

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

CAMILA DE OLIVEIRA PINTO

**OS SLAMS POÉTICOS E SUAS CAPACIDADES DE DESENVOLVEREM AS
CONSCIÊNCIAS INDIVIDUAIS**

CAMPO GRANDE

2021

CAMILA DE OLIVEIRA PINTO

**OS SLAMS POÉTICOS E SUAS CAPACIDADES DE DESENVOLVEREM AS
CONSCIÊNCIAS INDIVIDUAIS**

Dissertação apresentada para o exame de defesa, como exigência na obtenção do título de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Inara Barbosa Leão.

**CAMPO GRANDE
2021**

Dedico este trabalho a minha querida irmã

Valéria de Oliveira Pinto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a oportunidade de realizar este curso de mestrado, fomentado pelo ensino público brasileiro, que, apesar dos ataques e desmontes sofridos ao longo destes últimos anos, ainda tem efetivado com qualidade a formação de sujeitos críticos e conscientes da função transformadora da educação.

Agradeço à minha mãe Cida e ao meu pai Mauro, que sempre me apoiaram incondicionalmente em meus projetos acadêmicos e profissionais, dando suporte nos afazeres da vida cotidiana, sendo esteio nos momentos de instabilidade e dividindo as alegrias das etapas superadas. Devo a eles, além de minha própria existência, o incentivo à apropriação do mundo a partir da leitura. Percebo que este incentivo, sutil e livre, foi a pedra angular para toda a caminhada que pude realizar até aqui. Amo vocês e tudo que representam!

Agradeço também aos meus tios, tias e primas. A experiência de vocês é meu exemplo nessa jornada.

Agradeço aos amigos, que, além do incentivo para ingressar nesta etapa de minha formação, deram suporte nos momentos de descontração, trocas intelectuais e compreensão pelas ausências.

Agradeço aos docentes que fizeram parte de minha trajetória acadêmica, minha orientadora Inara, que de forma dedicada e paciente me instruiu nos caminhos da pesquisa na ciência psicológica, e aos componentes de minha banca, que me possibilitaram aprimorar esta produção.

Agradeço à Val, que foi a inspiração para a realização deste trabalho.

Eu tô acostumada a não chorar tio
Sem meio termo
Eu tô acostumada com os picote da vida
Com a falta de amor, com a falta de afeto
Desde menor sempre sozinha
Me amando sem entrelinha
Me amar foi escolha minha
Porque alguém pra cumpri a função
Eu juro procê eu não tinha
Mas agora o amor vende
Parece que tá em alta
Tem lugar que ainda falta
Vai na quebrada perguntá
Pergunta pro menor
Dos fuzil das HQ
Se com os trampo lá do morro
Com pouco, dá pra compra amor
Se a pistola que não endola
Na real defende agora
Tá podendo amar o menor muito mais que tu e eu
Senta ele e pergunta
A cor da parede escondida
Se os furo decora a vista
Ou fazem parte do acidente
Que às vezes, decora a gente
Que tá subindo o morro
Fala um pouco sobre a vida e vê a disparidade
Que pára e repara a idade
De quem não passa dos 13
Que pára, repara, revista
Dá tapa na cara e pisa
Sem coragem, não se admira, com a falta de amor
Tô ligada, porque eu me vejo quando encontro os menor na pista
Reflito o trampo da vida
E penso que faltô pouco
Pra eu ter pistola no coldre
Sorriso estancado frouxo
De quem conheceu olho roxo
Conheceu a falta de pão
A falta de coisa em casa
E que se embrulhasse a falta, era choque de ostentação
Com a sobra de tudo isso
Desse mundo inconsciente
Que se acostumou a vê gente
Desgarrada de afeto
Sem teto
Fazendo jus à mão no ferro
Sem nunca dá oi pro amor...

RESUMO

Este trabalho buscou analisar a manifestação estética do Slam de poesia e sua implicação para a consciência individual do artista que o produz. A pesquisa se orienta metodologicamente pela epistemologia materialista histórico-dialética e seu fundamento é a teoria psicológica Sócio-Histórica, que nos oferece suporte para o estudo da psicologia da arte, embasado nas elaborações teórico-metodológicas de Vigotski (1991, 1993, 1995, 1996, 1999a, 1999b, 1999c, 2010, s/a). Nossa hipótese é a de que a participação nos Slams de poesia é uma atividade que medeia a relação entre o sujeito e a realidade, tornando possível o desvelar das contradições existentes na sociedade para o indivíduo que a pratica, produzindo a ampliação de sua consciência. Elencamos como objetivo geral analisar as manifestações estéticas dos Slams de poesia e as suas implicações para a consciência individual e como objetivos específicos contextualizar historicamente esta forma de manifestação artística, compreender o processo estético subjacente a esta forma de expressão da arte e discutir a função catártica exercida pela performance do Slam de poesia. Esta pesquisa seguiu os princípios da abordagem qualitativa tendo como sujeito 01 (um) artista que atua em um grupo de poesia da modalidade Slam no município de Campo Grande – MS. Para o cumprimento de nossa orientação teórico-metodológica efetivamos pesquisa bibliográfica que nos possibilitou deduzir quais os aspectos sociais e psíquicos precisaríamos conhecer na consciência do artista e qual a sua dinâmica. Adotamos como técnica para explorar a dinâmica da consciência a Análise Gráfica do Discurso construída por Lane (1989a, 1989b) e Leão (1996, 1999, 2007, 2016). Esta técnica foi utilizada pois compreendemos que a análise da consciência individual é possibilitada pelos elementos semióticos que a estruturam e que pertencem ao domínio das significações e sentidos que constituem o discurso do sujeito, pois este expressa os movimentos do pensamento e demais funções psicológicas superiores que são executados com a linguagem. A resposta que encontramos a partir da análise da consciência individual do artista demonstra que, a possibilidade de ter suas experiências pessoais ouvidas por outros sujeitos e valorizadas por um grupo social, é o motivo que mantém a atividade, que, ao ser mediada pela vivência estética, promove alterações qualitativas na subjetividade e modifica a identidade de seus participantes. Ainda que tal enriquecimento e ampliação da identidade se apresente como efeito psíquico decorrente desta atividade, compreendemos que a linguagem artística do Slam de poesia, ao reproduzir em sua dinâmica de manifestação valores ideológicos das classes hegemônicas, produz a reificação da consciência do artista, obstando ao sujeito compreender as contradições da atividade que realiza.

Palavras-chave: Consciência. Psicologia da Arte. Slam de poesia.

ABSTRACT

This thesis analyzes Poetry Slam's aesthetic expressions and their implication for the individual consciousness of the artists who produce them. It takes a historical-dialectical-materialist epistemic and methodological approach and engages critical concepts from socio-historical psychology theory. It draws on the theoretical and methodological elaborations of Vigotski (1991, 1993, 1995, 1