaginação é um dos principais elementos da criação para o ator, sem a qual não é possível criar a verdade própria do teatro — cuja natureza é, em si, imaginária. A fim de criar, o artista está constantemente selecionando e recombinao imagens fundamentais que povoam sua mente, e que constituem material para o seu trabalho criador. Tanto a fantasia quanto a imaginação são indispensáveis ao artista. No entanto, a imaginação diferencia-se da fantasia por exigir a participação ativa do sujeito, no momento da execução de determinada tarefa, sob a influência de um contexto específico. No caso do ator, sua imaginação deve sugerir imagens claras e concretas a fim de suscitar a criação — convertida em ação na linguagem teatral (Carnicke, 1998).

No processo criador, a imaginação do ator deve ser estimulada por meio de objetivos interessantes, a fim de tornar os pensamentos ativos, gerando ações internas e externas. Sob o estímulo dos objetivos criadores, o ator deve participar ativamente da vida criada pela imaginação, tornando-se não só parte das imagens criadas, mas o centro delas. Desta forma, as imagens interiores — apoiadas pelo *se* e pelas *circunstâncias dadas* — são capazes de criar um estado de espírito correspondente e despertar as emoções dentro do contexto da peça.

Nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel,

tanto de corpo como de espírito. *Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente*, porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir. Esta faculdade é da maior importância em nossa técnica da emoção. Portanto, *cada movimento que vocês fazem em cena, cada palavra que dizem, é o resultado da vida certa das suas imaginações*. (Stanislavski, 2014, p. 103, grifos na fonte)

A fim de que toda a natureza do ator esteja envolvida e entregue ao papel, como preconizou Stanislavski, a concentração da atenção tem papel fundamental tanto na criação quanto no desempenho da ação no palco. Concentrar-se envolve a observação, a percepção, a imaginação, a memória e a vontade (Stanislavski, 2010). A atenção do ator requer um esforço consciente e a capacidade de concentrar toda sua estrutura psicofísica, ativamente, em direção ao objetivo escolhido. Por meio deste esforço voluntário, o ator é capaz de captar elementos ao seu redor, aguçando a sua percepção, e eleger o que é essencial em sua observação (Benedetti, 2011).

O ofício do ator depende do aprimoramento dos seus cinco sentidos, que são capazes de levá-lo ao estado criador e à inspiração. A concentração seria, nesta perspectiva, o primeiro alicerce para a criação. A observação da vida confere elementos necessários à produção de imagens cênicas da realidade criada no palco, dando forma ao *espírito humano* do papel, que constitui o principal objetivo do fazer teatral.

Em sua obra, Stanislavski aborda como a atenção do ator deve voltar-se para a ação em cena, utilizando-se para isso de objetivos claros e conscientes. Segundo ele, é a atenção do ator que direciona a atenção do público para determinado elemento no palco. Por meio de exercícios, o diretor leva os atores a compreender o que chama de *círculos de atenção*, que direcionam tanto a atenção externa — quando o ator deve concentrar-se em objetos ou em uma área específica do palco — quanto a atenção interna, para que o ator possa reter o sentimento da cena.

Quanto à atenção interna, Stanislavski assinala que, apesar de a vida imaginária ser uma fonte inesgotável de material para a concentração interior da atenção por parte do ator, há uma fragilidade quanto ao seu acesso, pois ela é regida por fatores que estão, muitas vezes, subjacentes ao conhecimento consciente. Isto acontece, particularmente, quando o ator se concentra em conhecer a vida interior da personagem a fim de compreender os seus impulsos e as suas emoções:

quando o mundo interior de alguém que estiverem observando evidenciar-se através dos atos, pensamentos e impulsos, sigam seus atos cuidadosamente e estudem as condições em que ela [a pessoa] se encontra. [...] Muitas vezes não podemos, por meio de dados definidos, chegar a conhecer a vida interior da pessoa que estudamos e só podemos sondá-la através do sentimento intuitivo. Aí estamos tratando com o tipo mais delicado de concentração da atenção e com poderes de observação cuja origem é subconsciente.⁸³ (Stanislavski, 2014, p.

⁸³ Stanislavski dedica uma parte de seu primeiro livro *A preparação do ator*, no qual aborda o trabalho do ator sobre si mesmo, ao estudo do que ele chamou de *subconsciente*. Apesar de não explorar o conceito, Stanislavski

128)

Ao tornar-se sensível e atento ao mundo, o ator é capaz de criar, por meio da ação, a vida de sua personagem, que é, ao mesmo tempo, impregnada de experiências do próprio ator e daquelas que lhe são alheias — ao que Stanislavski dá o nome de *segunda natureza* do ator (Carnicke, 1998). Esta *segunda natureza* consiste na capacidade de manter-se no *limiar* entre as suas próprias experiências de vida e sentimentos, e a experiência criada, construída a partir de sua imaginação. Segundo Stanislavski, o material disponível para a criação do ator será sempre aquele adquirido por meio da sua experiência direta, mas transformado pela imaginação em um equivalente estético. Desta forma, o ator precisa distinguir entre a verdade cênica e a verdade da vida a fim de evoluir emocionalmente no ritmo das sucessões, oposições e conflitos relacionados à trama que envolve o sua personagem (Dagostini, 2007).

Para criar a realidade própria do teatro, o ator apoia-se no que Stanislavski chamou de verdade cênica, uma das bases para o trabalho criador do ator, conforme comentamos anteriormente. Manter a fé na realidade criada no palco demanda a participação ativa de todos os elementos da ação, de forma clara e harmônica.

O que chamamos de *verdade* no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto nos aspectos factuais da peça e do cenário como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e situações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu *sensu de verdade* e até terem despertado o *sentimento de crença* na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificação do papel. (Stanislavski, 2014, p. 169, grifos na fonte)

A construção da personagem apoia-se nesta justificação. A autenticidade é atingida quando o ator é capaz de reviver o processo de criação, de forma orgânica, colocando toda a sua força criativa em movimento a cada nova encarnação. Para *viver* no palco, o ator deve transferir-se para a vida imaginária criada conforme a proposta do *se*, apoiada nas *circunstâncias dadas* e nos objetivos criadores. A ação do ator deve ser resultado de um elo contínuo entre esses elementos, chegando ao espectador como a verdadeira vida da personagem.

Por meio da fé e da verdade cênica, o ator é capaz de sustentar a continuidade da vida do seu papel, que permanece mesmo quando não está em cena. Desta forma, o processo criador do ator se mantém enquanto permanece o *continuum* espaço-tempo da ação dramática (Toporkov, 2004).

Em nossa linguagem teatral chamamos a esta sequência contínua de *a vida de um corpo*

indica que o ator deve, por meio de uma psicotécnica consciente, acessar conteúdos subconscientes, em especial a *memória das emoções*. Segundo ele, apenas por meio do acesso ao subconsciente, onde subjazem os sentimentos e as memórias emocionais, o ator pode viver verdadeiramente no palco. Ao acessar este *limiar* entre o consciente e o subconsciente, o ator pode entrar no estado que Stanislavski chamava de *eu sou*. Este assunto será abordado em mais detalhes no Capítulo 5.

humano. É feita, como viu, de ações físicas vivas, motivadas por um sentimento íntimo de verdade e pela crença do que o ator está fazendo. (Stanislavski, 2014, p. 182)

Apesar de estabelecida em bases imaginárias e em circunstâncias ficcionais, a ação no teatro se dá conforme as leis naturais que regem a vida real, isto é, em uma perspectiva contínua. O ator estará sempre no centro de sua imaginação, *vivendo* a personagem no palco e não apenas interpretando-o. Stanislavski indica o caminho que o ator deve percorrer para chegar à fé e ao sentimento de verdade em sua criação: a ação física e o domínio do corpo e dos objetivos, que são mais acessíveis à vontade consciente e capazes de suscitar o sentimento.

A crença na verdade cênica seria, portanto, capaz de manter o ator em seu estado criador, suscitando a ação externa e interna naturalmente, em um processo dialético — e indissociável — entre o físico e o psicológico.

[...] Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados; um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos. (Stanislavski, 2014, p. 183)

Em uma vida inteira dedicada à sua arte, Stanislavski consagrou-se como um dos maiores mestres do teatro (Guinsburg, 2010). O Sistema estabeleceu-se como guia para orientar a criação do ator, de forma a *viver* verdadeiramente seu papel, a partir da crença na vida imaginada que anima a personagem, bem como do comprometimento ético e estético com a própria criação. Ao abordar a experiência humana no *limiar* entre o real e o simbólico, considerando o elo indissolúvel entre o físico e o psíquico, o pensamento de Stanislavski influenciou não somente os estudos sobre a arte do ator no teatro, mas a visão da experiência humana como um todo, ao olhar de seus leitores mais atentos.

O mais atento deles, um jovem bielorrusso apaixonado pelo teatro, dedicou-se a estudar a formação da personalidade humana em sua constituição dramática. A partir de seus primeiros estudos sobre a arte ele se tornaria, como veremos a seguir, um dos expoentes da ciência psicológica.

4 O CONCEITO DE DRAMA NA OBRA DE VIGOTSKI

O que é o homem? Para Hegel é o sujeito lógico. Para Pavlov é o soma, organismo. Para nós é a personalidade social = o conjunto de relações sociais, encarnado no indivíduo (funções psicológicas, construídas pela estrutura social).

(Vigotski, 2000, p. 33)



Figura 18. Caricatura de Vigotski. Autor desconhecido. Fonte: livro Lev Semionovich Vygotsky (Ivic, 2010, p. 10).

4.1 Principais aportes conceituais da psicologia histórico-cultural

Após o advento das revoluções na Rússia, as mudanças motivadas no país exigiam, além de uma reestruturação política e econômica, uma reorganização social pautada nos princípios e ideais marxistas, nos quais o pensamento revolucionário encontrava suas bases teórico-metodológicas (Longarezi & Franco, 2013). Tal reconstrução apenas poderia acontecer nessa matriz epistemológica, a fim de compreender e agir sobre esta nova realidade, possibilitando a emergência de um novo projeto de sociedade, tanto no plano político e econômico quanto no plano teórico. Conforme palavras de Karl Marx (1818–1883),

[...] a transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material que se pode comprovar de maneira cientificamente rigorosa — das condições econômicas de produção e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito, levando-o às suas últimas consequências. (1983, p. 25)

De fato, com a ascensão do socialismo, em 1917, fazia-se necessária a reconstrução de todos os âmbitos da vida social na Rússia que haviam sido corroídos não só pela situação econômica imposta pelas guerras imperialistas, como também pelos embates dentro do próprio movimento revolucionário. Nesse contexto, a sociedade russa vivenciou alterações em sua superestrutura. Segundo Cunha et al. (2010), os enfrentamentos aconteceram no plano das ciências em geral, que buscavam desenvolver, a partir das bases metodológicas materialistas histórico-dialéticas, reformulações na compreensão do homem por meio da noção da luta de classes, com vínculo direto à construção da sociedade socialista.

Após a Revolução Russa, Lênin conferiu crucial importância ao que chamou de “luta teórica” (1988, p. 19, citado por Cunha et al., 2010, p. 19) com base nas palavras de Marx e Engels em *A ideologia alemã* (2001). Com o envolvimento de intelectuais aliados ao movimento socialista, essa luta colocou-se em prática dentro das ciências gerais, a fim de dar continuidade aos conflitos ideológicos que se desenvolviam na Rússia revolucionária. Isto quer dizer que a luta teórica à qual Lênin se referia não estava dissociada das demais lutas sociais que se desenhavam no período após as revoluções, e que visavam à consolidação de uma nova ordem econômica e política.

Neste contexto, surgiu a necessidade de desenvolver uma concepção totalmente nova de ciência. A fim de estabelecer novas bases para a compreensão do humano, com vistas ao entendimento do *novo homem* da sociedade socialista, estudiosos de diversas áreas empenharam-se em criar uma ciência que pudesse levar adiante o projeto revolucionário em uma dimensão ideológica. No campo da psicologia, destacou-se o nome de um autor de mente inquieta e instigante, que ficaria conhecido até os tempos atuais: Lev Semenovitch 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).

Totalmente comprometido com a concretização do projeto revolucionário e imerso nas contradições, esperanças e grandes demandas suscitadas pela Revolução Russa de 1917, Vigotski procurou lutar pela realização das transformações sociais almejadas pela população (Zanella, 2001). O novo panorama político exigia das ciências (e das artes em geral) soluções concretas para os problemas sociais, e o campo psicológico precisava responder, com urgência, às demandas que lhe cabiam, em vista das novas condições impostas pelos acontecimentos.

Alguns autores argumentam que é impossível dissociar a pesquisa científica de uma visão de mundo, das suas bases históricas e das concepções metodológicas (Duarte, 2001; Shuare, 1990; Veresov, 1999). Qualquer teoria científica, em particular as propostas nas ciências humanas, responde a uma concepção geral sobre a origem e a essência do ser humano, assim como a natureza do conhecimento. Nesse sentido, Tuleski (2000) afirma que os conceitos científicos formulados por Vigotski devem ser interpretados dentro do conjunto de sua obra e em relação ao seu contexto histórico, condição colocada pelo próprio autor e aparentemente ignorada na contemporaneidade. Segundo a autora, a supressão dos referenciais marxistas nas obras de Vigotski — em virtude dos cortes realizados em algumas publicações disseminadas no Ocidente, em especial aquelas cuja tradução foi feita a partir dos textos publicados em língua inglesa — acarretou interpretações distorcidas de seus conceitos e um questionamento a respeito de suas bases materialistas histórico-dialéticas. Algumas dessas interpretações levaram a crer, inclusive, que “existia uma imposição ideológica desde a revolução, que obrigava os cientistas a adotarem o materialismo dialético em todos os seus trabalhos” (Tuleski, 2000, p. 3).

Apesar das distintas interpretações da obra de Vigotski, alguns dos seus principais comentadores concordam que as ideias de Marx & Engels influenciaram de forma preponderante a vasta produção do autor (Levitin, 1982; Shuare, 1990; Van der Veer & Valsiner, 1996). Tal perspectiva filosófica, que norteou as investigações do psicólogo bielorrusso e para a qual ele chamou a atenção da comunidade científica, tem como um de seus elementos centrais a “noção de homem histórico, que se constitui enquanto sujeito a partir das relações que estabelece com outros homens” (Zanella, 2001, p. 87).

Shuare (1990) considera que a busca por essa visão histórica do desenvolvimento psíquico foi o principal eixo da produção vigotskiana. De acordo com a autora, entender o homem como ser histórico pressupõe considerar os fenômenos psíquicos a partir de sua gênese social, e estudá-los

significa entender que a história do psiquismo humano perfaz a história social de sua constituição. Desta forma, o psicólogo bielorrusso buscava apreender “na globalidade do método de Marx como se constrói a ciência, como enfocar a análise da psique” (Vigotski, 1996, p. 395).

Uma análise atenta da obra do psicólogo bielorrusso revela que ele sempre esteve interessado em buscar a essência dos fenômenos, um procedimento que se baseia na análise dialética de fundamentação marxista. O autor também buscou no materialismo histórico-dialético os recursos para investigar o estado de crise em que a psicologia se encontrava, cuja produção de conhecimento, de acordo com Vigotski, geralmente não levava em conta a natureza social e histórica dos fenômenos psíquicos, preocupando-se apenas em analisá-los a partir de uma perspectiva subjetiva e dualista (Romanelli, 2011).

Os pressupostos teóricos defendidos pelos precursores da psicologia histórico-cultural, em especial os membros da *Troika*,⁸⁴ estavam atrelados ao contexto histórico, social e político da Rússia pós-revolucionária, e em consonância com os projetos sociais, políticos e ideológicos que vislumbravam a formação da nova sociedade socialista, conforme discutido anteriormente. Assumindo como base teórica o materialismo histórico-dialético e seguindo o ideal econômico, político e social proposto por Marx & Engels, os membros da *Troika* desenvolveram uma nova forma de compreender o homem, à luz de sua realidade material, propondo a criação de uma psicologia que sintetizasse as principais correntes psicológicas do início do século XX (Prestes, Tunes & Nascimento, 2013).

⁸⁴ *Troika* é uma palavra russa que pode ser traduzida como “tríplice” ou “trio”. A *Troika* do Instituto de Psicologia de Moscou era formada por L. S. Vigotski, A. Luria (1902–1977) e A. Leontiev (1903–1979). Nas palavras de Luria (2010, p. 22), “quando Vigotskii chegou a Moscou, eu ainda estava realizando estudos pelo método motor combinado com Leontiev, que havia sido discípulo de Chelpanov, a quem me associei desde então. Reconhecendo as habilidades pouco comuns de Vigotskii, Leontiev e eu ficamos encantados quando se tornou possível incluí-lo em nosso grupo de trabalho, que chamávamos de ‘troika’”.



Фото из семейного архива Выготских-Кравцовых

Figura 19. Fotografia de Vigotski em uma aula de alfabetização para adultos, em (1924). Autor desconhecido. Fonte: <https://vygotsky.hse.ru/en/childmodern/>.

No início do século XX, a psicologia soviética, bem como a europeia e a norte-americana, dividia-se entre duas tendências antagônicas no que diz respeito aos seus princípios teórico-metodológicos: a psicologia mecanicista e a psicologia idealista (Delari Jr., 2013; Oliveira, 1995; Rego, 2012; Shuare, 1990; Silva, 2002). A psicologia mecanicista partia das atividades sensoriais e reflexas, e compreendia o comportamento humano como respostas ao ambiente, explicando os fenômenos de ordem complexa do funcionamento psicológico superior a partir dos processos elementares. Já a psicologia idealista compreendia que a atividade psíquica humana não poderia ser estudada pela ciência objetiva, pois seria o resultado de fenômenos espirituais — e, portanto, dissociados da realidade concreta do homem. Essa vertente do pensamento psicológico restringia sua análise das funções psicológicas complexas a uma descrição meramente subjetiva dos fenômenos. Tal dualismo acarretou dificuldades para a definição do objeto de estudo da psicologia daquela época, resultando em uma incoerência nos procedimentos metodológicos admitidos para a pesquisa científica (Silva, 2002).

Vigotski identificou a necessidade de a ciência psicológica dispor de um conjunto articulado de pressupostos teórico-metodológicos, forjados a partir dos princípios materialistas histórico-dialéticos. O autor acreditava que era preciso construir uma ciência psicológica estruturada sobre uma metodologia própria, que procedesse a uma generalização das diversas disciplinas e conceitos, por meio de uma análise dialética do conhecimento.

La ciencia general continúa la tarea de las ciencias particulares. Cuando el material ha alcanzado el grado máximo de generalización posible en la ciencia particular en cuestión, la

última generalización sólo puede tener lugar fuera de sus límites, mediante comparaciones con una serie de ciencias próximas. [...] Por eso se puede definir la ciencia general como la ciencia que recibe el material de una serie de ciencias particulares y lleva a cabo una ulterior elaboración y generalización del mismo, imposible dentro de cada disciplina por separado.⁸⁵ (Vigotski, 1991a, p. 169)

Vigotski (1991a, p. 169) afirmava que a psicologia, ao elaborar sua ciência geral, deveria adotar, portanto, uma “perspectiva realista-objetiva” para promover à análise teórica do conhecimento científico. O autor bielorrusso reafirmava o preceito marxista de que a realidade determina a nossa experiência e, portanto, também determina o objeto da ciência e seu método, não sendo possível estudar os conceitos científicos apartados da realidade.

É notável nos escritos do autor a preocupação não somente em fazer reflexões sobre a ciência em geral e a psicologia de sua época, mas em compreender os determinantes ideológicos subjacentes às teorias por ele analisadas. Desta forma, as observações de Vigotski não podem ser reduzidas a críticas, devendo ser vistas como um esforço de criar bases epistemológicas para compreender o novo homem da sociedade socialista (Carmo, 2008).

Tomando por base os pressupostos de Marx & Engels a respeito do conhecimento, Vigotski (1991a) faz uma análise sobre a questão metodológica, evidenciando como se dava a formação de conceitos no campo psicológico em sua época. Pretendia enfatizar a importância de que a própria ciência estivesse estruturada em uma perspectiva histórica, a fim de que as teorias correspondessem a uma necessidade de evolução do conhecimento científico, galgado sobre as bases do real e pautado pela busca de um olhar para a complexidade dos fenômenos. O autor deixou clara sua opção por uma ciência psicológica comprometida em entender o homem concreto, isto é, o ser humano inserido em sua realidade histórica objetiva.

Tuleski (2000) chama a atenção para a insistência de Vigotski em superar a *velha psicologia*, postulando uma *nova psicologia* que eliminaria a dicotomia entre corpo e mente, realizando, assim, uma síntese entre as dimensões do humano. O psicólogo via na crise da psicologia em sua época uma oportunidade para propor uma crítica às proposições idealistas e mecanicistas, reconhecendo na sofisticação metodológica monista o caminho para alcançar uma verdadeira compreensão histórica e social do psiquismo humano (Romanelli, 2011).

Quanto à constituição da nova ciência psicológica, Delari Jr. (2000, p. 61) chamou a atenção para o fato de que Vigotski lançou “as bases para a construção de uma psicologia humana” que tinha “por objeto a consciência”. Além disso, Vigotski buscou compreender a personalidade na relação dialética do homem com o meio. Assim, o próprio homem e a constituição do ser humano como um

⁸⁵ “A ciência geral continua a tarefa das ciências individuais. Quando o material tiver atingido o grau máximo de generalização possível na ciência particular em questão, a última generalização só poderá ter lugar fora dos seus limites, por comparação com uma série de ciências próximas. [...] Por isso, é possível definir a ciência geral como a ciência que recebe o material de uma série de ciências particulares e realiza uma elaboração e generalização posterior, algo impossível dentro de cada disciplina separadamente” (tradução livre).

todo seriam o objeto dessa psicologia.

Adotando a consciência, a personalidade e a constituição do humano como objeto de estudo, e utilizando-se de uma metodologia de pesquisa orientada por uma perspectiva materialista histórico-dialética, a ciência psicológica poderia superar uma série de antigas e arraigadas concepções dualistas — corpo/mente, subjetivo/objetivo, razão/emoção, entre outras — para se estabelecer como uma ciência monista, materialista e objetiva do homem concreto, entendido em sua dimensão histórica (Delari Jr., 2015).

Vigotski (2004), ao considerar o comportamento humano como uma unidade, buscava superar o olhar fragmentado das correntes psicológicas dominantes no início do século XX, propondo, assim, um novo objeto de estudo para a psicologia e instaurando a busca pela compreensão do psiquismo humano como unidade:

[...] o físico e o psíquico, o espírito e a matéria, a constituição do corpo e o caráter são, em essência, processos profundamente idênticos, estreitamente entrelaçados, e a divisão desse ou daquele não encontra justificativa em nenhuma razão real. Ao contrário, em psicologia a premissa básica passa a ser a hipótese da unidade de todos os processos que ocorrem no organismo, da identidade entre o psíquico e o físico e de que é falso e impossível delimitá-los. (pp. 60-61)



Figura 20. Fotografia de Vigotski com sua família (1925). Autor desconhecido. Fonte: <http://artenaescola.org.br/boletim/materia.php?id=76626>

A ruptura com a visão cartesiana só foi possível porque Vigotski encontrou nos estudos de Marx & Engels (2001) a relação entre a progressiva organização da estrutura social e a formação do

psiquismo. Afinal,

o mundo dos homens nem é pura ideia nem é só matéria, mas sim uma síntese de ideia e matéria que apenas poderia existir a partir da transformação da realidade (portanto, é material) conforme um projeto previamente ideado na consciência (portanto, possui um momento ideal). (Lessa & Tonet, 2011, p. 41)

Nesta síntese, as determinações materiais, fundadas sobre o desenvolvimento das forças produtivas, predominam sobre o desenvolvimento do psiquismo. Estas determinações materiais advêm da organização social do trabalho. Ontologicamente, o trabalho surge da necessidade de transformar a natureza, tendo como fim a sobrevivência, tornando-se a categoria fundante do ser social. Conforme a definição de Marx (1996), o trabalho é o

processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (p. 297).

Desta forma, por meio do trabalho, o homem cria novas possibilidades e necessidades objetivas que, por conseguinte, determinam seu desenvolvimento. Marx (1996) sustenta que a história é um processo construído pelo próprio homem a partir da transformação contínua da natureza. Fundamentada nos preceitos do materialismo histórico-dialético, a psicologia histórico-cultural se preocupou em compreender o comportamento humano em sua dimensão histórica, a partir de sua gênese nas relações sociais produzidas pelo próprio homem.

Para Vigotski (2000, p. 23), o termo *história* tem duas acepções. A primeira, mais genérica, relaciona-se a uma “abordagem dialética geral das coisas”; a segunda, mais estrita, refere-se à “história humana”. Assim, a origem do psiquismo estaria na articulação, como *síntese*, entre a evolução da espécie e a história do homem. Esta referência de Vigotski aos dois sentidos de *história* revela seu interesse por estudar o desenvolvimento humano a partir da articulação de dois níveis: o filogenético, relativo à história da espécie, e o ontogenético, referente à história individual.

Explicar como se formaram, ao longo da história, as características tipicamente humanas do comportamento e de que maneira elas se desenvolvem no caso particular constitui a base da psicologia histórico-cultural, a fim de compreender o elo entre a origem filogenética e ontogenética do psiquismo humano. Como nos explica Vigotski (2000, p. 23), “toda a peculiaridade do psiquismo do homem está em que nele são unidas (síntese) uma e outra história (evolução + história)”.

É a capacidade propriamente humana de assimilar a experiência histórico-social de gerações que diferencia radicalmente a atividade consciente do homem do comportamento dos animais. Assim,

ao estabelecer contato com as aquisições acumuladas pela espécie ao longo de sua história (que extrapolam aquelas advindas do simples contato com o meio), o homem *humaniza-se*. O comportamento humano, portanto, forma-se por meio da história articulada à sua dimensão social, sem a qual não se dá a constituição do psiquismo. As condições da sociabilidade humana, ao contrário do que ocorre no mundo biológico, não são dadas simplesmente pelo meio natural; são assumidas pelo homem. Por meio do trabalho e da organização social, o homem altera suas condições de existência na história natural, transformando-a numa história fundamentalmente cultural (Silva, 2012).

Vigotski (1991b) definia cultura como um produto da vida social e da atividade social do homem. Considerando as bases materialistas histórico-dialéticas do autor, podemos afirmar que ele entendia a cultura “[...] como uma prática social resultante da dinâmica das relações sociais que caracterizam uma determinada sociedade e no segundo caso como produto do trabalho social” (Pino, 2000, p. 54). Assim, a cultura seria tudo aquilo que é obra do homem, em contraposição às condições dadas pelo meio natural, e estaria relacionada ao caráter duplamente instrumental e simbólico da atividade humana.

Leontiev (1978), em sua discussão sobre o homem e a cultura, retoma as ideias de Engels de que o ser humano distingue-se de seus antepassados animais e de que a sua *hominização* deu-se pela passagem à vida organizada em sociedade com base no trabalho. Segundo ele, “esta passagem modificou sua natureza e marcou o início de um desenvolvimento que, diferentemente do desenvolvimento dos animais, estava e está submetido não às leis biológicas, mas a *leis sócio-históricas*” (p. 262, grifos na fonte).

O autor afirma que as grandes transformações suscitadas ao longo da filogênese fixaram-se na espécie humana menos pela via da herança biológica, e mais por uma forma absolutamente particular, que só aparece com a sociedade humana: a dos fenômenos externos da cultura material e intelectual. Os progressos realizados por meio da produção de objetos são acompanhados pelo desenvolvimento da cultura e, por conseguinte, o conhecimento do homem a respeito do mundo e de si mesmo se enriquece, em uma relação dialética de transformação: “podemos dizer que cada indivíduo *aprende* a ser um homem. O que a natureza lhe dá quando nasce não lhe basta para viver em sociedade. É-lhe preciso adquirir o que foi alcançado no decurso do desenvolvimento histórico da sociedade humana” (Leontiev, 1978, p. 267, grifos na fonte).

Em seus estudos sobre a atividade consciente do homem, Luria (1991) retoma o vínculo entre a singularidade da forma superior de vida, observada apenas no homem, e o trabalho social, por meio do emprego de instrumentos e o com surgimento da linguagem. O uso de instrumentos ao longo da história modificou o comportamento humano, que deixou de ser uma ação direta sobre o meio, ampliando as formas de ação natural do homem e o seu alcance. Ao mesmo tempo que atua sobre a natureza, o homem atua sobre si próprio, transformando suas formas de agir. A produção do instrumento pelo homem primitivo inaugura uma forma peculiar de organização do comportamento. O instrumento se torna, portanto, a primeira forma de mediação entre o homem e seu meio natural

(Fontana & Cruz, 1997).

Por meio do trabalho, o homem torna-se capaz de materializar o instrumento, antecipado pela atividade imaginativa. Segundo Martins (2013), o processo de antever mentalmente a realização de um objeto determinou um salto qualitativo no desenvolvimento psicológico. Ao adquirir a capacidade de ideação, ao longo da história filogenética, o ser humano tornou-se capaz de representar os fenômenos do mundo material em seu pensamento, enquanto sua relação com a realidade passou a ser mediada por instrumentos e signos produzidos por ele mesmo. O trabalho envolvido na preparação do instrumento adquire sentido somente por meio do conhecimento de seu uso posterior:

é esta a condição fundamental, que surge no processo de preparação do instrumento de trabalho, e pode ser chamada de primeiro surgimento da consciência, noutros termos, *primeira forma de atividade consciente*. Essa atividade de preparação dos instrumentos de trabalho leva a uma *mudança radical de toda a estrutura do comportamento* (Luria, 1991, p. 76, grifos na fonte).

Ao se complexificar a estrutura social e as formas de produção na sociedade humana, as ações voltadas para a produção do instrumento igualmente se complexificam. Passa a ser necessária a realização de várias operações, reguladas pelo objetivo consciente, que adquirem sentido apenas em relação ao resultado final. A organização dessas ações conscientes leva ao surgimento de comportamentos que não são dirigidos diretamente por motivações biológicas.

Além do uso de instrumentos, o surgimento da linguagem é a condição que leva à formação da atividade consciente complexa do homem. Assim como o instrumento, o signo tem sua gênese na cultura, existindo independentemente do organismo. O uso de instrumentos e a atividade com os símbolos mantêm entre si relações estruturais e genéticas, que não podem ser tratadas de forma independente na história humana (Pino, 2000).

Vigotski (1991b) afirma que o signo atua de forma análoga ao instrumento na atividade social do trabalho, do ponto de vista da dimensão psicológica. Segundo o autor, apesar de existirem diferenças fundamentais entre a atividade técnica e a simbólica — uma vez que o instrumento é orientado externamente para a mudança no ambiente, e o signo constitui-se como um meio interno para promover o controle do indivíduo —, a analogia básica entre o instrumento e o signo perfaz a sua função mediadora.

O uso de meios artificiais — a transição para a atividade mediada — muda, fundamentalmente, todas as operações psicológicas, assim como o uso de instrumentos amplia de forma ilimitada a gama de atividades em cujo interior as novas funções psicológicas podem operar. Nesse contexto, podemos usar o termo função psicológica superior, ou comportamento superior com referência à combinação entre o instrumento e o signo na atividade psicológica. (Vigotski, 1991b, p. 40)

Como elemento mediador do psiquismo humano, a linguagem possibilita a organização da

atividade mental, ao mesmo tempo que viabiliza as trocas comunicativas entre as gerações. Desta forma, o campo semiótico torna-se o fio condutor da história e da cultura, constituindo modos específicos de sentir, agir, conhecer e imaginar (Silva, 2012).

Atribuindo a formação do homem à materialidade da experiência, a psicologia histórico-cultural contempla os processos de significação dentro da atividade social, “considerando a complexidade das interações como sendo enraizada em seus contextos socioculturais, ou seja, os processos de significação como resultados das relações humanas em suas condições concretas de existência” (Andrade & Smolka, 2009, p. 255).

Tal como as relações humanas, a linguagem, a estrutura do significado e a sua natureza psicológica se modificam, de um ponto de vista filogenético. Partindo de generalizações mais primitivas, o pensamento paulatinamente passa a se constituir por conceitos mais abstratos. O mesmo acontece, em uma perspectiva ontogenética, ao longo do desenvolvimento da criança. Assim, não é apenas o conteúdo de uma palavra que se altera, mas todo o modo como a realidade é generalizada e refletida em determinada palavra. Na ontogênese, a realidade do psiquismo humano é, portanto, fundada sobre a realidade dos signos. A palavra constitui uma interface entre o social e o pessoal, o público e o privado, configurando-se tanto no plano das relações sociais quanto no âmbito intrapsicológico, em uma perspectiva dialógica (Smolka, 1993).

Se os sistemas simbólicos que se interpõem entre o sujeito e o objeto têm origem social e neles se fundamentam as funções psicológicas tipicamente humanas, a interpretação da realidade é fornecida pelo meio cultural. A operação com os signos e o posterior desenvolvimento da abstração e generalização propiciam o surgimento de formas de funcionamento psíquico que não seriam possíveis sem os processos de representação, o que define o salto para as funções psicológicas superiores humanas.

Por meio do estudo da formação das funções superiores, Vigotski e seus colaboradores avançaram na compreensão do comportamento humano. Fundamentadas em sua gênese histórica e social, tais funções seriam um tipo de *criação* do próprio homem (resultado da ação na natureza), ainda que inseparáveis das funções biológicas elementares. No entanto, em vez de se constituírem como uma sofisticação das funções elementares, as funções psicológicas superiores surgem da atribuição de *significação* ao mundo circundante e à própria experiência, conferindo à atividade biológica uma dimensão simbólica (Pino, 2005).

Ao longo do desenvolvimento ontogenético, as formas de comportamento estabelecidas no meio cultural são, portanto, *internalizadas* pelo sujeito, de maneira que as funções constituídas nas relações sociais, interpessoais, transformam-se em atividades internas, intrapessoais: “as funções psicológicas superiores, baseadas na operação com sistemas simbólicos, são, pois, construídas de fora para dentro do indivíduo. O processo de internalização é, assim, fundamental no desenvolvimento do funcionamento psicológico humano” (Oliveira, 1995, p. 27).

De acordo com Vigotski (1991b), o processo de internalização consiste em uma série de

transformações no modo de organização do sujeito, de forma que: 1) as operações que inicialmente representam atividades externas são reconstruídas e começam a ocorrer internamente, com destaque para a transformação da atividade simbólica; 2) os processos interpessoais se tornam processos intrapessoais; e 3) a transformação de um processo interpessoal em um processo intrapessoal é resultado de uma série de eventos ocorridos no decurso do desenvolvimento. Quanto à transformação dos processos interpessoais em intrapessoais, Vigotski (1991b) afirma:

todas as funções no desenvolvimento da criança aparecem duas vezes: primeiro, no nível social, e, depois, no nível individual; primeiro, entre pessoas (interpsicológica), e, depois, no interior da criança (intrapicológica). [...] Todas as funções superiores originam-se das relações reais entre indivíduos humanos (p. 41).

Pino (2000) aborda o conceito de internalização proposto por Vigotski (2000) partindo da expressão *Homo Duplex*, que considera o homem como unidade em uma perspectiva em que o outro está sempre presente como um *não eu*. Pino sugere o termo *conversão* para se referir ao fenômeno à luz da formação do psiquismo humano, afirmando que o processo envolve a conversão de dois em um: uma relação social para mim, em mim (Sawaia & Silva, 2015).

Nessa linha de raciocínio, podemos então dizer que as funções psicológicas são a conversão, na esfera privada, da significação que as posições sociais têm na esfera pública. O que nos conduz a afirmar que as funções psicológicas constituem a projeção na esfera privada (plano da pessoa ou da subjetividade) do *drama das relações sociais* em que cada um está inserido. Ou, em outros termos, as funções psicológicas são função da significação que as múltiplas relações sociais têm para cada um dos envolvidos nelas, com todas as contradições e conflitos que elas envolvem em determinadas condições sociais. (Pino, 2000, p. 72, grifos nossos)

O conceito de internalização ou conversão deve ser compreendido como “mudança de sentido atribuído às coisas ou, ainda, de ressignificação”, indicando que a determinação social não se estabelece como um processo automático; pelo contrário, pressupõe atividade do sujeito (Pino, 2005, p. 112). Tal mudança no sentido implica novas condutas e orientações psíquicas, que determinam transformações no funcionamento psicológico. Temos, portanto, que o processo de internalização “consiste numa conversão das relações físicas entre as pessoas em relações semióticas dentro da pessoa” (Pino, 2005, p. 112) e “[...] permite que as significações culturais possam ser incorporadas por cada pessoa” (Pino, 2005, p. 160). A internalização ou conversão constitui-se como uma complexa dinâmica, ao determinar um processo de tornar *para si* a experiência vivida *entre* e *com* os outros. Conforme nos explica Vigotski (2000),

a personalidade torna-se para si aquilo que ela é em si, através daquilo que ela antes manifesta como seu em si para os outros. Este é o processo de constituição da personalidade. Daí está claro, por que necessariamente tudo o que é interno nas funções superiores ter sido externo: isto é, ter sido para os outros, aquilo que agora é para si. Isto é o centro de todo o problema do

interno e do externo. (p. 24)

Afirmar que o psiquismo humano e, portanto, as funções psicológicas superiores são determinados pela conversão ou internalização, por meio do signo, implica dizer que se constituem da realidade objetiva destas relações, porém *não se reduzem* a ela, na medida em que perfazem o processo de ressignificação e mudança de sentido pela representação interna (e, portanto, semiótica) do real.

Em seus estudos sobre o desenvolvimento da linguagem e a formação do psiquismo, Vigotski (2001a) afirma que o pensamento nasce, portanto, por meio da palavra, em uma relação que se estabelece como um processo vivo. No entanto, tal relação não é constante nem linear, alterando-se com frequência. A natureza de sua alteração está, principalmente, no significado da palavra, e sua historicidade, articulada às relações sociais que cada pessoa vivencia ao longo de sua vida.

Na medida em que se origina em uma dimensão sócio-histórica e é formado nas relações sociais, o significado é a unidade psíquica, é “uma união da palavra e do pensamento” (Vigotski, 1987, p. 104). Os processos de significação são formadores do psiquismo, e disso resulta a relação entre linguagem e consciência. Vigotski (2001a) assinala que é a linguagem o elemento que constitui a atividade consciente a partir das relações entre as pessoas. A palavra “[...] es el microcosmos de la conciencia humana” (pp. 205-206).

Como microcosmo da consciência, a palavra constitui a formação do psiquismo por meio da experiência humana, pois o desenvolvimento da consciência presume a inserção dos sujeitos em relações sociais. O sujeito se torna consciente quando entra em contato com a experiência de outras pessoas e quando participa da experiência com outros sujeitos.

São as relações (com um outro ou com nós mesmos) que nos permitem construir e modificarmos nossa consciência (acerca de nós mesmos e do mundo) pois elas colocam em movimento uma série de sentidos e significados que medeiam o nosso estar no mundo (nossas interpretações da realidade), e maneiras para nele nos objetivarmos. (Martins, 2010, pp. 348-349)

A fim de abordarmos a consciência na perspectiva histórico-cultural devemos, a exemplo de Vigotski e seus colaboradores, retomar as ideias desenvolvidas por Marx & Engels a respeito da determinação do meio social sobre o processo de desenvolvimento humano.

Como vimos anteriormente, de acordo com os preceitos do materialismo histórico-dialético, a consciência está diretamente vinculada à atividade material humana; é no processo real de produção que o homem transforma sua realidade e, em consequência, seu modo de pensar e os resultados do seu pensar.

O homem cria seus meios de vida e, indiretamente, a sua materialidade. Ele altera, pelo trabalho e pela organização social, suas condições de existência no curso de uma história natural, transformando-a numa história basicamente cultural, e tornando-se, portanto, aquilo

que coincide com a sua produção: o que produz e o modo de produzir. Ou seja, nossas ações concretas estão intrinsecamente relacionadas às condições materiais e aos processos de configuração, criação e reinvenção da realidade cultural em que vivemos. (Silva, 2012, p. 17)

Assim, a história da constituição humana deve ser entendida na perspectiva da luta entre as classes sociais que determinam a estrutura da sociedade e, por conseguinte, a atividade consciente do homem (Andrade & Smolka, 2009). O processo de produção assume, nesse sentido, um caráter social amplo, em função do qual surgem formas complexas de organização do comportamento social das pessoas (Vigotski, 2004).

Em uma perspectiva de luta de classes, o meio social nem sempre influencia os homens de maneira direta e imediata, mas sim de forma indireta, por meio da sua ideologia, entendida como os estímulos sociais que se estabelecem no processo de desenvolvimento histórico e se consolidam nas práticas sociais. A ideologia é perpassada pela organização da estrutura de classe, constituída dentro da sociedade que as gerou, e serve à organização de classe da produção (Martins, 2010).

Na medida em que a experiência pessoal é circunscrita pelas relações com o meio social, e este é marcado por uma estrutura de classe, todos os nossos vínculos sociais trazem a marca da luta de classes, assim como os papéis que assumimos são desempenhados em consonância com a classe à qual pertencemos. Fica claro, portanto, que a pertinência a uma classe social determina a (e é determinada pela) consciência e o comportamento humano.

A consciência nunca pode ser mais que o ser consciente; e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E, se, em toda a ideologia, os homens e suas relações nos aparecem de cabeça para baixo como em uma câmara escura, esse fenômeno decorre de seu processo de vida histórico, exatamente como a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico.

[...] Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. (Marx & Engels, 2001, pp. 19-20).

Tomando por base a relação dialética entre a realidade e a consciência, Marx (1983) afirma que o conhecimento se apresenta na consciência humana como uma tradução, ou melhor, uma apreensão ou representação mental do concreto. Segundo o autor, a realidade concreta “aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo” (p. 14). O objeto do conhecimento, portanto, não é a realidade em si, nem apenas um objeto da razão; ele é o real transformado pela ação do homem na atividade produtiva (Pino, 2000).

É neste sentido que Vigotski (2000, p. 33) define o homem como “conjunto de relações sociais, encarnado no indivíduo”, aludindo à forma como a estrutura social e as relações nela estabelecidas, internalizadas ou convertidas nas funções psicológicas, constituem o psiquismo humano e a atividade consciente, determinando a sua forma de pensar e agir.

Embora Vigotski não discuta especificamente esta questão, podemos pensar que as relações sociais constituem um complexo sistema de posições sociais e de papéis associados a essas posições que define como os atores sociais se situam uns em relação aos outros dentro de uma determinada sociedade e quais são as expectativas de conduta ligadas a essas posições. Por outra parte, dado que as relações sociais são determinadas pelo modo de produção da sociedade, as posições sociais e os papéis a elas associados traduzem a maneira como as forças produtivas se configuram nessa sociedade. (Pino, 2000, p. 64)

Devemos lembrar, neste ponto, que a tese das relações sociais proposta por Marx & Engels e formulada por Vigotski envolve dois planos interligados: o plano estrutural da organização social, com suas dimensões políticas e econômicas, e as relações estabelecidas entre os indivíduos. A articulação entre esses dois planos contraditórios entre si motivou a investigação científica em diversas áreas do conhecimento, em especial na ciência psicológica.

Em sua sexta tese contra Feuerbach, Marx & Engels (2001) criticam a noção da consciência humana em uma perspectiva religiosa, como se ela fosse uma “abstração do indivíduo isolado”, afirmando que a essência do homem “é o conjunto das relações sociais” (p. 101). Tal qual preconizam os autores, Vigotski entende a personalidade humana como conjunto destas relações sociais *internalizadas*, ou seja, *convertidas para dentro* do indivíduo e nele *encarnadas*. O autor ressalta que “o princípio básico do trabalho das funções psíquicas superiores (da personalidade) é social do tipo interação das funções, que tomou o lugar da interação das pessoas. Mais plenamente elas podem ser desenvolvidas na forma de *drama*” (Vigotski, 2000, p. 27, grifos nossos).

Vigotski, à frente de seu tempo, foi um dos estudiosos que procurou compreender como se dá a constituição da consciência humana por meio das determinações, e de que forma somos capazes, ao reconhecê-las, de determinar a nós mesmos. Emprestando o conceito de *drama* da linguagem teatral, o psicólogo tentou investigar como nos constituímos como encarnação do conjunto de nossas relações sociais e como os papéis que assumimos dentro da organização social formam a nossa personalidade a partir de conflitos e contradições.

4.2 O drama na arte e na vida: a formação dramática da pessoa em Vigotski

[...] nós, joguetes da natureza,

Sentimos o pavor penetrar nosso ser.

Por pensamentos muito além dos limites que alcançamos?

Diz por que isso! Com que fim? Que devemos fazer?⁸⁶

(Shakespeare, 2014, p. 33)

⁸⁶ *Hamlet*, Ato I, Cena IV.

Leigh Hunt (1784–1859)⁸⁷ afirmava que “o drama é a mais perfeita imitação da vida humana”⁸⁸ (1894, p. 1). Segundo o crítico teatral inglês, ao apresentar todas as variações do pensamento do homem, suas maneiras e seus costumes, bem como seu poder de ação, o drama é capaz de ensinar de forma pungente o conhecimento a respeito de nós mesmos. Hunt se referia ao drama que se sucede no teatro, colocado à frente do espectador como um espelho, que permite a reprodução da vida ao mesmo tempo que a distorce e a tensiona. Sua afirmação, com referência à noção ocidental de drama, origina-se das discussões filosóficas sobre as relações entre a arte e a vida.

A ideia da imitação da vida pelo teatro e pelas artes em geral havia dividido a opinião dos primeiros estudiosos que abordaram a questão, entre eles Platão (427/428 a.C.–348/347 a.C.). O filósofo era contrário ao tipo de arte que suscitava e encorajava as paixões nos homens, defendendo o seu total banimento, por considerá-lo prejudicial ao exercício da razão. O artista autêntico, segundo Platão, estaria interessado na realidade e não em imitações, ao mesmo tempo que repudiaria completamente a criação mimética. O termo grego *mimesis* — literalmente, *cópia* — foi utilizado com uma conotação pejorativa, pois o filósofo considerava que a base da realidade seriam as ideias puras, “vagamente refletidas no mundo material e, por sua vez, copiadas pela arte” (Carlson, 1995, p. 15).

Ainda sob a influência do pensamento platoniano, Aristóteles (384 a.C.–322 a.C.), em sua *Poética* (2008), reformula a noção de *mimesis* na arte, propondo que o artista imita o real, porém imprime a esta imitação seu trabalho criador, visando à sofisticação estética. Ao contrário de Platão, Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, sendo o mundo material composto de formas parcialmente realizadas. O trabalho do artista deveria seguir as bases de criação do *vir-a-ser* da natureza, objetivando a perfeição (Aristóteles, 2008).

Aristóteles afirma que, uma vez que representa o homem em ação, a imitação estrutura-se a partir de três diferenças em relação ao real: 1) quanto ao meio, na medida em que as características humanas seriam apresentadas ora da forma como são, ora *melhores* ou *piores* do que realmente são; 2) quanto ao objeto, que estaria vinculado à matéria artística utilizada para a imitação; e 3) quanto ao modo, quando o objeto poderia ser imitado pelos mesmos meios, mas de formas distintas, como a narrativa ou a representação (McLeish, 2000).

Partindo deste princípio, Aristóteles apresenta a sua noção de *drama*, termo cuja raiz etimológica está, como vimos, na palavra grega *dran*, que significa *ação*. O drama, neste caso, não se refere a qualquer modalidade da *ação*, mas à linguagem própria do teatro. Na encenação teatral, a ação se apresenta como uma sucessão de eventos, diferindo, assim, da linguagem proposta na lírica e na epopeia. Esta ação dramática traria “traços de uma reflexividade e de um conflito constitutivo similar

⁸⁷ James Henry Leigh Hunt foi um poeta, crítico e ensaísta inglês. Escreveu vários livros dedicados à poesia, além de *Essays* (1894) sobre a questão do drama.

⁸⁸ “The drama is the most perfect imitation of life; by means of the stage it represents man in all his varieties of mind, his expressions of manners, and his power of action, and is the first of moralities because it teaches us in the most impressive way the knowledge of ourselves.”

àqueles que em Vigotski (2000) também ganharão destaque” (Delari Jr., 2011, p. 186).

Em sua *Poética*, Aristóteles trata de duas formas do drama teatral: a comédia e a tragédia. Para o filósofo, a comédia é a imitação dos caracteres inferiores, “não contudo em toda sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula” (2008, pp. 45-46). O riso viria, portanto, pela identificação com o cotidiano, com as questiúnculas da vida prática, na apresentação exagerada das desventuras do homem comum.

A tragédia, ao contrário, é a imitação de uma ação elevada, em uma linguagem mais sofisticada e enunciada de forma diferente nas suas diversas partes. Este tipo de drama teatral se serviria da ação, e não da narração, enquanto os caracteres apresentados permitem o entendimento das qualidades e dos pensamentos dos personagens.

Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos. E que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida (tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas suas ações que são felizes, e não o contrário). Aliás, eles não atuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas ações. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objetivo da tragédia, e o objetivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres. (Aristóteles, 2008, p. 49)

Sem entrar na discussão sobre o julgamento moral próprio do pensamento grego da época, iremos nos ater à definição aristotélica da tragédia. Segundo o trecho destacado, o objetivo da tragédia estaria nos próprios acontecimentos, e não nos caracteres das personagens; a ação e a vida em seu desenrolar, tal qual acontecem, são a base da narrativa trágica. A visão aristotélica da tragédia presumia uma peça bem unida, sendo que esta unidade estaria na coerência e na tessitura do enredo. Para Aristóteles, a tragédia não fala sobre os conflitos internos do herói trágico, mas da *práxis*, isto é, da própria ação. Os acontecimentos trágicos se dariam pela *hamartía*, o erro de julgamento, atribuído a uma *falha de caráter* do herói trágico. No entanto, essa interpretação da obra aristotélica não é um consenso entre seus estudiosos. “A causa dessa interpretação equivocada é que os estudiosos viram no capítulo 13 [da *Poética*] um estudo consagrado ao caráter do herói, quando na verdade ele é uma reflexão sobre o enredo” (Hirata, 2008, p. 90). Desta forma, os acontecimentos, e a própria ação do herói, levariam a tragédia a seu desfecho.

Ao longo dos séculos, os elementos da tragédia foram sendo modificados. Contudo, a estruturação dos acontecimentos e a ação elevada permaneceram no foco da narrativa, ao mesmo tempo que os aspectos psicológicos do conflito interno do herói aliavam-se à sua ação, tensionando-a em relação a determinações e escolhas. Com a transformação histórica da dramaturgia, as peças passaram a admitir não somente o enredo único da trajetória do herói, mas enredos secundários que a ele se vinculavam (Carlson, 1995).

William Shakespeare (1564–1616) foi o dramaturgo, no teatro elisabetano, que desafiou diretamente as regras aristotélicas da unicidade da ação, mesclando elementos trágicos e cômicos em suas peças e articulando a narrativa a partir de enredos que mostram o conflito interno do herói diante de suas escolhas. A narrativa das peças de Shakespeare apresenta uma concepção de tempo bastante específica quando em comparação a autores da tradição clássica, como Aristóteles.

A obra shakespeariana, em especial a trágica, expõe a tensão entre o tempo da história e o tempo do destino. Nas tragédias gregas, apenas o tempo do destino é levado em consideração, ilustrado pela presença do oráculo, que impõe uma determinação à ação dada *a priori*; no tempo da história, “as ações não são controladas por um centro originário, absorvendo, em contrapartida, em seu desenlace, uma conjuntura de forças que não retornam a uma origem” (Bezerra, 2015, s/p).

Esta forma de ação coaduna-se com a definição do verbo *dran*, que não prediz um objetivo específico externo, na medida em que seu objetivo é o ato em si. Esta ação, tal como acontece no teatro, desenvolve-se como um processo, livre de predeterminação, “deixando campo livre para o agente da ação” (Nancy, 2003, p. 15). A ação dramática da tragédia shakespeariana, marcada pelo tempo da história, mostra o desfecho de seus personagens vinculado a tal *conjuntura de forças* gerada pelo curso da própria ação. As ações levam ao desfecho, e não o destino. Neste sentido, a ação é o que *acontece* enquanto o agente *faz acontecer*.

A vasta obra do dramaturgo inglês revela um movimento em direção a uma ação dramática ditada pelos acontecimentos, posicionando o homem perante a tensão da consciência de si e o choque com a ordem objetiva do mundo. Esta nova dimensão da ação ganha sua forma mais característica em sua peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, em cuja narrativa são trazidos à tona os questionamentos humanos a respeito da própria existência (Moraes, 2008).

A fábula de *Hamlet* conta a história do príncipe da Dinamarca, cujo pai morre inexplicavelmente. Sua mãe, a rainha Gertrudes, casa-se com o irmão do rei Hamlet, Claudius. O príncipe vive o luto pela morte do pai, ao mesmo tempo que questiona o casamento precoce da mãe com seu tio, que assume o trono. A aparição do fantasma do rei Hamlet ao filho, durante a alvorada, revelando seu assassinato arquitetado por Claudius, determina a experiência de Hamlet no *limiar* entre a vida e a morte, enquanto seus pensamentos contraditórios o levam ao questionamento sobre a condição humana.

Segundo Mourão (2006), Shakespeare viveu em uma época de grande agitação intelectual. Um dos principais adventos do período foi a revolução astronômica, que viria a alterar de forma sensível a cosmovisão do universo conhecido e contribuiria para a transformação do panorama cultural da Europa do século XVII, sinal dos primeiros grandes impactos científicos e intelectuais que conduziriam ao Renascimento e à Reforma.

No século XVII, o velho modelo geocêntrico do universo, aperfeiçoado pelo astrônomo grego Claudius Ptolomeu (140 a.C.), ditava a visão do cosmos aceita universalmente.⁸⁹ No entanto, o

⁸⁹ Curiosamente, o mesmo nome dado por Shakespeare ao irmão do rei em *Hamlet*.

modelo não era capaz de explicar alguns dos fenômenos astronômicos visíveis da superfície terrestre, tais como o movimento retrógrado dos planetas. Em 1543, o astrônomo polonês Nicolau Copérnico (1473–1543) propôs um modelo para os movimentos dos corpos celestes que colocava o Sol como centro em lugar da Terra, concepção que deslocou a humanidade de sua posição privilegiada.

As referências à astronomia na obra shakespeariana evidenciam os questionamentos existenciais diante das tensões científicas, da mudança da visão da organização do cosmos, que levava a um inevitável reposicionamento da humanidade, colocando em xeque a visão religiosa do ser humano como centro do universo.

Realmente, em princípios de 1601, Shakespeare antecipou a nova ordem universal, assim como a posição da humanidade no novo contexto de universo heliocêntrico de Copérnico. Com efeito, ao ler o grande bardo inglês, especialmente a peça *Hamlet*, é possível detectar os argumentos e descrições alegóricas da competição entre dois modelos cosmológicos: o universo heliocêntrico infinito do astrônomo inglês Thomas Digges (c. 1546–1595) e o modelo geocêntrico híbrido do astrônomo dinamarquês Tycho Brahe (1546–1601), que mantinha o Sol no centro do universo, com a condição de que o Sol e a Lua girassem ao redor da Terra. (Mourão, 2006, p. 35)

Dentro da obra do dramaturgo inglês, o texto de *Hamlet, príncipe da Dinamarca* traz diversas referências à influência dos astros — como o Sol e as estrelas — na vida humana. No entanto, ainda que essa seja uma alusão direta à mudança no paradigma científico de compreensão do cosmos, é possível perceber que Shakespeare, cuja produção artística se desenvolveu em uma época de forte influência religiosa, procura mostrar de forma dramática as determinações humanas — sejam divinas, cósmicas, históricas ou sociais — e a ação (ou inação) do herói trágico da peça (Bezerra, 2015).

Em *Hamlet*, Shakespeare aborda a condição humana de uma forma mais direta, filosófica, ainda à luz de questões espirituais e místicas, porém revelando-as de maneira mais concreta e terrena. Prova disso é que o autor retira de suas peças trágicas a figura do oráculo,⁹⁰ mas revela a presença dos espíritos, que, apesar de não determinarem as ações dos personagens, influenciam-nas diretamente como parte do drama. Segundo Craig (2000),

esses espíritos dão o tom no qual, como em música, cada nota da composição tem que ser harmonizada; eles são integrados ao drama e não partes estranhas a ele; são símbolos visualizados do mundo sobrenatural que abraça o natural, exercendo sobre a ação dramática alguma coisa da influência que na “ciência do som” é exercida por aqueles “tons parciais, que não são ouvidos, mas que se mesclam com os que o são e distinguem os instrumentos pobres da nota suprema de um violino” porque, como esses, “assim como na ciência da vida, na rua apinhada, na feira, no teatro, ou onde quer que haja vida, há também tons parciais, presenças

⁹⁰ Nas antigas tragédias gregas, o oráculo apresentava-se diante do herói como a vontade de Deus que determinava seu destino, a despeito do fluxo de suas ações (Pavis, 2008).

invisíveis. Junto à massa humana há uma massa de formas invisíveis. Principados e Poderes e Possibilidades... invisíveis mas não insensíveis. Eles entram na casa de seres humanos visíveis, e algumas casas são varridas e embelezadas para sua chegada, e ali residem, e o último estado desses seres humanos irradia uma luz divina e vibra com um amor adicional; ou, ao contrário, pode ser que o último estado seja pior que antes, assombrado por espíritos mais nocivos que eles mesmos: sujeitos a uma violência e a uma tirania odiosas até para eles próprios, até os confins do desespero, por mais impalpável e inevitável que isto seja”.⁹¹ (p. 7)

Essas *presenças invisíveis*, simbolizadas pelos espíritos, representariam as forças ocultas do *sobrenatural que envolve o natural*, as partes *invisíveis mas não insensíveis* da trama, responsáveis por pautar o drama da peça. As palavras citadas pelo autor nos remetem a *principados, poderes e possibilidades* metafóricos, numa alusão àquilo que é intangível na existência, porém intimamente ligado ao real: a intrincada relação entre a nossa materialidade humana e os fenômenos da consciência, as nossas determinações e as nossas escolhas.

Um aspecto notável da dramaturgia shakespeariana é a apresentação de personagens que se desenvolvem, ao invés de se revelarem, ao longo da narrativa — a revelação era usual na dramaturgia grega clássica — e passam por um processo de reconcepção de si mesmos, um verdadeiro renascimento, tal como acontece em *Hamlet*. Este processo é atribuído aos longos e profícuos monólogos característicos desta obra de Shakespeare, quando os personagens pronunciam em voz alta os próprios pensamentos, em reflexões que se tornam uma via de autoconhecimento e de compreensão das suas relações.

Harry Levin, brooding on this, aptly described Hamlet as a play obsessed with the word “question” (used seventeen times), and with the questioning of “the belief in ghosts and the code of revenge.” I would want to get at this obsession with questioning a little differently. [...] Everything in the play depends upon Hamlet’s response to the Ghost, a response that is as highly dialectical as everything else about Hamlet. The question of Hamlet always must be Hamlet himself, for Shakespeare created him to be as ambivalent and divided a consciousness as a coherent drama could sustain.⁹² (Bloom, 1998, pp. 386-387)

A obsessão de Hamlet em questionar a aparição do fantasma, a veracidade da revelação feita por ele e as implicações da vingança são apenas os temas aparentes de seu real questionamento: a sua própria existência. Em uma perspectiva ambivalente, o príncipe experimenta ao longo da narrativa o sentido da própria tragicidade, uma “constante, crescente e multiforme dialética entre artifício e

⁹¹ As citações apresentadas no trecho selecionado são atribuídas a Joseph Henry Shorthouse (1834–1903).

⁹² “Harry Levin, pensando nisso, descreveu apropriadamente Hamlet como uma peça obcecada com a palavra ‘pergunta’ (usada dezessete vezes) e com o questionamento da ‘crença em fantasmas e do código de vingança’. Eu gostaria de analisar essa obsessão a partir de uma visão um pouco diferente. [...] Tudo na peça depende da resposta de Hamlet ao Fantasma, uma resposta que é tão dialética quanto tudo o mais sobre Hamlet. A questão de Hamlet sempre deve ser o próprio Hamlet, pois Shakespeare o criou para ser tão ambivalente e dividido em sua consciência quanto um drama coerente poderia sustentar” (tradução livre).

natureza, cuja origem se situa na prematura suspeita de ser-enredado” (Teixeira, 2008, p. 2). São os questionamentos de Hamlet a respeito da sua posição particular dentro do *cosmos* de suas determinações que dão o tom ao gênero trágico da peça, cujas condições se orientam pelas reflexões do protagonista.

A percepção da própria tragicidade e das questões inerentes à condição humana são os pontos de partida da obra *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, escrita pelo jovem Vigotski em 1916. Para o autor, a tragédia decorre dos fundamentos da existência humana, da sua tragicidade original: o nascimento e a condição solitária do homem no *cosmos*, por ser lançado de um mundo desconhecido para um mundo conhecido, “o que o coloca simultaneamente à mercê de dois mundos diferentes” (Bezerra, 1999, XII).

A escrita de *A tragédia de Hamlet* perfaz a história pessoal do próprio Vigotski e nos indica a influência que a arte teve na trajetória profissional do psicólogo bielorrusso. A crítica da peça surge das impressões do jovem estudante de sua experiência como espectador do espetáculo encenado pelo 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. (1999, p. 187)

Além de exímio frequentador do teatro desde tenra idade, Vigotski atuou como diretor e produtor de espetáculos, tendo encarnado personagens em algumas das montagens nas quais esteve envolvido. Curiosamente, entre outras personagens, Vigotski interpretou Hamlet. O autor teve, portanto, uma intensa vivência no teatro, que veio a influenciar o desenvolvimento de grande parte de seus trabalhos a respeito da dimensão dramática do psiquismo humano (Barros, Camargo & Rosa, 2011; Levitin, 1982; Van der Veer & Valsiner, 1996).

Vigotski (1999a) analisa, em sua *crítica de leitor*, a singularidade da tragédia de Hamlet, que para o autor resume a essência do trágico, uma vez que difere das demais tragédias conhecidas por não apresentar a ação dramática. Hamlet, ao invés de agir, é manipulado por forças situadas fora da ação dramática, por forças sobrenaturais e narrativas que ocorrem não no tempo da peça, mas fora dele; para Vigotski, a morosidade do protagonista decorre desse contato com forças externas, o que retarda a sua ação e cria o paradoxo da tragédia sem ação.

Ao ter revelados os mistérios da vida e da morte, Hamlet passa a transitar entre *dois mundos*,

em uma vivência no *limiar*, entre a noite e o dia, entre a palavra e o silêncio: a dualidade e a contradição impostas pela sua nova consciência. Simbolizada pela alvorada, a atmosfera desta dualidade envolve toda a fábula da peça e confere o cenário onde se desenvolve a narrativa de todos os personagens.

Nessa hora, que parece prolongar-se por uma insignificante fração de segundo, tudo — objetos e pessoas — tem uma espécie de *dupla existência* ou *existência desdobrada*, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e outra na noite. Nessa hora, o tempo torna-se instável e constitui uma espécie de tremedal que ameaça desmoronar. O inseguro manto do tempo parece desfiar-se, desfazer-se. (Vigotski, 1999a, p. 1, grifos nossos)

Conforme as palavras do jovem Vigotski, a tragédia, que orienta para um foco interno os dramas particulares esboçados, enlaça os destinos e leva as histórias dos personagens a seu ápice no desfecho trágico da peça. Estrutura-se no próprio mistério, como se houvesse uma tragédia de máscaras, aparente, que encobrisse a tragédia de almas. Assim, ao lado do drama externo e real, expresso pelos diálogos e monólogos dos personagens, desenvolve-se “o drama interno, que transcorre em silêncio (o externo transcorre em palavras) e para o qual o drama externo é uma espécie de moldura” (Vigotski, 1999a, p. 4).

De fato, esta obra shakespeariana tensiona, a todo momento, as vivências neste *limiar*, evidenciando a dualidade entre o externo e o interno, e simbolizando o entrelaçamento dos limites da experiência humana: o *cósmico* e o *terrestre*, o *social* e o *individual*. Hamlet, que alcançou a consciência desta experiência no *limiar*, frequentemente atravessa *para o outro lado*. Este *outro lado* é alegoricamente representado pela existência do além-túmulo, mas que se relaciona diretamente com a tensão imposta sobre os posicionamentos do príncipe, impelido a tomar decisões diante dos acontecimentos.

Na perspectiva do limite entre a palavra e o silêncio, demarcado o tempo todo na peça, as narrações tomam lugar de destaque na crítica escrita pelo jovem Vigotski (1999a):

A obra inteira parece apoiada nas *palavras* [...] Daí o caráter absolutamente *inativo* e o próprio estilo da peça: é como se um véu envolvesse os atos, como se o véu da narração cobrisse a ação e a empanasse, produzindo uma tragédia de ecos, reflexos e ressonâncias. (p. 14, grifos do autor)

Vigotski explica que a demarcação deste limite entre as palavras e o silêncio, um recurso artístico utilizado por Shakespeare na narrativa trágica, remete à passagem de um mundo a outro, do externo para o interno, da forma (as palavras) para o sentido (silêncio). A natureza do drama de Hamlet revela-se exatamente nesta transição, pelo entrelaçamento de seus variados papéis, que se inter-relacionam o tempo todo: o Hamlet príncipe da Dinamarca, envolvido com as questões do drama do Estado; o Hamlet filho, que se sente na obrigação de vingar a morte do pai; o Hamlet que ama Ofélia; e, por fim, o Hamlet que entende os mistérios da morte, mas teme o seu próprio fim.

As contradições de Hamlet e seus questionamentos determinam a sua morosidade, uma inação que não é causada diretamente pelos acontecimentos, mas por algo que parece ultrapassar os limites.

Hamlet está cindido, desdobrado, entregue a dois mundos, vivendo duas vidas, sempre recordando a Sombra: está entregue a uma outra consciência. [...] Ele vive duas vidas porque vive simultaneamente em dois mundos. Por isso está constantemente em plena fronteira, em pleno limite, em pleno limiar, no último marco desta vida. (Vigotski, 1999a, p. 81)

Hamlet permanece *entregue a esta outra consciência* desde a aparição do fantasma até o final da peça. Ainda assim, não age. Essa tensão o leva a questionar-se constantemente. Ele percebe que tem “*motivo, vontade, forças e meios para fazê-lo, mas repete: é preciso agir. O que o retém, por que ele apenas ‘come e dorme’ e não age? [...] Ele mesmo não sabe, e nisso reside seu tormento*” (Vigotski, 1999a, p. 126).

Assim, na consciência do espectador estão sempre fundidas duas ideias incompatíveis [...] [o espectador] não entende as causas desse retardamento e está sempre vendo que o drama se desenvolve sobre alguma *contradição interna*, quando diante dele se coloca de modo claro e constante o objetivo, e o espectador compreende claramente os desvios de rota que a tragédia realiza em seu desenvolvimento. (Vigotski, 1999b, p. 232, grifos nossos).

Essa *contradição interna* que fica evidente para o espectador — e também o crítico-leitor, no caso de Vigotski — perpassa por toda a narrativa de Hamlet, que se vê diante de um conflito entre os seus papéis (o filho que vinga a morte do pai, o filho que ama a mãe, o homem que ama uma mulher), conflito este que determina a sua inação.

É importante ressaltar aqui um recurso utilizado por Shakespeare em *Hamlet* e observado por Vigotski em sua análise: a relação do príncipe com os atores, convidados por ele para encenar uma peça diante de seu tio a fim de desmascará-lo. Nesta passagem, Hamlet se identifica com os atores e com o seu ofício de representar outros papéis, imaginados, porém tão intimamente relacionados com os conflitos humanos.

Sua mente fantasmagórica se sente íntima da fantasmagoria dos atores, de sua representabilidade, do fato de estarem eles no limite entre dois mundos — o da realidade e o da invenção. Sente intimidade com a própria simbólica da cena, com os impulsos do ator... A aflição o retém permanentemente no limite da vida, e ele permanece eternamente sem saber: ser ou não ser? (Vigotski, 1999a, p. 87).

É desta forma que o jovem autor elucida, pela primeira vez, as relações que fará entre a arte e a vida no decurso de sua obra, bem como a formação dramática da pessoa, como veremos a seguir.

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 de *Psicologia da arte*, em 1926. Segundo Vigotski (1999b), 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).

Neste sentido, Vigotski (1999b) 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*, Valsiner e Van Der Veer (1996) assinalam que o último capítulo de *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” (p. 389). Podemos concluir que a aproximação do conhecimento artístico ao científico era uma constante na obra de Vigotski, em especial no que se refere à arte teatral.

É também desta 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 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,

esta “existencia simultánea” del ser humano en dos mundos: el presente de las funciones naturales sometido al dolor y a la muerte y el omnipotente vuelo de las funciones superiores y la conciencia que nos proyecta representacionalmente a la vida eterna.⁹³ (Del Río & Álvarez, 2007, p. 312)

Partindo da narrativa poética de *Hamlet*, Vigotski transpõe a compreensão da experiência no *limiar* 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 com as condições culturais (Barros, Camargo & Rosa, 2011).

Conforme vimos anteriormente neste capítulo, Vigotski (2000) propõe que as relações reais entre os sujeitos no meio social são *internalizadas* ou *convertidas* em relações semióticas dentro da pessoa. O que permanece destas relações, portanto, é a sua significação, tanto no plano social quanto no pessoal. No entanto, esta 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. [...]

⁹³ “Esta ‘existência simultânea’ do ser humano em dois mundos: o presente das funções naturais sujeito à dor e à morte e o poderoso voo das funções superiores e da consciência que nos projeta, representacionalmente, para a vida eterna” (tradução livre).

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).

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

A ideia de luta interna de posições sociais de forma dramática e contraditória nos 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*. “Uma vez que o indivíduo está envolvido numa ampla rede de relações diferentes, pode-se dizer que ele é uma unidade feita de múltiplas relações em que ocupa múltiplas posições de sujeito da relação” (Pino, 2000, p. 72). Essa *dupla existência* vivida sempre no *limiar*, 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 nossa constituição cultural e do nosso 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 (luta de classes). Ou, conforme as palavras de Vigotski (2000), “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*” (p. 37).

Tem-se, portanto, que o *drama* advém do *choque de sistemas*, uma vez que o dever do juiz de julgar a esposa *se choca* com seu sentimento de marido. Daí emerge a noção do drama como constitutivo da personalidade humana. Em outras palavras, exatamente como ocorre a *Hamlet* na obra de Shakespeare, “o drama sempre é a luta de tais ligações (dever e sentimento, paixão, etc.)” (Vigotski, 2000, p. 35).

Delari Jr. (2013) afirma que a constituição humana se configura como luta interna, tecida dramaticamente pelas escolhas que fazemos em nossa vida. Dessa forma, o drama envolve a nossa constituição social em forma de papéis sociais, ligada ao tensionamento pelas condições culturais de aspectos da nossa vivência, determinando uma luta interna (*choque de sistemas*) que impulsiona um reposicionamento do sujeito por meio de suas escolhas, sejam elas voluntárias ou não. Apenas pela constituição dramática — portanto dinâmica — do nosso psiquismo é que somos aptos a fazer

escolhas diante de nossas determinações.

Neste sentido, a consciência se constituiria dentro desta dimensão dramática, nas tensões e contradições inerentes à condição humana. Nós nos constituímos pela experiência vivida nas relações sociais, ao mesmo tempo que imprimimos a ela significado e sentido próprios (Pino, 2005). Vigotski entende a consciência como síntese formada pela dialética entre externo e interno, entre realidade objetiva e subjetiva, noção que será explicitada em seus estudos sobre a *perejivanie*, tema que abordaremos a seguir.

5 PEREJIVANIE: NO LIMIAR ENTRE PSICOLOGIA E ARTE

“O ator vive, chora e ri em cena e, ao tempo todo, está vigiando suas próprias lágrimas e sorrisos. É esta dupla função, este equilíbrio entre a vida e a atuação que faz a sua arte.”

(Tommaso Salvini, 1829–1915, citado por Stanislavski, 2014, p. 317)

5.1 Ser ou não ser, eis a questão⁹⁴

A famosa frase dita por Hamlet resume poeticamente o sentimento expresso nas reflexões do protagonista a respeito da existência humana. A exemplo da personagem shakespeariana, o jovem Vigotski (1999a), em sua análise da referida obra literária, vislumbrou o entendimento do que posteriormente chamaria de *drama* das relações humanas. Alguns anos mais tarde, um Vigotski amadurecido analisou a constituição humana a partir dos papéis sociais, como uma experiência vivida em uma perspectiva de *eu* e de *outro*. Foi a partir desta noção que Vigotski (2000, p. 32) apresentou o conceito de “personalidade social”, aludindo à constituição da pessoa como a síntese das relações sociais encarnadas em si.

Mas a coisa não é tão simples. Com efeito, a ideia de “pessoa social”, no contexto em que ela aparece, é o equivalente de “agregado de relações sociais incorporadas num indivíduo”, o que fala mais de multiplicidade que de unidade, como é entendida a ideia de sujeito psicológico. Como vimos anteriormente, o “sujeito da relação” não é o mesmo em todas as relações sociais. A posição que ele ocupa em cada uma delas varia em função do tipo de relação. [...] Mas, se as posições do “sujeito da relação” variam em função do outro sujeito dessa relação, a “pessoa social” envolvida em todas as relações sociais permanece a mesma. O que quer dizer que a ideia de “pessoa social” envolve a ideia, ao mesmo tempo, de *unidade* e de *multiplicidade*, o que coloca em xeque o conceito tradicional de sujeito psicológico. (Pino, 2000, p. 73, grifos nossos)

Vigotski buscou compreender como a personalidade humana se constitui como relação dialética entre o interno e o externo, em uma perspectiva de *ser* e *não ser*, quando o humano se constrói pela alteridade, pelo que é a experiência social para si. Nesta *dupla existência*, quando o homem se forma como *unidade* da *multiplicidade* de papéis, Vigostki entende a constituição do humano não como um simples reflexo, mas como uma *síntese* das suas experiências, uma vez que as relações reais são *convertidas* em representações semióticas no indivíduo (Pino, 2005).

⁹⁴ *Hamlet*, Ato III, Cena I (Shakespeare, 2014, p. 67).

Em uma linguagem emprestada da concepção teatral, Vigotski investigou como os papéis assumidos socialmente são *encarnados* pela pessoa a partir das relações reais, transformadas em representação simbólica. Desta forma, a constituição dramática da consciência humana assumiu um papel central na obra do psicólogo bielorrusso, tornando-se de vital importância para a compreensão de diversos conceitos no pensamento vigotskiano (Delari Jr., 2011; Rubtsova & Daniels, 2016; Van der Veer & Valsiner, 1996).

A noção de drama desenvolvida por Vigotski a partir das suas reflexões sobre a experiência trágica de Hamlet fala do *choque de sistemas* quando os papéis assumidos socialmente pelo sujeito entram em contradição. Por meio do *choque*, do conflito entre os deveres e desejos contraditórios diante da necessidade de posicionar-se, é que se constitui a personalidade como *drama*.

A utilização de termos teatrais na teoria do psicólogo bielorrusso evidencia a influência definitiva do teatro em vários conceitos do seu pensamento. Sua familiaridade com a linguagem teatral e sua própria experiência como ator, diretor e crítico teatral o conduziram em seus primeiros questionamentos sobre a constituição da personalidade.

Vigotski abordou o drama e a arte desde o início de sua obra, compreendendo-o como algo que afeta o essencial e mais determinante do ser humano. Partindo da arte, Vigotski percorreu os caminhos da psicologia a fim de analisar o processo de desenvolvimento e a constituição do sujeito, voltando-se para o seu principal objeto de estudo: a consciência humana (Levitin, 1982). Desta forma, o amplo interesse sobre a arte proporcionou ao psicólogo perscrutar deliberadamente a essência daquilo que se propunha a analisar (Delari Jr., 2015). Em consonância com as bases materialistas histórico-dialéticas de seu pensamento, Vigotski voltou-se para a essência dos fenômenos, para a busca por respostas às suas indagações, cujos caminhos o conduziram ao conceito de *perejivanie* (Smagorinski, 2011).

A noção de *perejivanie* é desenvolvida por Vigotski a partir do entendimento da constituição dramática (e, portanto, dinâmica) da consciência, analisando as suas implicações no desenvolvimento humano (Martsinkovskaya, 2009; Smagorinski, 2011; Vasiliuk, 1991; Veresov, 2016). Por meio do conceito, Vigotski pôde descrever como a experiência é percebida e vivenciada pela pessoa nas relações sociais (Mahn & John-Steiner, 2002).

Compreender a *perejivanie* nos remete ao *limiar* entre a vida e a arte, onde o conceito efetivamente se situa. De fato, como afirmado por Delari Jr. (2011) ao retomar a noção de Politzer (1903–1942) de que a psicologia deveria imitar o teatro para compreender a vida, “também é prudente sublinhar o verbo ‘imitar’ e não tomá-lo como ‘reprodução especular’ — reconstituição idêntica do ‘modelo’ tal como ‘imagem espelhada’” (p. 183). Portanto, entendemos essa visão no *limiar* não como a tentativa de uma visão a partir da reprodução *espelhada* da experiência cênica, mas em um diálogo profícuo entre o conhecimento teatral e a teoria psicológica, de forma que possamos entender profundamente a experiência humana.

Entendemos o conceito de *perejivanie* e suas implicações nos campos da vida e da arte nesta

perspectiva do *limiar*. A *perejivanie* constitui-se como um dos principais tópicos da psicologia histórico-cultural, ao condensar a visão do psicólogo bielorusso sobre a constituição da personalidade humana. Para os fins da nossa análise, elucidaremos o conceito a partir de sua origem, tanto em seu uso comum na língua russa quanto em sua utilização extracotidiana, esforço que invariavelmente nos remeterá às relações entre a obra de Vigotski e os conceitos desenvolvidos por Stanislavski ao embasar a criação de seu Sistema para o trabalho criador do ator.

Antes de analisarmos os elementos da *perejivanie* com base nos escritos de Vigotski e Stanislavski, assunto ao qual se dedica este capítulo, faz-se necessário compreender alguns aspectos envolvidos no uso e nas traduções do termo russo *perejivanie* — que, conforme observado por alguns autores, não possui tradução direta para nenhum outro idioma, o que acarretou alguns problemas na sua compreensão (Delari Jr. & Passos, 2009; González Rey, 2016; Prestes, 2010; Veresov, 2016).

5.2 O termo russo *perejivanie* e algumas questões de tradução

O dicionário Aurélio (Ferreira, 1986, p.1394) define *tradução* como “ato de conduzir além, de transferir; ato ou efeito de traduzir; processo de converter uma língua em outra”, ao passo que tradutor seria “o que conduz além, o que transfere; aquele que traduz” (p. 1394). Em sua obra *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*, Umberto Eco (2007) recorre à etimologia a fim de compreender o que significa esse *conduzir além*. Afinal, o que seria traduzir?

A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a coisa. E enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer. (Eco, 2007, p. 9)

Das afirmações de Eco, podemos concluir que são muitas as dificuldades impostas ao ofício da tradução. No entanto, o autor sustenta que essa é uma maneira de interpretação que deve sempre ter em vista a intenção dos textos originais, a época e o contexto cultural em que a obra foi escrita, em relação à língua em que é expressa. Segundo Nenevé e Martins (2009), a partir da perspectiva de *conduzir além*, “o tradutor na verdade mais do que traduz: ele constrói pontes entre a imaginação do autor e a do leitor, operação difícil se considerarmos o desgaste que sofre pelo trabalho, mas muito mais pela emoção” (p. 47). Tendo como base as afirmações dos autores, faz-se necessário um cuidadoso trabalho de contextualização da obra, do seu significado histórico e das implicações dessa *ponte* entre um idioma e outro, a fim de que não se perca o sentido original.

Prestes (2010), ao abordar a tradução no que se refere à língua russa, afirma que uma das

principais dificuldades está na escrita do alfabeto cirílico, que possui letras inexistentes no alfabeto latino. Além disso, a língua russa tem uma especificidade fonética: as vogais somente são pronunciadas nas sílabas tônicas, tendo seu som modificado nas sílabas átonas. A tonicidade das palavras não segue uma regra fixa, tornando-se instável e modificando-se ao longo dos anos, o que dificulta a sua transliteração. No entanto, a autora indica a necessidade de apresentar os títulos transliterados ao lado da tradução a fim de preservar o sentido original, já que algumas palavras não têm correspondente em outros idiomas.

Desta forma, ao *conduzir além* e *construir pontes*, uma tradução não lida apenas com a palavra em sua forma; envolve também o *significado* e o *sentido* que o autor imprimiu a suas palavras. Vigotski (1987) afirma que uma mesma palavra não está sempre relacionada a apenas um determinado objeto, mas a um grupo ou classe de objetos. Esta generalização determina seu significado, que se modifica tanto ao longo do desenvolvimento de um ser humano quanto na história da sociedade.

As palavras de Vigotski são apropriadas para entendermos as questões implicadas na definição e compreensão do termo *perejivanie*. Para entendermos seu significado, a partir de sua constituição histórica, faz-se necessário um estudo prévio sobre o seu uso na língua russa, bem como uma análise dos termos mais utilizados em sua tradução.

Perejivanie era utilizado no cotidiano da língua russa no início do século XX, sendo ainda mais comum em críticas literárias e textos sobre arte em geral. Nos dias de hoje, o substantivo caiu em desuso na fala cotidiana, perdendo lugar para seu verbo correspondente, *perejivat*. Segundo o dicionário russo Ojegov, *perejivanie* seria um “substantivo de gênero neutro. Estado de espírito (alma), expressão da existência de um(a) forte (poderosa) impressão (sentimento); impressão experimentada” (Toassa, 2009, p. 55).

De acordo com Delari Jr. e Passos (2009, p. 9), o substantivo *perejivanie* é composto por duas partes. A primeira é formada pelo prefixo *pere* [пepe], que indica: 1) uma orientação da ação através de algo; 2) a realização de uma ação 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 relação com o verbo *viver* talvez tenha influenciado algumas das traduções do termo para o espanhol e para o inglês, cuja expressão utilizada (*living through*) traz uma tentativa de conservar a ideia de processualidade do termo em russo (Van der Veer, 2001). Nas traduções brasileiras, *perejivanie* é comumente traduzido como experiência emocional, vivência, emoção, sentimento (Delari Jr. & Passos, 2009; Prestes, 2010; Prestes & Tunes, 2012; Toassa, 2009; Toassa & Souza, 2010).

No entanto, a análise do uso corrente na língua russa do termo *perejivanie* e do verbo *perejivat* indica uma experiência especialmente intensa, profunda, seja ela positiva ou negativa. Desta

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. Isto 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. & Passos, 2009, p. 10).

Uma análise atenta revela que esse *acento ao processo* também está presente nos estudos de Stanislavski, em suas considerações sobre a experiência do ator. No que diz respeito à tradução da obra stanislavskiana, Mollica (1991, p. 227) indica que as palavras “reviver” ou “reviviscência”,⁹⁵ geralmente utilizadas nas traduções latinas, não transmitem a profundidade do significado de *perejivanie* dentro do Sistema. Segundo o autor italiano, *perejivanie* seria uma *condição de viver*, um *estado*. Com relação ao ofício do ator, *perejivanie* é viver a emoção, ao mesmo tempo suportá-la e sentir seus efeitos ou, numa acepção teatral, *identificar-se*, penetrar no sentimento e no pensamento da personagem para, então, *vivê-la* no palco. Essa identificação se daria, para além dos limites da experiência pessoal do ator, no *estado de sentir* compartilhado na experiência humana geral.

A fim de caracterizar a profundidade de *perejivanie*, tanto nos escritos psicológicos quanto nos teatrais, é importante ressaltar a existência da palavra russa *opit*, que designa a experiência comum. *Opit* significa “a representação na consciência das pessoas das leis do mundo objetivo e da prática social, obtida como resultado de seu conhecimento prático ativo”; e “a totalidade do conhecimento e habilidades, hábitos práticos adquiridos” (Delari Jr. & Passos, 2009, p. 11). Na tabela abaixo, resumimos os significados e usos dos termos *perejivanie* e *opit*:

Tabela 2

Significados e usos de perejivanie e opit

<i>Perejivanie</i> [переживание]	<i>Opit</i> [опыт]
Situação espiritual, provocada, de um modo ou de outro, por fortes sentimentos, impressões fortes, profundas, penosas	Representação, na consciência das pessoas, das leis do mundo objetivo e da prática social, obtida como resultado de seu conhecimento prático ativo.
	Plural <i>opits</i>
Plural <i>perejivaniia</i>	Totalidade do conhecimento e das habilidades, hábitos práticos adquiridos
Vivência; emoção; impressão; aflição, preocupação; <i>provação</i>	Nestas definições gerais, vê-se que <i>perejivanie</i> decorre de fortes emoções, enquanto <i>opit</i> decorre de

⁹⁵ No italiano, *revivere* ou *reviviscenza*. As traduções em inglês utilizam os termos *re-live* ou *re-living* (Carnicke, 1984, 2000, 2011). Uma vez que as traduções para o português foram feitas a partir da tradução americana, adota-se o termo *reviver* ou *reviviscência* para se referir ao fenômeno discutido por Stanislavski em seu Sistema.

Nota-se o aspecto de processualidade e/ou movimento conferido pelo prefixo *pere* [пере], semelhante ao que ocorre em português com *trans-*

O segundo radical da palavra, *jivanie* [живание], advém do verbo arcaico *jivat*, que significa *viver*.

pere + jivanie: transformação vital, vida em transformação, vida em transição

perejivat: emocionar-se; afligir-se; preocupar-se; viver; sentir; aguentar; sofrer (passar por); suportar; sobreviver

experiência como fruto de um processo difícil, laborioso, que toma tempo e energia para sua superação

atividades práticas, produzam elas emoções intensas ou não.

Toda *perejivanie* é uma *opit*, mas nem toda *opit* é uma *perejivanie*

Isto equivale a dizer que uma *perejivanie* decorre de uma experiência concreta, real; porém, esta experiência apenas se caracteriza como *perejivanie* se envolve fortes sentimentos e profundas impressões, que determinam um processo laborioso de superação

Fonte: Com base nos estudos de Delari Jr. e Passos (2009), Prestes (2010), Prestes e Tunes (2012), Veresov (1999, 2016), Toassa (2009) e Toassa e Souza (2010).

A peculiaridade do conceito de *perejivanie* demanda de seus comentadores um estudo meticuloso e atento, o que é verdade principalmente no esforço de encontrar termos em outras línguas que sejam capazes de refletir sua profundidade e, principalmente, seu significado na utilização extracotidiana. No contexto da obra de Vigotski no Brasil, o termo *perejivanie* começou a ser analisado — e também traduzido — apenas quando os títulos do autor chegaram ao país em seu idioma original, tornando possível a tradução direta do russo para o português (Prestes, 2010). Alguns autores buscaram resgatar a etimologia do termo russo a fim de propor uma tradução na língua portuguesa que preservasse o sentido original da palavra *perejivanie* (Delari Jr. & Passos, 2009; Prestes, 2010; Prestes & Tunes, 2012; Toassa, 2009; Toassa & Souza, 2010; Tuleski, 2000).

Levando em consideração o uso e a compreensão do conceito, bem como a comparação com traduções em outras línguas, o termo *perejivanie* vem sendo traduzido, no Brasil, de formas diversas: *vivência* (Prestes, 2010; Prestes & Tunes, 2012); *vivência emocional* (Toassa, 2009; Toassa & Souza, 2010); *experiência* (Delari Jr., 2000; Magiolino, 2010); *experiência emocional* (Lima, 2000; Smolka, 2006).

Para os fins deste estudo, considerando a importância de analisar o conceito de *perejivanie* em toda a sua força na obra dos dois autores aqui comentados, decidimos por manter a grafia do termo em sua transliteração direta da língua russa. Nos casos de citação direta — seja das obras de Vigotski e

Stanislavski, seja dos autores que as estudam —, bem como na discussão de trabalhos desenvolvidos sobre o conceito de *perejivanie*, consideraremos o termo utilizado nas traduções às quais tivemos acesso, ou aquele utilizado pelo texto em análise.

Mesmo diante de nossa escolha por não fazer uma tradução direta do termo do russo para o português, consideramos em nossa análise os sentidos atribuídos à *perejivanie* em virtude do esforço dedicado dos autores brasileiros, que se preocupam em tornar acessível para o leitor um conceito preponderante nas obras tanto de Vigotski quanto de Stanislavski e, no entanto, ainda tão pouco explorado em sua complexidade.

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

Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
 Não é monstruoso que esse ator aí,
 Por uma fábula, uma paixão fingida,
 Possa forçar a alma a sentir o que ele quer,
 De tal forma que seu rosto empalidece,
 Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
 A voz trêmula, e toda sua aparência se ajusta ao que ele pretende?⁹⁶
 (Shakespeare, 2014, p. 63)

Muitos de nós já fomos impactados pela atuação de um ator ou atriz em algum momento de nossa vida. Algo nos seus gestos, na entonação de sua voz, nos seus olhares obtusos prende-nos a atenção e nos transporta para um tempo fora do tempo, naquele pequeno recorte de uma história que se desenrola diante dos nossos olhos. Nossos músculos, nossa pulsação e nossa respiração se alinham à tensão, aos movimentos, à trama que presenciamos. De repente, sem perceber, já fazemos parte daquela história, emaranhados na mesma teia na qual estão presos aqueles personagens. E, ao mesmo tempo, sabemos não passar de uma ficção, uma história narrada no corpo dos atores. Mesmo assim, nossos sentimentos são transformados e nos levam a pensar sobre a nossa experiência, a viver de uma forma diferente.

O que determinaria essa identificação com a obra de arte? Seriam os recursos estéticos utilizados pelos artistas, as nossas próprias emoções ali envolvidas? E, afinal... seria a vida uma extensão da arte, ou seria a arte mera reprodução da vida?

Inquietos com a natureza da arte, alguns autores procuraram responder a estas perguntas. Entre eles, o célebre filósofo grego Aristóteles (384 a.C.–322 a.C.), para quem a arte era, na verdade, a imitação da vida. No entanto, segundo ele, não se trata de reproduzir a vida tal como um espelho, mas de imitá-la por meio de recursos próprios da *poiesis* (a linguagem poética); assim, a arte poderia

⁹⁶ *Hamlet*, Ato II, Cena II.

mostrar a realidade ora tal como ela é, ora como deveria ser (Aristóteles, 2008). Foi esse pensamento aristotélico que influenciou, em certa medida, vários movimentos artísticos ao longo dos séculos, em especial o movimento *realista* ou *naturalista*, segundo o qual a arte deveria representar em detalhes a trama (e o drama) da vida humana real (Carlson, 1995).

Alguns poetas e escritores também tentaram definir a relação — por vezes oculta, por vezes facilmente perceptível — entre a vida e a arte. Produto de sua época e da sociedade, a arte deveria manter uma relação com a experiência humana, seja aproximando-se, a fim de representar fidedignamente seus aspectos, seja afastando-se dela, para proporcionar uma nova perspectiva sobre as dimensões do real. Mas, diferentemente do conhecimento científico, a arte seria capaz de trazer este olhar a partir de recursos próprios, por meio de um trabalho com a linguagem dos sentidos.

A arte baseia-se na vida, porém, não como matéria mas como forma. Sendo a arte um produto direto do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado em si mesmo. Como realizado tem que usar a forma da vida, que é essencialmente a realização; como realizado em si mesmo tem que tirar de si a matéria com que realiza. (Fernando Pessoa, s/d)⁹⁷

Este seria, então, o objeto (e o objetivo) da arte: tirar da vida o seu material, enquanto torna-se, ela mesma, a matéria da vida. Para além das palavras de Fernando Pessoa, poderíamos afirmar que a arte é produto não só do pensamento, mas da *imaginação*; por meio desta função, que constitui o grande diferencial da espécie humana, somos capazes de *criar* (Vigotski, 2009a). A criação na arte ultrapassa o pensamento na medida em que, por meio dela, podemos não só materializar nossas ideias, mas produzir sentidos para a nossa experiência. No entanto, como é possível diferenciar a produção artística das demais atividades criadoras humanas, uma vez que é a imaginação que nos caracteriza como humanos e, portanto, seres criadores?

Buscamos na obra de Vigotski a resposta a esta pergunta. Sua primeira análise sobre o assunto, intitulada *Psicologia da arte* (1999b), é, até hoje, uma das mais profícuas explanações já feitas sobre a arte como expressão humana. O autor parte do problema do estudo científico da arte, evidenciando a importância de uma exploração detalhada do papel da arte na constituição do humano. Crítica o estudo da estética em apenas duas visões, uma “de cima” e outra “de baixo” (Vigotski, 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 de arte.

Vigotski (1999b) afirma que, para se tornar objeto de estudo científico, a arte deve ser considerada “uma das funções vitais da sociedade, em relação permanente com os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto” (p. 9) Desta forma, a arte deve ser vista como parte indissociável da vida em sociedade, consistindo numa expressão do contexto histórico no

⁹⁷ Citação retirada do site <http://www.citador.pt/textos/a-arte-e-a-vida-fernando-pessoa>.

qual se insere, adquirindo formas de uma ideologia originada na base das relações econômicas e de produção.

No entanto, Vigotski acreditava que o estudo sociológico não era capaz de revelar a natureza de uma ideologia sem o complemento do estudo psicológico — o que era evidente no que se referia ao estudo da arte. Segundo o autor, a arte não poderia ser interpretada de um ponto de vista puramente sociológico, pois consiste em uma forma ideológica particular, ligada a um campo totalmente singular do psiquismo humano.

E se quisermos elucidar precisamente essa singularidade da arte, aquilo que a distingue com seus efeitos dentre todas as outras formas ideológicas, necessitaremos inevitavelmente da análise psicológica. Tudo consiste em que a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social — precisamente *o campo do seu sentimento*. E, embora todos os campos do psiquismo tenham como subjacentes as mesmas causas que os geraram, operando, porém, através de diversos *Verhaltensweisen*⁹⁸ psíquicos, acabam dando vida a diversas formas ideológicas. (Vigotski, 1999b, p. 12, grifos nossos)

O psicólogo sinalizou para a necessidade de estudar a arte não somente a partir de uma perspectiva ideológica, como puro resultado de seu contexto histórico, econômico e social, pois isso faria perder de vista esta sua natureza peculiar de campo da atividade do psiquismo humano social. A arte, portanto, estaria localizada neste *limiar* entre o social e o individual, unindo essas duas dimensões, uma vez que seus efeitos circulam neste encontro entre o social e o particular. Poderíamos afirmar que é nesta existência peculiar entre sociedade e indivíduo que residem as relações entre a arte e a vida.

É neste sentido também que Vigotski (1999b) considerava a arte a partir de sua função como “técnica social dos sentimentos” (p. 315), isto é, instrumento social por meio do qual os aspectos pessoais do ser são incorporados ao ciclo da vida social. 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, 1999b, p. 315, grifos nossos)

Desta forma, ao estabelecer-se 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

⁹⁸ Em alemão, *comportamento*. Vigotski utilizou a expressão original em alemão em seus escritos em russo.

transferência da experiência comum. Além disso, a arte transcende o âmbito individual do artista, constituindo-se em uma dimensão duplamente social: sendo criação única, individual e irrepetível, 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).

Retomamos, neste ponto, os escritos de Fischer (1976), para quem a arte poderia ser considerada tão antiga quanto a própria humanidade, por figurar no desenvolvimento do trabalho, na dominação do mundo natural e na necessidade de expressão (e transmissão) da experiência humana. É também por meio da arte que o homem pode apropriar-se dos aspectos da história e, assim, conhecer a si mesmo.

O desejo do homem de se desenvolver e se completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana de associação, para a circulação de experiências e ideias. (Fischer, 1976, p. 13)

Portanto, a arte configura-se como uma forma de conhecimento e expressão humana, situando-se neste *limiar* entre o social e o individual, neste espaço *entre* uma dimensão e outra, enquanto esses aspectos são colocados em comunicação, contradição e conflito. Tomando emprestada novamente a metáfora utilizada por Vigotski em seu estudo sobre *Hamlet*, podemos afirmar que a arte se situa na *alvorada* de nossa experiência, na qual o social e o individual se encontram. Investida de sua peculiaridade como expressão humana, a arte tensiona os sentidos por meio de seus recursos técnicos próprios, operando o seu milagre particular:

[...] a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. (Vigotski, 1999b, p. 307)

Este *algo a mais* é a própria existência da arte como fenômeno, situada entre a obra e o observador, entre o sentimento do artista e o sentimento do público, numa relação permeada por determinações sociais e históricas. O *milagre* da arte está nesta ressignificação dos sentimentos, que podem ser experienciados a partir de um lugar totalmente novo. Assim, a função da arte ultrapassa a simples disposição dos elementos técnicos da obra; vai além das características individuais daquele que a cria e daquele que a aprecia, criando uma experiência situada no *limiar* entre a vida e a arte.

Mas como se dá esta experiência no *limiar*, e quais são os elementos que permeiam a relação

entre o social e o individual? Como a arte, como *técnica social dos sentimentos*, nos leva a olhar nossa experiência em perspectiva, a fim de ressignificá-la e dar a ela novos sentidos por meio da transformação dos nossos sentimentos? E, por fim, poderia a arte nos distanciar de nossas determinações sociais e históricas, ao tensioná-las por meio dos sentidos, tornando-nos capazes de atuar como determinantes de nós mesmos?

A partir daqui, nossas inquietações nos levam de volta ao assunto de estreia do presente capítulo, colocado sob as luzes da ribalta: a experiência do teatro. Nossa proposta é compreendê-la a partir dos elementos peculiares que a compõem, em cujas dimensões a função social da arte é levada ao extremo, uma vez que a arte teatral somente se realiza pela relação indissociável entre os elementos técnicos da cena, o ator e a plateia.

O teatro está sempre em íntima relação com diversas outras artes, como a literatura, as artes visuais e a música. Com exceção de representações como a pantomima e do improviso, o texto dramático é uma das bases da experiência cênica.⁹⁹ Tradicionalmente, o texto foi o alicerce da arte dramática na maioria das culturas, embora tenha sido de maior relevância no teatro desenvolvido no Ocidente. Neste contexto, as artes cênicas e a literatura dramática constituíram uma espécie de unidade indissolúvel, que tem sua realização máxima na transformação do texto literário em ação dramática, por meio do trabalho do ator (Magaldi, 2002).

Ao longo de sua história, o teatro assumiu três gêneros literários. O gênero lírico, cuja ênfase recai sobre a subjetividade dos personagens, determina uma primazia na narrativa da perspectiva do sujeito sobre o mundo. O gênero épico faz o movimento inverso, dando maior importância à narrativa dos fatos, em um claro distanciamento entre o sujeito da ação e o mundo que o cerca, pela presença do narrador. O último deles, o gênero dramático, confere complexidade à ação no palco; os acontecimentos, antes interpretados na visão ora do sujeito da lírica, ora do narrador, agora passam a se suceder na frente do espectador como se fossem a própria realidade.

É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. De certo modo é, portanto, o gênero oposto ao lírico. Neste último o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na Épica, apresenta e conta o mundo acontecido. (Rosenfeld, 1997, pp. 27-28)

Portanto, o gênero dramático se diferencia dos gêneros épico e lírico ao enfatizar a ação posta pelos diálogos entre as personagens. Desta forma, a história não é contada, narrada, mas *vivida* nas relações entre os personagens, como se o enredo se desenvolvesse no tempo presente, com o espectador como testemunha. No teatro, a narração é transformada em ação — o próprio drama — com a qual a linguagem teatral produz a sua expressão estética, cabendo ao ator a função de insuflar

⁹⁹ Pantomina é a representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos (Pavis, 2008).

vida ao seu papel (Brook, 2015).

Tendo na interpretação dos atores a sua última expressão, por meio das contradições e dos conflitos *vividos* no palco, a história figura como um dos pilares que sustenta a linguagem teatral. No teatro, o espectador torna-se testemunha da ação desenvolvida no presente, que se desdobra em futuro por meio dos diálogos entre os personagens, principal base do conflito dramático. Desta forma, há um encadeamento rigoroso das ações em virtude do desfecho da trama, uma ação concentrada com vistas à resolução dos conflitos,

pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre “pela primeira vez”. Não é a representação secundária de algo primário. Origina-se, cada vez, em cada representação, “pela primeira vez”; não acontece “novamente” o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é “original”, *cada réplica nasce agora*, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo. (Rosenfeld, 1997, p. 31, grifos na fonte)

Na condição de ação que ocorre *pela primeira vez* aos olhos nus da plateia, o texto deve desdobrar-se na interpretação dos atores, respaldada por recursos técnicos que auxiliam na criação da atmosfera proposta pelo autor no texto dramático, influenciando — como nos mostra Vigotski (1999b) — na *perejivanie* da obra. A cenografia, a iluminação, as marcações de cena, entre outros, são recursos técnicos próprios do teatro utilizados para instigar sensações e sentimentos na plateia, preenchendo a incompletude constitutiva do texto dramático, que só pode se realizar plenamente no espaço cênico.

Em resumo, temos dois níveis de análise, que devem ser vistos na dialética entre a autonomia (tanto do texto como do espetáculo) e a remissão constitutiva e estrutural de parte a parte: no estudo imanente do texto, leva-se em conta o caráter incompleto que visa a encenação; na apreciação do espetáculo, o estudo da interpretação do texto pelos atores integra o ato crítico. (Flory, 2010, p. 24)

As rubricas presentes no texto dramático, determinadas pelo autor, são indicações que deverão ser incorporadas na montagem cênica. Essas indicações, muitas vezes, propõem como deverá ser feito o cenário, a fim de emoldurar as intenções do texto. Apesar da preponderância do enredo e dos diálogos na maioria dos estilos de encenação no teatro, a cenografia aparece como recurso crucial mesmo na ausência de outros elementos próprios da cena. O cenário e a iluminação estabelecem relações com a ação dramática como linguagem cênica. No teatro, a representação está no ator que interpreta uma personagem, mas também no espaço cênico. Esta representação é o que se coloca no lugar da *ausência*, seja do texto dramático, seja dos próprios atores, tornando-se o fenômeno geral que permite ao espectador ver a realidade ausente sob a forma de um substituto: “na cenografia, a representação não está limitada à substituição de um original: ela é também um elemento narrativo, um auxiliar que permite situar espacial e temporalmente o tema abordado por um texto teatral ou por

uma exposição” (Rossini, 2012, p. 158).

Desta forma, a cenografia não apenas substitui o objeto ou o ator, mas os complementa, tornando-se parte da composição cênica. Esses elementos, estruturados como um conjunto harmônico, representarão a *perejivanie* tanto do ator quanto do espectador. A importância da ambientação cênica para o teatro foi expressa por Stanislavski (1989) ao falar da encenação feita por Gordon Craig para a montagem de *Hamlet* pelo TAM:

o misticismo é ainda mais forte na cena do “Ser ou não ser” que não conseguimos realizar tal como a planejara Craig nos seus esboços. O longo corredor do palácio, desta vez sombrio, cinzento, perdeu aos olhos de Hamlet seu brilho anterior, agora completamente inútil. As paredes, é como se tivessem escurecido, e ao longo delas umas sombras funestas se arrastam de baixo para cima, vindas do inferno. Personificavam para Hamlet a vida odiosa terrena, aquela existência que começara para ele com a morte do pai e sobretudo depois que ele mesmo olhara para o Além. Sobre a vida terrena Hamlet fala com horror e repugnância: “ser”, isto é, continuar vivendo, significava para ele vegetar, sofrer, penar... No lado oposto ao de Hamlet, no esboço de Craig figura uma faixa de intensa luz, em cujos raios dourados ora bruxoleia, ora desaparece uma bela figura de mulher, prateada e luminosa, que o chamava com ternura para si. É o que Hamlet chama “não ser”, isto é, não existir neste mundo vil; cortar a cadeia do sofrimento, ir embora, morrer... O jogo de luz das sombras escuras e claras, que transmite por imagens as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte, tinha sido magistralmente traçado por Craig num dos seus esboços, que não conseguiu traduzir para a cena como diretor de cena. (pp. 462-463)

Daí a importância da cenografia, dos adereços cênicos e da iluminação para respaldar esteticamente toda a unidade da ação dramática. No caso da encenação para Hamlet, a cenografia proposta por Craig conduzia a imaginação do espectador de uma forma sutil, a fim de provocar os sentimentos em primeira pessoa, como se o próprio público experimentasse a angústia do protagonista da peça. A visão cinzenta, representando a experiência de Hamlet entre a vida e a morte, suscita a empatia pelos sentimentos dos personagens, servindo de enquadramento para a *perejivanie* estética, quando o público se vê em comunhão com os sentimentos dos atores como se *vivesse* ali, no *limiar* entre a arte e a vida.

Chegamos, assim, ao ponto-chave de nossa análise do teatro e a sua relação com a vida: a *perejivanie* do ator. Devemos 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 *Psicologia da arte*, Vigotski (1999b) procurou analisar os sentimentos do ator partindo dessa premissa e tomando por base a teoria de Denis Diderot (1713–1784), a principal teoria vigente à sua época a respeito dos sentimentos do ator. Como vimos brevemente em outras partes deste

trabalho, Diderot afirma que o ator não só experimenta e representa os sentimentos da personagem, mas os amplia em uma forma artística. Segundo o filósofo, os sentimentos do ator são medidos e fazem parte de um sistema de declamação, não sendo, portanto, verdadeiros (Carbonelli, 2009). Os sentimentos do ator não estão sujeitos a nenhuma lei de unidade, satisfazendo apenas condições requeridas através de um longo processo de estudo.

Mas não é nisto que consiste o triunfo do ator: este triunfo reside notoriamente na dimensão que ele dá a esse desespero. A questão nada tem a ver com o fato de que a meta da estética seja, como brincou Tolstói, a de reduzir-se a exigência de “descrever uma execução como se fossem flores”. A execução no palco continua execução e não flores, o desespero continua desespero, mas quem o resolve é a ação artística da forma, e por isto é muito possível que o ator nem experimente até o fim e de forma plena aqueles sentimentos que experimenta a personagem representada. (Vigotski, 1999b, p. 299)

Os sentimentos do ator diferem dos sentimentos comuns experimentados na vida cotidiana por assumirem esta *ação artística da forma*, uma vez que surgem como um trabalho com a estética por meio de recursos técnicos próprios. 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.

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

A fim de compreender essa questão, Vigotski (2009b) 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 a de vê-la como um fenômeno que deve ser analisado de uma perspectiva sociopsicológica, entendida 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, dentro do mesmo panorama no qual a *perejivanie* estética da plateia tem lugar.

Na alegre expressão alemã, as experiências do ator¹⁰⁰ 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, 2009b, p. 14)

¹⁰⁰ No original em russo, переживания актера (*perejivaniia aktiora*), segundo nota da tradução feita por Delari Jr. e Passos (2009).

Esta afirmação nos leva a perceber a *pereživanie* do ator de um ponto de vista mais amplo, sendo necessário, para tanto, “ir além dos limites da experiência¹⁰¹ direta do ator para explicá-la” (Vigotski, 2009b, p. 18). A afirmação do psicólogo bielorrusso se refere à necessidade de analisar a *pereživanie* 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* nos remete também à análise da própria *pereživanie* do ator com um olhar consciente e minucioso sobre as leis que a governam, partindo da experiência humana neste sentido da sua multiplicidade, em sua constituição como *nós*. Um dos mais proeminentes teóricos do teatro russo do século XX, Stanislavski (1989) reconheceu esta constituição do teatro como *nós*:

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

A fim de aprofundar a compreensão do ofício do ator, Vigotski embasou sua análise justamente na comparação entre o teatro da representação (*predstavlenia*), de Denis Diderot, e o teatro da experiência (*pereživanie*) proposto pelo diretor russo cujas palavras citamos acima.

Diderot afirmava que o bom ator é aquele que, a partir de uma observação minuciosa, consegue imitar, friamente e da forma mais acabada possível, os sentimentos que pretende retratar no palco sem, no entanto, identificar-se com eles. Isto quer dizer que o ator não sentirá os sentimentos da personagem em cena, mas apenas imitará, de maneira estética, suas características exteriores. Segundo este raciocínio, o ator não deverá se emocionar, mas apenas emular uma emoção, por meio de uma construção esmerada e trabalhosa.

Diderot coloca assim de uma forma explícita um dos pontos-chaves que envolvem o trabalho do ator: quando ele representa, até que ponto ele deve se colocar no lugar de um outro? Até onde ele deve criar esse personagem como um “outro”, já que é ele e apenas ele que está em cena, e nunca um “outro”? Qual é a matriz desse personagem a ser criado? (Silva, 2013, p. 43)

Não foi Diderot, mas um outro estudioso do ofício do ator que buscou responder a essas perguntas: Stanislavski. Assim como o filósofo francês, Stanislavski acreditava na necessidade do ator de trabalhar com rigor sobre o seu papel, além de manter uma observação atenta a fim de criar a verdade da personagem; no entanto, ao contrário de seu predecessor, o diretor russo voltou-se justamente para aquilo que fora outrora negligenciado: a relação do ator com as suas próprias emoções, com o objetivo de aproximar-se das emoções da personagem. Stanislavski pretendia refletir

¹⁰¹ No original, переживание (*pereživanie*), conforme nota de Delari Jr. e Passos (2009, p. 18).

sobre a necessidade de experienciar verdadeiramente estas emoções, bem como sobre a impossibilidade de fixá-las, uma vez que as emoções humanas são regidas por leis que não estão ao alcance do controle consciente.

Efetivamente, todas as investigações psicofisiológicas contemporâneas sobre as emoções mostram que o caminho para o domínio das emoções e, conseqüentemente, o caminho para a evocação voluntária e a criação artificial de novas emoções, não é baseado na interferência direta de nossa vontade na esfera das sensações tal como ocorre na área do pensamento e do movimento. Este caminho é muito mais tortuoso e, como Stanislavski corretamente nota, [se dá] mais como persuasão do que como evocação direta do sentimento requerido. (Vigotski, 2009b, p. 19)

Stanislavski (2014) parte deste princípio de que as emoções do ator no palco são regidas pelas mesmas leis naturais que as regem na vida, devendo o trabalho do ator se orientar por essas leis, uma vez que “*as bases orgânicas das leis da natureza, nas quais a nossa arte se alicerça, protege-los-ão, impedindo-os, no futuro, de enveredar pelo caminho errado*” (p. 45, grifos na fonte). Este *caminho errado* seria o de buscar apenas a forma exterior das emoções, criando uma estética que “*atua mais sobre nosso sentido visual e auditivo do que sobre nossa alma*” (p. 51).

O objetivo da arte teatral, para Stanislavski, é criar *a vida de um espírito humano*, e não apenas representar as características exteriores dos sentimentos, como ditava Diderot. O diretor russo acreditava 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 (2009b), 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, 2014, p. 126)

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

Este processo de *adaptar-se* às qualidades da vida humana a ser encarnada nos remete ao trabalho com as emoções: para *viver* verdadeiramente o seu papel, o ator faz uso da própria matéria emocional, aproximando-se das emoções da personagem por meio de uma emoção compartilhada que ultrapassa os limites da experiência individual. A sua aproximação com a vida diz respeito, principalmente, a *viver* o sentido mais amplo da experiência humana, a fim de transmiti-la em uma forma artística, transformá-la em experiência estética. No entanto, a sua arte lhe permite permanecer neste *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, 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 (2009b). Desta 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 a partir da própria *perejivanie*, uma vez que experimenta, por meio das próprias emoções, as emoções do *outro*, transformadas em composição artística pela imaginação. 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, 2010).

Nossa paleta emocional, nossa partitura, que deve retratar paixões humanas, precisa ser colorida, variada, rica. Retratando qualquer uma das paixões humanas, o ator não deve pensar nessa paixão mesma, mas nos sentimentos que entram em sua composição, e quanto maior for o ímpeto que queira atribuir a ela, mais variadas e contraditórias serão as emoções que terá de buscar. Os extremos estendem a gama das paixões humanas e ampliam a paleta do ator. (Stanislavski, 2010, p. 91)

Estes *extremos*, segundo Stanislavski, são necessários para mobilizar a mente, a vontade e os sentimentos do ator, tríade que o diretor russo considerava como a base para o trabalho na construção

da personagem. No entanto, este estado emocional ampliado apenas pode ser atingido por meio de objetivos criadores, a força motriz da criatividade, a *isca* para as emoções. Tais objetivos criadores são os responsáveis por manter a linha contínua e ininterrupta da ação, de forma que o ator permaneça identificado com os sentimentos da personagem durante todo o processo.

Por outro lado, Stanislavski também acreditava que os sentimentos do ator não são iguais aos suscitados na experiência comum,¹⁰² 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. Desta forma, os sentimentos do ator são geralmente mais condensados, compactos e substanciais do que aqueles vividos na experiência imediata (Stanislavski, 2014).

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

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

Nosso consciente muitas vezes aponta a direção em que o subconsciente continuará com a tarefa. Portanto, o objetivo fundamental da nossa psicotécnica é colocar-nos em um estado criador no qual o nosso subconsciente funcione naturalmente. [...] Deve-se usá-la como auxiliar no arranjo do material criador subconsciente, pois só depois de organizado é que ele pode assumir forma artística. (Stanislavski, 2014, p. 335)

Este *material criador subconsciente* se trata justamente daquele conteúdo que “não é baseado na interferência direta de nossa vontade na esfera das sensações” (Vigotski, 2009b, p. 19). Por meio de seu sistema, Stanislavski (2014) buscava essa experiência “*no limiar do subconsciente*” (p. 336), dentro do qual o ator é capaz de alcançar a sinceridade das emoções, onde há “verdade real, fé nas suas ações, o estado que chamamos de *eu sou*” (p. 343). Ainda que o alcance deste *limiar* seja o grande objetivo da técnica desenvolvida pelo diretor russo no que diz respeito às emoções, é importante retomar as afirmações de Stanislavski (2014) a respeito da *perejivanie* do ator em seu papel:

é um erro pensar que o ator experimenta um segundo estado de realidade quando está em cena fazendo o trabalho criador. [...] Como já sabem, nós, em cena, vivemos das lembranças

¹⁰² Estamos nos referindo à experiência denominada pelo termo russo *opit*, diferente do que Vigotski e Stanislavski descreveram como a experiência do ator, ou seja, a *perejivanie*.

emocionais de realidades. Às vezes essas lembranças chegam a um ponto de ilusão que as torna semelhantes à própria vida real. [...] Nessas horas um artista criador sente sua própria vida na vida de seu papel e a vida de seu papel idêntica à sua vida pessoal. O resultado dessa identificação é uma metamorfose miraculosa. (p. 338)

O ator nunca está, portanto, desvinculado do real; ele não cria uma realidade, mas a condensa e amplia, e por vezes a sua vida mescla-se à vida da personagem que encarna. Ainda assim, a sua *perejivanie* acontece a partir de uma lógica 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. Do contrário, suas emoções deixariam de servir ao propósito estético da criação teatral, perderiam o seu acabamento artístico. Ou, como apropriadamente diria Stanislavski (2010), “quando nossas emoções entram em caos, quando nos falta a lógica e a consecutividade dos objetivos, nós não vivemos autenticamente o papel” (p. 77).

O conceito de *exotopia* é explorado na obra de Mikhail Bakhtin (1895–1975), que o define da seguinte forma:

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

Podemos concluir que a noção da exotopia sintetiza a *perejivanie* do ator na perspectiva stanislavskiana: o ator *vive* verdadeiramente seu papel na situação fictícia, ao mesmo tempo que permanece em si mesmo, consciente de seus atos e do contexto onde seu trabalho criador acontece,

sendo capaz de *escolher* suas ações de acordo com as exigências da técnica, da dramaturgia e da encenação. Sendo assim, o ator transita neste *limiar* entre a arte e a vida, distanciando-se da própria *perejivanie* para conseguir observá-la e atuar sobre ela, sempre com vistas à realização da sua arte.

Entender a *perejivanie* do ator em seu contexto é de suma importância para analisar a *perejivanie* na vida, uma vez que o teatro nos mostra, em uma forma poética, as contradições e os conflitos próprios das relações humanas, ou, como afirma Vigotski (2009b), “as experiências¹⁰³ do ator, suas emoções, aparecem não como funções de sua vida mental pessoal, mas como um fenômeno que tem uma significância e um sentido social objetivos, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia” (p. 20).

A *perejivanie* do ator, portanto, acontece em uma perspectiva na qual a sua experiência toma proporções de ideologia, pois se estabelece como fenômeno cujos sentidos são sociais, respaldados pela função da arte como *técnica social dos sentimentos*. Sobre este assunto, trazemos para a discussão as palavras de Stanislavski (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 entrechoque e o conflito dessas duas ações diretas opostas é que constitui a situação dramática. (p. 103)

Assim, voltamos às nossas indagações do início deste capítulo, encontrando nas relações entre a arte e a vida a nossa resposta: *no palco, como na vida real*, lidamos constantemente com o *drama* da condição humana, cheio de contradições e conflitos, a cada nova *cena* em que *encarnamos* os diversos *papéis* que constituem a nossa personalidade. A partir desta compreensão, parafraseamos as palavras de Vigotski (2001a):¹⁰⁴ *o teatro é o microcosmo da vida humana*, pois é na vida criada no palco que podemos observar, sintetizada e ampliada, a experiência entre o *interno* e o *externo*, entre o *eu* e o *outro*... entre o *ser* e o *não ser*, onde a natureza humana se constitui.

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

No intuito de explicar e compreender a experiência [*perejivanie*], é necessário ir além dos seus limites; é necessário esquecê-la por um minuto e mover-se para longe dela.

(Vigotski, 2009b, p. 20)

¹⁰³ Do original em russo Переживания (*perejivaniia*), segundo nota de Delari Jr. e Passos (2009) à tradução para o português.

¹⁰⁴ “Una palabra es un microcosmos de conciencia humana” (Vigotski, 2001a, p. 128).

Horácio: Ó dia, ó noite! Isto é espantosamente estranho!

Hamlet: Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia.¹⁰⁵

(Shakespeare, 2014, pp. 40-41)

Entre o dia e a noite, vida e arte se encontram na hora da alvorada. Ao perscrutarmos este *limiar* entre o *céu* e a *terra* (o real e o simbólico), nossa *filosofia* nos leva por pensamentos mais profundos, a fim de compreendermos algumas questões que a prática, na arte, não foi capaz de alcançar por completo. Nossa intenção é analisar nosso objeto de estudo — a *perejivanie* — a partir do *outro* lado, para além dos limites do palco, onde a ficção dá lugar à vida.

Deste ponto em diante, dedicaremos nossos esforços a elucidar o termo tal qual ele aparece na obra de L. S. Vigotski, analisando os sentidos que assume em seus escritos. Entretanto, uma vez que o conceito de *perejivanie* perpassa por toda a obra vigotskiana, faremos o caminho inverso: percorreremos brevemente o trabalho de alguns psicólogos soviéticos que se dedicaram ao tema, a fim de estruturarmos uma espécie de *linha do tempo* até alcançarmos novamente, no passado, a obra de Vigotski. É uma proposta ousada que fazemos sem titubear, tendo em vista a necessidade de retomar o conceito a partir de sua origem para só então vislumbrar um novo olhar sobre a *perejivanie*.

Dos psicólogos soviéticos do século XX a abordar o tema da *perejivanie*, Fiódor E. Vasiliuk (1953–) foi quem procurou integrar as ideias ocidentais a respeito da psicodinâmica do inconsciente com os princípios psicológicos desenvolvidos pela escola de Vigotski.¹⁰⁶ A sua abordagem do fenômeno da *perejivanie* voltou-se para o processo de superação, por parte do sujeito, de situações psicológicas críticas (Kozulin, 1991). O autor preocupava-se em estudar de que forma o sujeito supera uma situação psicológica crítica, e como é capaz de retomar o seu equilíbrio psíquico. Em outras palavras, ao falar de superação, Vasiliuk se refere não apenas a um processo psicológico subjetivo, mas a “an active, result-producing internal process which actually transforms the psychological situation, of experiencing as an activity” (Vasiliuk, 1991, p. 20).¹⁰⁷

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

¹⁰⁵ *Hamlet*, Ato I, Cena V.

¹⁰⁶ Vasiliuk (1991) partiu da definição do inconsciente cunhada pelos psicólogos ocidentais do século XX, abordando-o como o lugar das interações silenciosas entre as coisas e as forças psicológicas quando, na experiência, tanto observador quanto coisa observada atuam como objetos da observação, não havendo, neste

¹⁰⁷ “Um processo interno ativo, produtor de resultados, que realmente transforma a situação psicológica, da experiência como atividade” (tradução livre).

psíquica é direcionada. No caso da *pereživanie*, a relação se dá de forma invertida: o conteúdo real passa a ser o agente, enquanto o sujeito se torna passivo. Isto é o mesmo que dizer que a *pereživanie* 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 seria, portanto, não sobre a *pereživanie* 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). Vasiliuk (1991) intentava criar uma teoria que aliasse a visão da *pereživanie* tanto como conteúdo real quanto como uma ação do sujeito diante das suas condições concretas: “if this conceptual transition could be carried through strictly and systematically, we should have a single theory of experiencing, uniting experiencing-contemplation and experiencing-activity in one representation”¹⁰⁸ (p. 23).

Igualmente dedicada a compreender de que forma o sujeito poderia atuar sobre os determinantes do seu comportamento e encontrar novas formas de agir, Lidia I. Bozhovich (1908–1981) voltou-se para o desenvolvimento infantil. Discípula de Vigotski, Bozhovich avançou no entendimento da subjetividade humana ao afirmar que o desenvolvimento infantil deveria ser analisado a partir das condições objetivas que influenciam a criança, bem como os aspectos subjetivos que tomam forma em sua psique, e nos quais essa influência é refratada.

Retomando os estudos de Vigotski, Bozhovich (2009) analisou o desenvolvimento infantil com base nas mudanças ocorridas nos vários estágios desenvolvimentais — não em uma perspectiva evolutiva, mas como um processo dialético entre o ambiente e a psique da criança, que leva a novos patamares qualitativos das funções psíquicas. Desta forma, o desenvolvimento infantil não se estabeleceria como simples acréscimos quantitativos às estruturas que a criança já possui, mas como transformações qualitativas.

A pesquisadora considerava necessário compreender a natureza psicológica da *pereživanie*, de uma perspectiva da sua função psíquica, antes de analisar como seus aspectos são governados pela relação entre as forças internas e externas. Partindo dessa premissa, Bozhovich procurou demonstrar a importância de entender como a *pereživanie* e sua participação no desenvolvimento infantil estão relacionadas às necessidades subjetivas da criança, que terão influência direta na forma como ela se relaciona com o mundo concreto.

In other words, what underlies experience, as we see it, is the world of children’s needs — their impulses, desires, intentions, complexly intertwined with one another and interrelated with possibilities for meeting these needs. And this entire complex system of connections, the entire world of a child’s needs and impulses, must be deciphered so that we can understand the nature of the influence external circumstances exert on children’s mental development.¹⁰⁹

¹⁰⁸ “Se essa transição conceitual pudesse ser realizada de forma estrita e sistemática, teríamos uma única teoria da *pereživanie*, unindo a experiência como contemplação e a experiência como atividade em uma única representação” (tradução livre).

¹⁰⁹ “Em outras palavras, o que subjaz à experiência é o mundo das necessidades das crianças — seus impulsos,

(Bozhovich, 2009, p. 70)

De acordo com a autora, para determinar como a *perejivanie* influenciará o desenvolvimento da criança, é preciso analisar de que forma a sua ocorrência se relaciona às necessidades infantis, o que invariavelmente nos levará também pela análise de quais estados emocionais serão suscitados pela experiência da criança na realidade concreta. Desta forma, Bozhovich busca compreender como as emoções influenciam a percepção da importância de um evento para a criança, trazendo à tona um dos aspectos pouco estudados no que diz respeito ao tema: a habilidade da criança em perceber a influência dos estímulos do ambiente sobre seu comportamento.

O trabalho de Bozhovich trouxe para a discussão o problema das emoções ante os eventos vividos no curso de desenvolvimento e a sua relação com a formação da personalidade, compreendendo a importância da *tomada de consciência* sobre a influência do ambiente e a possibilidade de agência do sujeito sobre os determinantes do seu comportamento.

It must be borne in mind that experiences, once they have taken place and formed a complex system of feelings, affects, and moods, begin to take on significance for people in and of themselves. [...] In the process of development the entire human mind ceases to be a mere apparatus of orientation and adaptation. Gradually, it takes on independent importance and is transformed into a special form of its subject's life.¹¹⁰ (Bozhovich, 2009, pp. 74-75)

Este entendimento da *perejivanie* como força motriz para a transformação da consciência estava presente na obra de outro psicólogo soviético, contemporâneo de Vigotski. Sergei L. Rubinstein (1889–1960) foi um dos teóricos da psicologia soviética que mais se preocuparam em compreender a formação da consciência e suas relações com o mundo objetivo. A preocupação central da obra de Rubinstein perpassa por compreender a personalidade humana como unidade entre cognição e afeto, entendendo a psique como um sistema, tanto em relação à atividade quanto em sua expressão das funções psíquicas humanas (González Rey, 2012).

Em seu primeiro trabalho sobre o tema, intitulado *O ser e a consciência* (1968),¹¹¹ Rubinstein trata o problema da consciência a partir da teoria dos reflexos, seguindo a tendência dos primeiros estudiosos da psicologia soviética no início do século XX. No entanto, assim como os outros

desejos, intenções, complexamente interligados entre si e inter-relacionados com possibilidades de satisfazer essas necessidades. E todo esse complexo sistema de conexões, todo o mundo das necessidades e dos impulsos de uma criança, deve ser decifrado para que possamos compreender a natureza da influência que as circunstâncias externas exercem sobre o desenvolvimento mental infantil” (tradução livre).

¹¹⁰ Deve-se ter em mente que as experiências, uma vez que tenham ocorrido e formado um sistema complexo de sentimentos, afetos e humores, começam a assumir significado para as pessoas em si mesmas. [...] No processo de desenvolvimento, toda a mente humana deixa de ser um mero aparelho de orientação e adaptação. Gradualmente, assume uma importância independente e se transforma em uma forma especial da vida do sujeito” (tradução livre).

¹¹¹ De forma a lidar com questões de tradução, foram consultadas duas edições da obra, uma em português, publicada pela editora portuguesa Portugalíia, e outra em espanhol, *El ser y la conciencia* (1963), publicada pela mexicana Editorial Grijalbo.

pesquisadores que tinham como base metodológica o materialismo histórico-dialético, seu objetivo era problematizar o psiquismo humano a partir destes novos preceitos, que consideravam a atividade psíquica intimamente ligada à sua realidade objetiva concreta (Shuare, 1990).

Em sua obra, Rubinstein (1963) demonstrou que os fenômenos psíquicos estão sempre relacionados aos fenômenos da vida material, compreendendo a atividade psíquica tanto como reflexo quanto como conhecimento do mundo. Segundo o autor, todos os fenômenos psíquicos participam dessas duas qualidades; no entanto, são de naturezas distintas. Um é gnosiológico e se refere ao valor cognoscitivo do fenômeno psíquico em relação à realidade objetiva. Outro se refere à vinculação da atividade psíquica com a sua base nervosa, ou seja, a atividade reflexa. Mesmo tendo considerado esses dois problemas a partir de pontos diferentes de análise, o psicólogo afirmava que eles não deveriam ser contrapostos nem separados.

Todo proceso psíquico tiene un aspecto cognoscitivo, pero no se reduce a él. Como regla general, el objeto reflejado en los fenómenos psíquicos afecta a las necesidades y a los intereses del individuo por lo que provoca en él una determinada actitud emocional y volitiva (anhelos, sentimientos). Todo acto psíquico concreto, toda “unidad” de conciencia comprende ambos componentes: uno intelectual o cognoscitivo, y otro afectivo (no tal como lo entiende la psiquiatría moderna, sino en el sentido de la filosofía clásica del siglo, por ejemplo en la de Spinoza, y también en la de los socialistas utópicos del siglo). Sin embargo, es precisamente en el aspecto cognoscitivo del proceso psíquico donde se manifiesta con singular relieve la conexión de los fenómenos psíquicos con el mundo objetivo. En la solución del problema gnoseológico encontramos la llave que nos permite superar la interpretación subjetivista de la actividad psíquica.¹¹² (Rubinstein, 1963, p. 4)

Desta forma, Rubinstein afirma que a atividade psíquica envolve tanto processos cognoscitivos quanto emocionais e volitivos, ambos formadores do que o autor chama de *unidade* da consciência. No entanto, o psicólogo ainda enfatiza os aspectos cognoscitivos, ao afirmar que é por meio deles que se observa uma relação peculiar entre os fenômenos psíquicos e o mundo exterior. Neste seu primeiro texto, Rubinstein não consegue avançar a respeito das relações entre a realidade objetiva e os aspectos mais subjetivos da psique, discussão que fará em seus trabalhos subsequentes. “Mas, assim como Vygotsky no primeiro e último momentos de sua obra, Rubinstein também tenta evitar o reducionismo mecanicista que pressupõe a noção do reflexo, e na maioria dos seus trabalhos

¹¹² “Cada processo mental tem um aspecto cognitivo, mas não se limita a isso. Como regra, o objeto refletido nos fenômenos psíquicos afeta as necessidades e os interesses do indivíduo, causando-lhe uma certa atitude emocional e volitiva (desejos, sentimentos). Todo ato psíquico concreto, cada “unidade” de consciência, compreende dois componentes: um intelectual ou cognitivo, e outro afetivo (não como entende a psiquiatria moderna, mas no sentido da filosofia clássica, por exemplo, em Spinoza e também nas teorias dos socialistas utópicos do nosso século). No entanto, é precisamente no aspecto cognitivo do processo psíquico que se manifesta a conexão única dos fenômenos psíquicos com o mundo objetivo. Ao resolver o problema gnosiológico, encontraremos a chave que nos permite superar a interpretação subjetivista da atividade psíquica” (tradução livre).

nos fala de refração, e não de reflexo” (González Rey, 2012, pp. 268-269).

Devemos ressaltar a importância dos escritos de Rubinstein uma vez que o psicólogo, assim como Vigotski, buscou tratar a consciência como *unidade*, a partir de uma visão monista dos fenômenos psicológicos. Segundo o autor, a atividade contém os aspectos subjetivos do sujeito da atividade; há um princípio de *unidade* entre a atividade e a consciência, sendo esta formada pelos aspectos cognoscitivos e volitivos da atividade psíquica (Rubinstein, 1968). Conclui-se, portanto, que há uma relação indissolúvel entre a consciência, formada por cognição e emoção, e a atividade do homem. Podemos ir um pouco além e demonstrar que há, desta forma, uma *unidade* inseparável entre a realidade subjetiva e objetiva, determinada pela experiência humana no mundo concreto, ao mesmo tempo que o sujeito determina a sua experiência por meio da sua subjetividade.

Outro ponto notável na obra de Rubinstein é a noção de *refração*. O autor afirma que a atividade psíquica não se estabelece apenas como um *reflexo* do mundo exterior, mas como um processo que perpassa pelo próprio sujeito da atividade, como observamos anteriormente. Apesar de suas tentativas de avançar no entendimento da subjetividade humana, Rubinstein apenas conseguirá elucidar o tema ao final de sua obra, contribuindo para elevar a questão da subjetividade ao *status* de objeto de estudo no panorama da psicologia moderna:

se no sucessivo se desenvolve a tese de que as ideias e a mentalidade do homem são o produto do tecido social em que vive, para a avaliação correta da mesma é preciso lembrar que se lhe antecipa a tese inversa, segundo a qual o próprio tecido social é produto das ideias. (1959, p. 11, citado por González Rey, 2012, p. 270)

Como vimos, apesar de abordar seu objeto de estudo de formas distintas, as teses dos autores soviéticos analisados relacionam-se intimamente com os aspectos referentes ao fenômeno da *perejivanie* evidenciados na obra de Vigotski. A análise aprofundada do tema levou o psicólogo bielorrusso por caminhos diversos, que compreendem tanto a *perejivanie* de um ponto de vista da arte quanto o entendimento de seu papel na formação da personalidade e da consciência humanas.

Os primeiros estudos de Vigotski (1999b) acerca da *perejivanie* no campo artístico abordam a reação estética, buscando analisar a experiência do espectador ao apreciar uma obra de arte. A sua leitura do fenômeno estético parte do pressuposto de que os sentimentos suscitados pela obra de arte são socialmente determinados, e que toda criação artística se realiza como uma produção simbólica feita de forma deliberada e consciente pelo artista, a fim de suscitar no espectador a reação estética. Desta forma, a obra de arte seria um sistema de estímulos organizados para provocar tal reação, que estaria intimamente relacionada às determinações sociais e históricas subjacentes ao fenômeno (Japiassu, 1999).

A fim de propor uma nova visão sobre a reação estética, Vigotski (1999b) embasou seus estudos em uma análise das duas principais correntes teóricas que dominavam o estudo sobre o assunto no início do século XX. O autor examinou a proposta estética formalista russa, concordando

com Eissenstein (1898–1948) quanto à importância dos materiais na produção do sentido da obra artística. Apesar de suas críticas, Vigotski reconheceu a importância do formalismo por ter ampliado o conceito de forma, que se refere ao modo de distribuição e estruturação do material artístico para produzir reações estéticas no espectador.

Vigotski retomou também os estudos psicanalíticos, uma das abordagens centrais no estudo da reação estética à sua época. O autor criticou a ênfase exagerada nos conteúdos inconscientes, ignorando a questão própria da forma, um dos componentes considerados pelo autor como preponderantes na análise da reação estética. Segundo o psicólogo, a visão psicanalítica da arte reduzia seus efeitos a questões relacionadas à infância e à sexualidade, perfazendo apenas o âmbito da consciência individual (Wedekin, 2015). Esta perspectiva, obviamente, ia de encontro à noção materialista histórico-dialética sobre a função social da arte, ao ignorar as mudanças históricas e sociais experimentadas no campo artístico em função da natureza dinâmica da sociedade.

O exame crítico das principais correntes estéticas do início do século XX conduz Vygotsky à conclusão de que o erro de qualquer teoria da arte que parta apenas dos dados objetivos da forma artística ou unicamente da importância do seu conteúdo será o de não considerar em seus fundamentos estruturadores uma perspectiva psicológica capaz de superar a dicotomia entre conteúdo e forma. (Japiassu, 1999, p. 44)

Superar a dicotomia na visão dos fenômenos do comportamento humano era, em verdade, um dos principais objetivos de Vigotski, de forma que não poderia ser diferente em sua análise da arte. O autor não só pretendia propor uma visão monista da reação estética, como também acreditava que a análise do fenômeno deveria considerar, além do problema da percepção sensorial, dois aspectos:

em arte a reação apenas começa pelo fato da percepção sensorial mas, evidentemente, não se conclui, e por isso se faz necessário não iniciar a psicologia da arte pelo campo que costuma operar com as emoções estéticas elementares, mas partindo de dois outros problemas: do sentimento e da imaginação (Vigotski, 1999b, p. 249).

A fim de trazer para a discussão a questão do sentimento (e, por conseguinte, das emoções) no campo da reação estética, Vigotski retoma algumas teorias vigentes à sua época, em especial a *lei do menor esforço*. De acordo com tal lei, os sentimentos determinam uma descarga, um dispêndio de energia psíquica, enquanto nos atos nervosos superiores predominaria um claro esforço de economia desta energia. Ao trabalhar com sentimentos e emoções, a arte agiria no psiquismo de forma a suscitar claramente este dispêndio de energia psíquica, uma vez que a sua linguagem simbólica “recorre ao dispêndio extremamente não econômico das nossas forças quando dificulta artificialmente o desenrolar da ação, excita a nossa curiosidade, joga com as nossas conjecturas, leva-nos a desdobrar a nossa atenção, etc.” (Vigotski, 1999b, p. 256).

Desta forma, Vigotski aponta que, para compreender a reação estética, é preciso ir além da emoção estética elementar — que é causada pelos componentes da obra em si e chega aos sentidos na

apreciação. Segundo o autor, sua investigação aponta para a complexificação em comparação com a atividade não artística; assim, a lei do menor esforço se aplicaria apenas às suas consequências, ao seu efeito secundário, e não à reação estética diante da obra. Para o autor, a arte viola a lei do menor esforço, pois está ligada à excitação do complexo jogo de sentimentos manifestados no homem — sendo o sentimento um dispêndio de energia espiritual.

Ainda em relação aos sentimentos, Vigotski os relaciona, na reação estética, à fantasia, a fim de explicar que a *perejivanie* estética, isto é, as sensações e os sentimentos causados pela obra de arte, está vinculada não apenas ao que é percebido dos elementos artísticos dispostos, mas à nossa própria capacidade de imaginar e criar a partir dessas sensações, uma vez que as emoções provocadas pela arte envolvem uma atividade consciente, por meio da imaginação, de resolução das contradições impostas pela linguagem artística:

deste modo, o traço distintivo da emoção estética é precisamente a retenção de sua manifestação externa, enquanto conserva ao mesmo tempo uma força excepcional. Poderíamos demonstrar que a arte é uma emoção central, é uma emoção que se resolve predominantemente no córtex cerebral. As emoções da arte são emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se principalmente em imagens da fantasia. (1999b, p. 267)

Devemos entender, portanto, que as emoções suscitadas pela arte são *inteligentes* na medida em que exigem do nosso psiquismo uma reelaboração das sensações e dos sentimentos vividos a partir da reação estética. Esta reelaboração pressupõe uma *superação* das contradições impostas pela experiência com a arte, predispondo o sujeito a uma posição de enfrentamento, quando se completa a *perejivanie* com a obra de arte (Toassa, 2009).

Vigotski (1999b) complementa seu raciocínio concordando com os estudos de Diderot a respeito da arte teatral: ao servirem a um objetivo determinado e surgirem de uma perspectiva consciente no ofício da arte, as emoções do ator são também *emoções inteligentes*, uma vez que “o ator chora lágrimas de verdade, mas essas lágrimas correm do cérebro” (p. 267).

A fim de elucidar mais apropriadamente a questão, devemos retomar as afirmações de Stanislavski (2014) a respeito do trabalho criador no teatro. Segundo o diretor russo, as emoções e os sentimentos do ator surgem do *cérebro* porque exigem um trabalho intelectual, por dependerem diretamente da memória emocional e da imaginação da realidade fictícia. No entanto, para realizar o seu intento, o ator deve ir além, uma vez que os seus sentimentos servem à sua função artística: “ele tocará seu público assim que encontrar para eles uma saída adequada, em alguma sugestão imaginativa” (p. 193).

Esta *saída adequada* dos sentimentos exige um reposicionamento do sujeito diante de tais emoções e sentimentos, por meio de uma ação volitiva consciente, com um olhar a partir do *limiar* onde se situa a experiência do ator: a *exotopia*. Este *limiar* demanda também que a experiência

transite entre realidade e imaginação; ou, como melhor explicaria o próprio Stanislavski (2014), “*tudo deve ser real na vida imaginária do ator*” (p. 196, grifo na fonte).

Neste ponto, julgamos importante retomar a discussão feita pelo autor da teoria de Théodore Ribot (1839–1916) sobre a questão da arte. De acordo com Vigotski, Ribot demonstrava que toda emoção faz uso da imaginação para alterar uma série de representações imagéticas originadas pela fantasia, que por sua vez evocam uma nova expressão do sentimento ou emoção. É com base nesta dupla expressão do sentimento, por meio do incurso da imaginação, que Vigotski (1999b) apresenta a Lei da Realidade dos Sentimentos: “vemos que sentimento e fantasia não são dois processos separados entre si mas, essencialmente, o mesmo processo, e estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional” (p. 264).

Assim, Vigotski esclarece que a reação estética se dá de forma diferenciada em relação às outras reações do homem, formulando seu conceito de *catarse*. Segundo o autor, a contradição lógica entre a estrutura concreta da obra e seu conteúdo, característica à arte, suscita uma contradição emocional no espectador. Desse modo, a arte promove uma descarga intensa de emoções contrárias ao conteúdo da obra, opondo-se à concepção de Aristóteles em sua *Poética* de que a *catarse* seria, na verdade, a purificação dos sentidos. Vigotski (1999b) defende que a *catarse* é um processo complexo de *transformação das emoções*:

[...] a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de *curto-circuito*. (p. 270, grifos nossos)

[...] É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a *catarse* da reação estética. (p. 272, grifos nossos)

Coerente com a sua visão dos elementos envolvidos na *catarse*, Vigotski contesta a compreensão de que o sentimento causado pela obra de arte seja comparável aos demais sentimentos vivenciados pelo homem. Pelo contrário, afirma que a arte implica algo que transforma e supera o sentimento comum. Assim, toda sensação e sentimento, quando suscitados por meio da arte, teriam algo além dos elementos que neles estão contidos, “e este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte” (Vigotski, 1999b, p. 307).

É precisamente a partir desta *transformação das emoções*, da reelaboração e superação dos sentimentos que devemos analisar, também, o fenômeno da *perejivanie* na vida. Seguimos, assim, o curso deste rio caudaloso da experiência humana trazendo para a discussão os escritos de Vigotski sobre a *perejivanie* no decurso do desenvolvimento humano e a sua importância na constituição da consciência. Vigotski demonstra que na vida, como na arte, as nossas experiências irão determinar a nossa atuação no mundo, em congruência com os aspectos históricos e sociais a ela subjacentes.

De um ponto de vista metodológico, Varshava e Vigotski (1931, p. 128 citado por Veresov, 2016, p. 130) definiram a *perezhivanie* como “experiência psicológica direta”,¹¹³ compreendida como unidade na qual está representada, de um lado, a situação experienciada e, de outro, a forma como o sujeito experiencia esta situação. Isto é o mesmo que dizer, portanto, que em toda *perezhivanie* estamos lidando com uma unidade indivisível entre as características pessoais e os elementos situacionais.

The concept of perezhivanie as a unit is of a dialectical nature; it is a theoretical tool for the analysis of dialectical character of development as the the path along which the social becomes the individual.¹¹⁴ (Veresov, 2016, p. 135, grifos na fonte)

A *perezhivanie* se estabelece, portanto, como unidade indivisível desta relação entre o ambiente e a representação simbólica dentro da pessoa, a partir de sua constituição social. Porém, esta unidade se dá de forma dramática, na medida em que nosso ambiente e nossas relações passam por constantes transformações, que determinam uma nova dinâmica psíquica. Sendo assim, a *perezhivanie* não é apenas a unidade entre o ambiente e o sujeito, o externo e o interno, mas o *processo* pelo qual esta 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. Deste modo, a *perezhivanie* representa a unidade mínima do todo, a unidade orgânica entre a personalidade e o ambiente, como é representada no decurso do desenvolvimento. A *perezhivanie* de uma criança é o que transforma a situação social na situação social de desenvolvimento, na medida em que a experiência determina a *transformação* da psique. É nesta perspectiva que Vigotski (1991a) afirma: “La conciencia es la vivencia de las vivencias” (p. 8).

Partindo deste pressuposto, Vigotski dedicou-se a estudar o papel da *perezhivanie* no desenvolvimento humano, a partir da noção materialista histórico-dialética da constituição social da pessoa. Ao internalizar ou converter em representação simbólica as relações sociais reais, a consciência humana se constituiria a partir de “duas linhas qualitativamente diferentes de desenvolvimento, diferindo quanto à sua origem: de um lado, os processos elementares, que são de origem biológica; de outro, as funções psicológicas superiores de origem sócio-cultural” (1991a, p. 52).

A história do comportamento da criança se constituiria do entrelaçamento dessas duas linhas, como já vimos neste trabalho. Partindo desta premissa, Vigotski (2006) estudou os sistemas psicológicos existentes entre os níveis elementares e superiores do desenvolvimento. Essa compreensão levou a sua concepção dialética do desenvolvimento: um conjunto de conexões, de

¹¹³ “*Perezhivanie* (переживание) is a common name for direct psychological experience. From a subjective perspective, every psychological process is *perezhivanie*. In every *perezhivanie* we distinguish: firstly, an act, and secondly, the content of *perezhivanie*. The first is an activity related to the appearance of certain *perezhivanie*; the second is the content, the composition of what is experienced” (Veresov, 2016, p. 130).

¹¹⁴ “O conceito de *perezhivanie* como unidade é de natureza dialética; é um instrumento teórico para a análise do caráter dialético do desenvolvimento como o caminho pelo qual o social se torna o indivíduo” (tradução livre).

avanços e retrocessos, de fases de estabilidade entrecortadas por momentos de crise (Koshino & Martins, 2011).

Em seu estudo *El problema de la edad*, Vigotski (2006) discutiu a necessidade de analisar o desenvolvimento como um processo, e não apenas por indicadores que sugerissem a transição de uma fase a outra, tais como a dentição ou a maturação sexual, utilizados pelas correntes teóricas da sua época. Para o autor, a psicologia deveria voltar-se para as aquisições da criança ao longo dos momentos de estabilidade e crise característicos da dinâmica do seu desenvolvimento, levando em consideração sua constituição como sujeito histórico e cultural, para só assim buscar compreender os fatores comuns presentes no desenvolvimento humano, bem como os elementos de singularidade de cada indivíduo neste processo.

O autor compreendeu o desenvolvimento da criança a partir de uma visão dialética de internalização das relações sociais, como uma constante de “cambios microscópicos de la personalidad del niño que se van acumulando hasta un cierto limite y se manifiestan más tarde como una repentina formación cualitativamente nueva de una edad” (2006, p. 255).¹¹⁵ Assim, embora a infância seja caracterizada em sua maioria por essas fases aparentemente estáveis, uma comparação entre o início e o término de determinada fase seria capaz de evidenciar mudanças significativas na personalidade da criança, com marcos nem sempre visíveis, mas ocorridos a partir de dentro, por “via subterránea” (Vigotski, 2006, p. 255).

Los períodos de *crisis* que se intercalan entre los estables, configuran los puntos críticos, de viraje, en el desarrollo, confirmando una vez más que el *desarrollo del niño es un proceso dialéctico donde el paso de un estadio a outro no se realiza por vía evolutiva, sino revolucionaria*.¹¹⁶ (2006, p. 258, grifos nossos)

Portanto, o desenvolvimento se dá por via *revolucionária* e não *evolutiva*, isto é, como mudanças qualitativas na personalidade, e não uma sucessão de fases biologicamente mais evoluídas que outras. Em relação às *crises* do desenvolvimento, o autor afirma que determinar os limites entre o início e o término das fases críticas se torna uma tarefa difícil para a psicologia, pois são totalmente indefinidos; no entanto, há uma agudização da *crise* em seu período intermediário e um ponto culminante em todas as idades críticas, diferenciando-as sensivelmente das fases estáveis do desenvolvimento.

As fases críticas e estáveis do desenvolvimento se sucedem como um processo de saltos qualitativos no desenvolvimento, e não como marcos isolados. As idades críticas impulsionam mudanças no desenvolvimento, determinando inclusive a extinção de aspectos de fases anteriores, para formações qualitativamente novas na personalidade.

¹¹⁵ “Mudanças microscópicas na personalidade da criança, que vão se acumulando até um limite e se manifestam mais tarde como uma repentina formação qualitativamente nova de uma idade” (tradução livre).

¹¹⁶ “Os períodos de crise intercalados entre os estáveis definem os pontos críticos no desenvolvimento, confirmando uma vez mais que o desenvolvimento infantil é um processo dialético, no qual a passagem de um estágio a outro não é feita por via evolutiva, mas revolucionária” (tradução livre).

Não podemos perder de vista que, para compreender o desenvolvimento infantil, é preciso considerar que as relações entre a personalidade da criança e seu meio social são dinâmicas em cada etapa da sua constituição, conforme analisou Vigotski em seu manuscrito *Quarta aula, a questão do meio na pedologia* (2010). Um aspecto a ser considerado nesta análise é que o meio se modifica, para a criança, a cada faixa etária; além disso, a própria criança se modifica no processo de desenvolvimento e, portanto, o papel e o significado dos elementos do meio também acabam mudando. O mesmo elemento, que possui um significado, desempenha um papel numa determinada idade, mas passa a ter novo significado e a desempenhar outro papel em outro momento, pois a relação da criança com determinado elemento do meio se transformou (Vigotski, 2010).

A *perejivanie* seria o principal elemento a ser analisado para compreender o papel do meio na formação da personalidade da criança:

a vivência [*perejivanie*] de uma situação qualquer, a vivência [*perejivanie*] de um componente qualquer do meio determina qual influência essa situação ou esse meio exercerá na criança. Dessa forma, não é esse ou aquele elemento tomado independentemente da criança, mas, sim, o elemento interpretado pela vivência [*perejivanie*] da criança que pode determinar sua influência no decorrer de seu desenvolvimento futuro. (Vigotski, 2010, p. 684)

Nesta afirmação, Vigotski sinaliza para a importância de não interpretar o desenvolvimento da criança, em sua relação com o meio, apenas de uma perspectiva de fora para dentro, por meio de indicadores absolutos aplicáveis a todo e qualquer desenvolvimento humano; deve-se, ao contrário, considerar a criança no processo — isto é, a *singularidade* em sua relação com o meio. Entender esta singularidade demanda do pesquisador olhar a forma como a criança toma consciência e concebe o seu meio, e como se relaciona *afetivamente* com certo acontecimento. A isso Vigotski (2010, p. 686) chama de “prisma”, o que vai determinar o papel e a influência do meio no desenvolvimento da personalidade. Portanto, não apenas as particularidades da criança irão determinar como será o caráter da *perejivanie*, mas também o próprio meio constituirá a sua singularidade, determinando as particularidades da criança, que por sua vez estarão cristalizadas na experiência, em um processo dialético.

[...] A *pedologia*, à diferença de outras ciências, [visa] estudar não o meio enquanto tal, sem referência à criança, mas sim estudar o papel e a influência do meio ao longo do desenvolvimento infantil, então ela deverá sempre saber encontrar aquele prisma que reflete a influência do meio na criança, isto é, *a pedologia deverá saber encontrar a relação existente entre a criança e o meio, a vivência da criança*, isto é, de que forma ela toma consciência e concebe, de como ela se relaciona afetivamente para com certo acontecimento. Esse é o *prisma* que determina o papel e a influência do meio no desenvolvimento do — digamos — caráter da criança, do seu desenvolvimento psicológico e assim por diante. (Vigotski, 2010, p. 686, grifos na fonte)

É desta noção de *prisma* que Vigotski cunha a noção de *refração*, ao opor-se às primeiras teorias psicológicas sobre a consciência como reflexo. Neste aspecto, é necessário considerar as demais influências, o nível de compreensão da criança quanto a determinada experiência, a possibilidade de *tomada de consciência* a respeito do que foi experienciado, e da apreensão daquilo que ocorre no meio circundante da criança (Bozhovich, 2009).

A partir dessa compreensão da *perejivanie* como *unidade dinâmica da consciência*, que se constitui como *relação* entre o *sujeito* e o *meio*, o *externo* e o *interno*, faz-se necessário retornar à *cena* da vida, na qual estamos sempre sob as luzes da ribalta. Em constante interação com diversos personagens, *vivemos* a multiplicidade dos *papéis* que nos constituem. Neste grande ato de nossas experiências, muitas vezes somos flagrados por mudanças radicais que levam a *crises*, a um *choque* entre nossos desejos e nossos deveres, quando somos impelidos a nos posicionar perante os acontecimentos. Mas como esse *choque* e essas *crises* constituem o nosso psiquismo, e determinam uma nova forma de agir, sentir e pensar ao *tomarmos consciência* de nossas determinações e atuarmos sobre elas?

Conforme Del Río e Álvarez (2007), esta ênfase na perspectiva do *choque* e da *crise* é uma constante na obra de Vigotski, em especial no que se refere à sua visão do desenvolvimento humano. Segundo os autores, a própria vivência de Vigotski, marcada pelo convívio com a tuberculose, parece tê-lo conduzido por uma aproximação com aspectos específicos do drama, em particular os que remetem à tragicidade da existência humana pela convivência com a finitude da vida, pela certeza da morte.

La “iniciación a lo trágico” es una de las tesis que penetra los análisis de todos los géneros literarios que Vygotski aborda en *Psicología del arte*, aunque es en su estudio sobre la tragedia de Hamlet donde lo trata de manera más explícita. Su tesis es que el drama constituye una psicotecnia del sentimiento para iniciarnos con profundidad en lo trágico, teniendo en cuenta que lo trágico es bastante más que una reacción emocional: es acceder al sentido de la vida sabiendo que se va a morir (sentirlo y saberlo), lo que equivale — y eso es lo fundamental — a que el hombre accede a poder vivir la vida con conciencia de ella. La tragedia “enciende el fuego trágico de nuestro yo” (Vygotski, *op. cit.*, p. 136). Para Vygotski la culpa de haber nacido no es otra que el destino de pertenecer a la especie humana, que *el hecho de poseer la psique humana*. Realizar el sentimiento trágico y desvelar la psicología humana son dos caras del mismo enigma, de la misma misión.¹¹⁷ (Del Río & Álvarez, 2007, p.

¹¹⁷ “A iniciação ao trágico’ é uma das teses que penetra as análises de todos os gêneros literários que Vigotski aborda em *Psicologia da arte*, embora seja em seu estudo sobre a tragédia de Hamlet que os trata de forma mais explícita. Sua tese é de que o drama constitui uma psicotecnia do sentimento para nos iniciarmos profundamente no trágico, considerando que a tragédia é muito mais do que uma reação emocional: é o acesso ao sentido da vida, sabendo de que vamos morrer (sentir e saber), o que equivale — e isso é o fundamental — a que o homem possa viver com esta consciência. A tragédia ‘acende o fogo trágico do nosso eu’ (Vygotsky, *op. cit.*, p. 136). Para Vygotski, a culpa por ter nascido não é outra senão o destino de pertencer à espécie humana, o fato de ter uma psique humana. Realizar o sentimento trágico e revelar a psicologia humana são dois lados de um mesmo

306).

Essa análise do sentido trágico feita por Vigotski (1999b) revela, ainda sob a perspectiva do estudo da arte, como a experiência da tragédia como gênero literário nos faz entrar em contato com a tragicidade da existência humana, que se estabelece pela consciência da própria morte. Ao traçar as relações entre o drama na arte e o drama na vida, o psicólogo nos mostra que esta *tragédia original* do conhecimento da própria morte vislumbra a possibilidade de ação quando o homem, ao conhecer suas determinações, pode determinar a si mesmo.

Ao termos *consciência* da natureza trágica das nossas condições de vida, passamos a viver o que Vigotski (1999a, p. 64) chamou de “segundo nascimento”, iconizado na obra de Shakespeare pela cena em que Hamlet encontra o fantasma de seu pai. Eis o *choque*, a *crise* que leva a uma nova visão das coisas quando o protagonista se depara com as condições trágicas da existência humana marcada pela insígnia da morte. Daquele momento em diante da sua *perejivanie* trágica, Hamlet experimenta uma nova *vida*:

ele apaga as máximas dos livros, todas as marcas do passado, e só o legado do pai (“recordate de mim”, e nada mais) viverá em sua memória como a nova *semente* do pai (além-tumular) que lhe deu uma *nova vida, um novo nascimento*: nascimento místico. (Vigotski, 1999a, p. 64, grifos na fonte)

Hamlet não quer levar consigo as coisas e os sentidos da sua antiga vida após ter recebido uma *nova vida* por meio do contato com o *outro lado*. Seus novos olhos podem ver *além*, no lusco-fusco da alvorada, o que lhe confere novos pensamentos no *limiar* entre a palavra e o silêncio. Nessa metáfora, a *experiência extrema* determina novos sentimentos, um novo estado emocional, que nos leva a experimentar um reposicionamento diante das nossas condições de vida. Percebemos como assumimos os *papéis* nas relações, na grande trama de nossa vivência, e reconhecemos o que, para nós, anteriormente era apenas mistério.

Em absoluto; desafio os augúrios. Existe uma providência especial até na queda de um pássaro. Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. *Estar preparado é tudo*.¹¹⁸ (Shakespeare, 2014, p. 134, grifo nosso)

Hamlet reconhece os *augúrios*, mas não os desafia; no entanto, afirma que *estar preparado é tudo*, uma vez que conhece os limites além da vida, ao transitar neste *limiar* onde os mistérios se encerram. Poderíamos interpretar esta *preparação* como a dádiva provida pelo *segundo nascimento*, pela nova visão conferida pela *perejivanie*. Na obra de Shakespeare, Hamlet acredita que deve estar *preparado* para a inevitabilidade da morte, o que nos remete à questão da *tomada de consciência* de nossas determinações e da necessidade de atuação sobre elas.

Apesar de estar preparado, *consciente*, a personagem criado por Shakespeare posterga a

enigma, de uma mesma missão” (tradução livre).

¹¹⁸ *Hamlet*, Ato V, Cena II.

consumação da vingança, e só efetivamente realiza seus intentos como consequência da tragédia, pois, como assinala Vigotski (1999b), a morosidade foi um recurso utilizado pelo dramaturgo e se justifica pelas leis da ação trágica. Entretanto, nós, em nossa experiência fora da ficção, ao *tomarmos consciência* de nossas determinações e de nossa posição na *trama* social onde nos inserimos, somos colocados diante de uma decisão: *ser ou não ser?* Agir ou não agir? Usar nossos novos olhos para enxergar *além* e atuar sobre nossas condições de vida, ou decidir por não atuar, retardando nosso movimento até o encontro inevitável com a morte? E, se decidirmos por *ser*, por agir e por usar nossos novos olhos, como proceder?

A solução para esta questão pode ser encontrada nas palavras de Vigotski (2009b): “no intuito de explicar e compreender a experiência, é necessário ir além dos seus limites; é necessário esquecê-la por um minuto e mover-se para longe dela” (p. 18). Como o ator no palco, devemos exercitar a *exotopia*, o olhar exterior à própria *perejivanie*, em uma experiência quase duplamente alteritária: me reconheço como *unidade* da *multiplicidade* das minhas relações, vejo em mim o *eu* e o *outro*. Ao tomarmos consciência de que somos a “personificação das funções entre as pessoas” (Vigotski, 2000, p. 26), o próprio *drama* das relações, temos a possibilidade de atuar como *personagens de nós mesmos*. A partir disso, somos capazes de nos tornar *protagonistas* de nosso desenvolvimento, agindo conscientemente sobre nossas determinações e determinando nossa experiência. Ou, como afirma Vigotski (2000), “o mais básico consiste em que a pessoa não somente se desenvolve, mas também constrói a si” (p. 33).

Contudo, o simples contato com a experiência direta nem sempre leva ao *milagre*, à transformação da nossa *água* em *vinho*. Uma vez que “a experiência determina a consciência”¹¹⁹ (Vigotski, 1991a, p. 12), precisamos passar por experiências que tensionem nossa forma de ver o mundo, nos levem à transposição de nossos sentimentos e nos façam vislumbrar novas formas de agir no mundo, a fim de termos recursos suficientes para atuar como determinantes de nós mesmos.

Acreditamos na importância do papel do teatro como linguagem artística e estética que promove a consciência ética: por meio da experiência como espectadores, somos capazes de experimentar o distanciamento necessário — a *exotopia* — para a tomada de consciência, ao nos depararmos com o drama da vida sintetizado e ampliado sob a luz dos refletores. Ao presenciarmos o *drama* no teatro, somos capazes de nos identificar, solucionar e superar sentimentos de uma forma elaborada por meio da imaginação, aprendendo novas formas de agir sobre nossos determinantes e de criar nossas próprias condições de vida.

Concluimos aqui nossa análise das relações entre a arte e a vida, permanecendo neste *limiar* da nossa experiência, colocando em diálogo direto as palavras de Vigotski e Stanislavski:

a arte introduz cada vez mais a ação da paixão, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formula para a mente e revive para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que sem ela teriam permanecido em estado indefinido e imóvel. (Vigotski,

¹¹⁹ “La experiencia determina la conciencia” (tradução livre).

1999b, p. 316)

Nossa experiência levou-nos a crer firmemente que nosso tipo de arte, embebido que é nas experiências vivas dos seres humanos, pode reproduzir artisticamente as impalpáveis nuances e profundezas da vida. Só uma arte assim pode absorver inteiramente o espectador, fazendo-o, a um só tempo, entender e experimentar intimamente os acontecimentos do palco, enriquecendo a sua vida interior e deixando impressões que não se desvanecerão com o tempo. (Stanislavski, 2014, p. 45)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa jornada pelo estudo da *perejivanie* no *limiar* entre a arte e a vida, percebemos a importância de examinar esse conceito levando em consideração sua abrangência dentro da psicologia histórico-cultural. Em nosso esforço, percorremos um caminho que nos levou dos trabalhos atuais até os primórdios de sua constituição como objeto de estudo da psicologia, percebendo a importância de traçar as relações entre a arte e a vida no que diz respeito ao fenômeno da *perejivanie* a fim de compreender todas as dimensões que o tema assume não só nos escritos de Vigotski sobre a arte, mas em toda a sua obra.

Com a recuperação dos primeiros trabalhos de Vigotski sobre a arte e o esforço de traduzir os escritos diretamente dos originais em russo, vários pesquisadores ao redor do mundo têm se empenhado em retomar os sentidos que o tema da *perejivanie* assume na psicologia histórico-cultural, traçando um panorama de como o conceito se estrutura ao longo da sua obra. No entanto, entendemos ser necessário um olhar sobre a *perejivanie* na arte em uma perspectiva dialética com os estudos psicológicos da *perejivanie* na vida, entendendo as relações entre a psicologia e a arte no prisma da complementariedade. O entendimento das relações da teoria vigotskiana com a arte é imprescindível para compreender a fundo todos os conceitos desenvolvidos sobre a constituição da consciência humana, uma vez que Vigotski considerava que a nossa consciência se estrutura de forma *dramática* — tal como ocorre no teatro.

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

Entretanto, no palco, diferente da vida, 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. Desta forma, no ofício do teatro, é preciso *viver* sempre no *limiar* da experiência humana, que constitui a essência do *eu sou* do ator.

Assim, o teatro se configura como *microcosmo da vida*, onde as relações são tensionadas ao máximo, permitindo analisar a intrincada trama das determinações humanas, *transformadas em verdade poética*. As relações entre arte e vida perpassam por esta identificação e este afastamento da experiência no *limiar*, na hora da *alvorada*, quando não é nem dia nem noite, quando a vida *é* e *não é* ao mesmo tempo, na fronteira entre realidade e imaginação. A linguagem simbólica própria do teatro é

capaz de nos transportar para *além* dos limites da vida, ao mesmo tempo que nos embala em uma viagem para dentro de nós mesmos — e eis, neste panorama, o *milagre* da arte, quando somos impelidos a solucionar a contradição suscitada por nossos sentimentos, reconhecendo nosso lugar dentro da experiência e atuando sobre ela.

Por meio do estudo do teatro e da *perejivanie* do ator, somos capazes de compreender a constituição humana a partir desta perspectiva *dramática*, pois ela acontece no *limiar* da experiência alteritária. O ator, em seu ofício, atua como *eu* e como *outro*, aproximando-se da experiência alheia representada na vida da personagem; ele se apresenta como este *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*.

É na *exotopia* que se encerra a real questão da liberdade: ao sermos capazes de compreender as condições humanas a partir de um novo olhar, podemos agir sobre nossas determinações e determinar a nós mesmos, alcançando o estado consciente do *eu sou* em nossas vidas; assim, podemos nos apropriar da nossa experiência, cômicos da nossa participação não só na nossa própria história, mas na perspectiva mais ampla de toda a grande trama das relações humanas.

Desta forma, completamos o processo da *perejivanie*: vivemos, sentimos, enxergamos, tomamos consciência e *atuamos*.

Para assim sermos capazes de não apenas *parecer ser*...

Mas efetivamente *ser*.

Hamlet

Parece, senhora? Não, madame, é!

Não conheço o *parece*.

Não é apenas o meu manto negro, boa mãe,

Minhas roupas usuais de luto fechado,

Nem os profundos suspiros, a respiração ofegante.

Não, nem o rio de lágrimas que desce de meus olhos,

Ou a expressão abatida do meu rosto,

Junto com todas as formas, vestígios e exibições de dor,

Que podem demonstrar minha verdade.

Isso, sim, *parece*,

São ações que qualquer um pode representar.

O que está dentro de mim dispensa e repudia

Os costumes e galas que imitam a agonia.

(Shakespeare, 2014, pp. 21-22)¹²⁰

¹²⁰ *Hamlet*, Ato I, Cena II.

REFERÊNCIAS

- Alexander, J. T. (2009). The Petrine Era and after — 1689–1740. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3rd edition). New York: Oxford.
- Andrade, J. J., & Smolka, A. L. B. (2009). A construção do conhecimento em diferentes perspectivas: contribuições de um diálogo entre Bachelard e Vigotski. *Ciência & Educação*, 15(2), 245-268.
- Aristóteles (2008). *Poética* (3ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barroco, S. M. S., & Superti, T. (2014). Vigotski e o estudo da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 23-31.
- Barros, E. R. O., Camargo, R. C., & Rosa, M. M. Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. *Psicologia em Estudo*, 16(2), 229-240.
- Benedetti, J. (1999). Stanislavsky and the Moscow Art Theater: 1898–1938. In R. Leach & V. Borovsky (orgs.), *A history of the Russian theater* (pp. 254-277). Cambridge: Cambridge University Press.
- Benedetti, J. (2011). *Stanislavski: an introduction* (4ª ed.). Nova York: Theater Arts Book.
- Berthold, M. (2011). *História mundial do teatro* (5ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Bezerra, P. (1999). Prefácio. In: L. S. Vigotski. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (pp. IX-XV). São Paulo: Martins Fontes.
- Bezerra, J. C. (2015). O oráculo dobrado em Macbeth: presente/futuro, história/sobrenatural. *Questão de Crítica*, 64(3). Recuperado de <http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/o-oraculo-dobrado-em-macbeth/#more-519>
- Bloom, H. (1998). *Shakespeare: the invention of the human being*. New York: Riverhead Books.
- Borovsky, V. (1999). Russian theater in Russian culture. In: R. Leach & V. Borovsky (orgs.), *A history of the Russian theater* (pp. 6-17). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bozhovich, L. I. (2009). The social situation of child development. *Journal of Russian and East European Psychology*, 47(4), 59-86. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/72c7/00d190f71e23381660945150066f85ab457e.pdf>
- Brook, P. (2015). *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri.

- Carbonelli, R. R. (2009). *A questão do ator na estética de Diderot* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Carlson, M. (1995). *Teorias do teatro*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- Carmichael, J. (1967). *História resumida da revolução russa*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Carmo, F. M. (2008). *Vigotski: um estudo à luz da centralidade ontológica do trabalho* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- Carnicke, S. M. (1984). "An actor prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast' I": a comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theater Journal*, 36(2), 481-494. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3206736>.
- Carnicke, S. M. (1998). *Stanislavsky in focus*. Los Angeles: Harwood Academic Publishers.
- Carnicke, S. M. (2000). Stanislavsky's System — pathways for the actor. In A. Hodge (org.), *Twentieth century actor training* (pp. 11-36). London & New York: Routledge.
- Carnicke, S. M. (2011). Stanislavsky and politics: active analysis and the American legacy of Soviet oppression. In E. Margolis, & L. T. Renaud (orgs.), *The politics of American actor training* (pp. 15-30). London: Routledge.
- Copeau, J. (1956). Prefácio. In C. S. Stanislavski. *Minha vida na arte* (pp. 8 – 15). São Paulo: Anhembi.
- Craig, E. G. (2000). Sobre os fantasmas nas tragédias de Shakespeare (J. Merquior, trad.). *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*, (6), 5-15.
- Cunha, N. V. S., Cunha, M. L., Sobrinho, J. P. S., & Moraes, B. (2010). A Revolução Russa de 1917 e seus desdobramentos no âmbito da psicologia histórico-cultural. *Revista Eletrônica Arma Crítica*, 2(número especial), 12-31.
- 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). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Delari Jr., A. (2000). *Consciência e linguagem em Vigotski: aproximações ao debate sobre a subjetividade* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Delari Jr., A. (2011). Sentidos do drama na obra de Vigotski: um diálogo no limiar entre Arte e Psicologia. *Psicologia em Estudo*, 16(2), 181-197.
- Delari Jr., A. (2013). *Vigotski: consciência, linguagem e subjetividade*. Campinas: Alínea.
- Delari Jr., A. (2015). Questão de método em Vigotski: busca da verdade e caminhos da cognição. In: S. C. Tuleski, M. Chaves, H. A. & Leite (orgs.). *Materialismo histórico-dialético como*

- fundamento da psicologia histórico-cultural* (pp. 43-82). Maringá: EDUEM.
- Delari Jr., A., & Passos, I. V. B. (2009). Alguns sentidos da palavra “perejivanie” em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. *III Seminário Interno do GPPL (Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem). Umurama/Ivanono* (pp. 1-40), Unicamp.
- Del Río, P., & Alvaréz, A. (2007). De la psicología del drama al drama de la psicología. *Estudios de Psicología*, 28(3), 303-332.
- Deutscher, I. (1970). *Stálin: a história de uma tirania* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dort, B. (1977). A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: B. Dort. *O teatro e sua realidade* (pp. 101 - 112). São Paulo: Perspectiva.
- Duarte, N. (2001). *Educação escolar, teoria do cotidiano e a escola de Vigotski* (3ª ed.). Campinas: Autores Associados.
- Eco, Umberto. (2007). *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record.
- Efros, A., & Gordon, H. L. (1929). The Russian theatre and its artists since the revolution. *Parnassus*, 1(2), 6-9.
- Farber, V. (2008). *Stanislavsky in practice: actor training in Post-Soviet Russia*. New York: Peter Lang.
- Ferholt, B. (2009). *The development of cognition, emotion, imagination and creativity as made visible through adult child joint play: perezhivanie through play worlds* (Tese de doutorado). University of California, California.
- Ferreira, A. B. H. (1986). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ferro, M. (2004). *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva.
- Fischer, E. (1976). *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Flory, A. V. (2010). Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista JIOP*, (1), 18-40. Recuperado de http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf
- Fontana, R., & Cruz, N. (1997). A abordagem histórico-cultural. In: R. Fontana, N. Cruz. *Psicologia e trabalho pedagógico*. São Paulo: Atual.
- Franco Jr., H. (2001). *Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense.
- Freeze, G. L. (2009). Reform and Counter Reform — 1855–1890. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3th edition). New York: Oxford.
- Gabbi Jr., O. F. (1998). Considerações sobre a eterna juventude da psicologia: o caso da psicanálise

- (prefácio). In G. Politzer. *Crítica dos fundamentos da psicologia: a psicologia e a psicanálise*. Piracicaba: Unimep.
- Gomes, R. (2013). De Stanislavski a Grotowski. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, 30, 62–73.
- González Rey, F. (2012). Reflexões sobre o desenvolvimento da psicologia soviética: focando algumas omissões da interpretação ocidental. *Psicologia & Sociedade*; 24(2), 263-271. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v24n2/02.pdf>
- González Rey, F. (2016). *Perezhivanie*: advancing on its implications for the cultural-historical approach. *International Research in Early Childhood Education*, 7(1), 142-160.
- Greco, P. D. (2008). Arte e revolução na Rússia bolchevique. *Revista Contracultura*, 2, 1-17. Recuperado de <http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf>
- Green, M. (1977). The Russian symbolist theater: some connections. *Pacific Coast Philology*, 12, 5-14. DOI: 10.2307/1316477
- Guinsburg, J. (2010). *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva.
- Guinsburg, J. (2008). *Stanislavski, Meierhold & cia*. São Paulo: Perspectiva.
- Hill, C. (1987). *O mundo de ponta-cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hirata, F. Y. (2008). A Hamartía aristotélica e a tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, 2(3), 83-96.
- Hobsbawn, E. J. E. (2009). *A Era das Revoluções: 1789–1848* (25ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.
- Hunt, L. (1894). *Dramatic essays*. London: Walter Scott.
- Ivic, I. (2010). *Lev Semionovich Vygotsky*. Recife: Massangana.
- Japiassu, R. O. V. (1999). As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. *Educação & Sociedade*, XX(69), 34-59.
- Koshino, I. L. A., & Martins, J. B. (2011). Questões do desenvolvimento infantil em Vigotski e seus desdobramentos para educação. *Anais do X Congresso Nacional de Educação (Educere)* (pp. 3114-3127), Paraná.
- Kozulin, A (1991). Psychology of experiencing: a Russian view. *Journal of Humanistic Psychology*, 31(3), 14-19.
- Lênin, V. I. (1961). Carta desde lejos (10–16). In V. I. Lênin, *Obras Escogidas — Tomo II* (pp. 10 – 16). Moscow: Progress.
- Leontiev, A. (1978). O homem e a cultura. In A. Leontiev., *O desenvolvimento do psiquismo* (pp. 261-284). Lisboa: Livros Horizonte.

- Lessa, S., & Tonet, I. (2011). *Introdução à filosofia de Marx* (2ª ed.). São Paulo: Expressão Popular.
- Levitin, K. (1982). *One is not born a personality: profiles of Soviet educational psychologists*. Moscow: Progress.
- Lima, E. S. (2000). Vygotsky e Wallon e o futuro da psicologia. *Interações*, 5(9), 49-55.
- Longarezi, A. M., & Franco, P. L. J. (2013). A. N. Leontiev: a vida e a obra do psicólogo da atividade. In A. M. Longarezi, & R. V. Puentes (orgs.), *Ensino desenvolvimental: vida, pensamento e obra dos principais representantes russos* (pp. 67-110). Uberlândia: EDUFU.
- Luria, A. R. (1991). *Curso de psicologia geral, vol 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Luria, A. R. (2010). Vigotskii. In L. S. Vigotski, A. N. Leontiev, A. R. Luria, *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem* (pp. 21-38). São Paulo: Ícone.
- Magaldi, S. (2002). *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática.
- Magarshack, D. (2011). *Stanislavsky: a life*. London: Faber and Faber.
- Magiolino, L. L. S. (2010). *Emoções humanas e significação numa perspectiva histórico-cultural do desenvolvimento humano: um estudo teórico da obra de Vigotski* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Mahn, H. (2003). Periods in child development: Vygotsky's perspective. In A. Kozulin, B. Gindis, V. S. Ageyey, S. M. Miller (Orgs.), *Vygotsky's educational theory in cultural context* (pp. 119-137). London: Cambridge.
- Mahn, H., & John-Steiner, V. (2002). The gift of confidence: a Vygotskian view of emotions. In G. Wells, & G. Claxton, (org.), *Learning for life in the 21st century* (pp. 46-58). Oxford: Blackwell.
- Marker, G. (2009). The age of enlightenment — 1740–1801. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3th edition). New York: Oxford.
- Martins, J. B. (2010). A importância do livro *Psicologia Pedagógica* para a teoria histórico-cultural de Vigotski. *Análise Psicológica*, 28(XXVIII), 343-357.
- Martins, L. J. (2011). *Análise ativa: uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS* (Dissertação de mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
- Martins, L. M. (2013). *O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica*. Campinas: Autores Associados.
- Martsinkovskaya, T. D. (2009). Emotional experience (perezhivanie) as socialization and identity formation mechanism in modern changing world. *Psikhologicheskie Issledovaniya*, 3(5).

Recuperado de <http://psystudy.ru>.

- Marx, K. (1983). *Contribuição à crítica da economia política* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Marx, K. (1996). *O capital: crítica da economia política*, Vol 1, Tomo 1. (Coleção Os economistas). São Paulo: Nova Cultural.
- Marx, K., & Engels, F. (1998). *O manifesto comunista* (7ª ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Marx, K., & Engels, F. (2001). *A ideologia alemã* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- McLeish, K. (2000). *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp.
- Miguel, J. D. (2006). *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos — Vukhuteinas/Vukhtein (Rússia/URSS, 1920-1930)* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Miranda, O. P. (org.). (1983). *Trotsky: política*. São Paulo: Ática.
- Mollica, F. (1991). Di Stanislavskij e del significato di perezivanie. *Teatro e Storia*, VI(2), 225-255.
- Moraes, R. J. (2008). Hamlet e o desconcerto do mundo. *Dicta&Contradicta*, (1), s/p. Recuperado de <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-1/hamlet-e-o-desconcerto-do-mundo/>
- Mourão, R. R. F. (2006). *Hamlet — o universo infinito. Memórias do Simpósio Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Recuperado de http://www.fiocruz.br/media/Memorias_Ciencia_e_Arte_2006.pdf#page=34
- Nancy, C. (2003). A razão dramática: sobre o sentido grego de drama. *Folhetim — Teatro do pequeno gesto*, 18, 9-27.
- Nenevê, M., & Martins, G. (2009). *Fronteiras, cultura, identidade e linguagem da tradução*. São Paulo: Terceira Margem.
- Oliveira, M. K. (1995). *Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio- histórico*. São Paulo: Scipione.
- Oliveira, M. K., & Rego, T. C. (2010). Revolucionário inquieto. *Revista Educação — História da Pedagogia*, 2, 6-17.
- Orlovsky, D. T. (2009). Russia in War and Revolution, 1914-1921. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3th edition). New York: Oxford.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Pícon-Vallin, B. (2013). Stanislávski e Meyerhold: Solidão e Revolta. *Folhetim — Teatro do pequeno gesto*, 30, 6-33.
- Pino, A. (2000). O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*, 21(71), 45-78.
- Pino, A. (2005). As marcas do humano: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva

- de Lev. S. Vigotski. São Paulo: Cortez.
- Pipes, R. (2008). *História concisa da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: BestSeller.
- Pons, S. (2008). Império, Estado e ideologia na URSS stalinista. *Lua Nova*, 75, 99-113.
- Prestes, Z. (2010). *Quando não é quase a mesma coisa: análise das traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil — repercussões no campo educacional* (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília, Brasília.
- Prestes, Z., & Tunes, E. (2012). A trajetória de obras de Vigotski: um longo percurso até os originais. *Estudos de Psicologia*, 29(3), 327-340.
- Prestes, Z., Tunes, E., & Nascimento, R. (2013). Lev Semionovitch Vigotski: um estudo da vida e da obra do criador da psicologia histórico-cultural. In A. M. Longarezi, & R. V. Puentes (orgs.), *Ensino desenvolvimental: vida, pensamento e obra dos principais representantes russos* (pp. 47 – 66). Uberlândia: EDUFU.
- Rego, T. (2012). *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação*. (23ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Reis Filho, D. A. (2003). *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Unesp.
- Romanelli, N. (2011). A questão metodológica na produção vigotskiana e na dialética marxista. *Psicologia em Estudo*, 16(20), 199-208.
- Rosenfeld, A. (1997). Parte I: A teoria dos gêneros. In A. Rosenfeld, *O teatro épico* (pp. 15-36). São Paulo: Perspectiva.
- Rossini, E. (2012). Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *TransInformação*, 24(3):157-164. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/tinf/v24n3/a01v24n3.pdf>
- Rubinstein, S. L. (1963). *El ser y la conciencia*. México, D. F.: Grijalbo.
- Rubinstein, S. L. (1968). *O ser e a consciência*. Lisboa: Portugalia.
- Rubtsova O., & Daniels, H. (2016). The concept of drama in Vygotsky's theory: application in research. *Cultural-Historical Psychology*, 12(3), 189-207.
- Ruffini, F. (2003). *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Laterza.
- Ruffini, F. (2011). De volta à sala fechada: meu diálogo com Jerzy Grotowski. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(1), 235-259.
- 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(número especial), 343-360.

- Scandolaro, C. (2006). *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral do século XX* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Schuler, C. A. (2009). *Theater and identity in imperial Russia*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Senelick, L. (1981). Stanislavsky's double life in art. *Theater Survey*, 22(2), 201-211.
- Serge, V. (2007). *O ano I da Revolução Russa*. São Paulo: Boitempo.
- Shakespeare, W. (2014). *Hamlet* (M. Fernandes, trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Shuare, M. (1990). *La psicologia soviética como yo la vejo*. Moscow: Progress.
- Siegelbaum, L. (2009). Building Stalinism — 1929–1941. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3th edition). New York: Oxford.
- Silva, D. N. H. (2002). *Como brincam as crianças surdas*. São Paulo: Plexus.
- Silva, D. N. H. (2012). *Imaginação, criança e escola*. São Paulo: Summus.
- Silva, D. N. H., & Magiolino, L. L. S. (2016). Dimensões (est)éticas e políticas da paixão entre Simone e Nelson. *Psicologia & Sociedade*, 28(1), 45-54.
- Silva, D. F. S. (2013). *O ator e a personagem: variações e limites no teatro contemporâneo* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Smagorinski, P. (2011). Vygotsky's stage theory: the psychology of art and the actor under the direction of Perezhivanie. *Mind, Culture, and Activity*, 18, 319-341. Recuperado de <http://lhc.ucsd.edu/mca/Journal/pdfs/18-4-smagorinsky.pdf>
- Smagorinski, P. (2013). What does Vygotsky provide for the 21st-century language arts teacher? *Language Arts*, 90(3), 192-204. Recuperado de <http://www.petersmagorinsky.net/About/PDF/LA/LA2013.pdf>
- Smith, S. A. (2002). *The Russian Revolution: a very short introduction*. New York: Oxford.
- Smolka, A. L. B. (1993). *A criança na fase inicial da escrita*. A alfabetização como processo discursivo. São Paulo: Cortez.
- Smolka, A. L. B. (2006). Experiência e discurso como lugares de memória: a escola e a produção de lugares comuns. *Pro-Posições*, 17(2), 99-118.
- Stanislavski, C. S. (1956). *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi.
- Stanislavski, C. S. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Publicado originalmente em 1923.
- Stanislavski, C. S. (1992). *A construção da personagem* (6ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Publicado originalmente em 1949.

- Stanislavski, C. S. (2010). *A criação de um papel* (14ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Publicado originalmente em 1961.
- Stanislavski, C. S. (2014). *A preparação do ator* (22ª ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Publicado originalmente em 1936.
- Swift, E. A. (2002). *Studies on the history of society and culture: popular theater and society in Tsarist Russia*. Berkeley: University of California Press.
- Takeda, C. L. (2008). *Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Teixeira, F. C. (2008). As máscaras do mundo: Hamlet e os limites da tragédia. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*, 5(1), 1-19.
- Toassa, G. (2009). *Emoções e vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 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.
- Tuleski, S. C. (2000). Para ler Vygotski: recuperando a historicidade perdida. In *Anais da 23ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd. Recuperado de www.anped.org.br.
- Van Der Veer, R., & Valsiner, J. (1996). *Vygotsky: uma síntese*. São Paulo: Loyola.
- Van Der Veer, R. (2001). The idea of units of analysis: Vygotsky's contribution. In S. Chaiklin, *The theory and practice of Denmark: cultural-historical psychology* (pp. 93-106). Aarhus: Aarhus University Press.
- Vasiliuk, F. E. (1991). *The psychology of experiencing: the resolution of life's critical situations*. Moscow: Progress.
- Vássina, E. (2013). “Nenhum manual ou gramática teatral”: alguns apontamentos sobre a formação do Sistema de Stanislavski. *Folhetim — Teatro do pequeno gesto*, 30, 34- 43.
- Vázquez, A. S. (1978). *As ideias estéticas de Marx*. (2ª ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Veresov, N. (1999). *Undiscovered Vygotsky: etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- 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. (1987). *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1934.

- Vigotski, L. S. (1991a). *Obras escogidas — Tomo I*. Madrid: Visor y A. Machado. Recuperado de <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>
- Vigotski, L. S. (1991b). *A formação social da mente* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1931.
- Vigotski, L. S. (1996). *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (1999a). *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1916.
- Vigotski, L. S. (1999b). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1925.
- Vigotski, L.S. (2000). Psicologia concreta do homem. *Educação & Sociedade*, XXI(71), 21-44.
- Vigotski, L. S. (2001a). *Obras escogidas — tomo II*. Madrid: Visor y A. Machado Libros. Recuperado de <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>
- Vigotski, L. S. (2001b). *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1934.
- Vigotski, L. S. (2004). *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes. Publicado originalmente em 1926.
- Vigotski, L. S. (2006). *Obras escogidas – Tomo IV* (2ª ed, pp.). Madrid: Visor y A. Machado. Publicado originalmente em 1932.
- Vigotski, L. S. (2009a). *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática.
- Vigotski, L. S. (2009b). *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator* (A. Delari Jr., trad.). Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>. Publicado originalmente em 1932.
- Vigotski, L. S. (2010). Quarta aula: a questão do meio na pedologia. *Psicologia USP*, 21(4), 681-701.
- Vigotski, L. S. (2015). Teatro e revolução (P. N. Marques, trad.). *O Percevejo Online*, 7(2), 191-206.
- Wedekin, L. M. (2015). *Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo* (Tese de doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
- Westgate, S. (2016). *Slavophilism and Westernism in 19th Century Russia*. Recuperado de <http://www.personal.kent.edu/~swestga1/SlavophilismWesternism19century.pdf>.
- Vyatcheslav, I. (1999). Notas à edição russa. In: L. S. Vigotski, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. (pp.187 – 242). São Paulo: Martins Fontes.
- Zanella, A. V. (2001). *Vygotski: contexto, contribuições à psicologia e o conceito de zona de*

desenvolvimento proximal. Itajaí: Univali.

Zelnik, R. E. (2009). Revolutionary Russia – 1890-1914. In G. L. Freeze (org.), *Russia: a History* (3th edition). New York: Oxford.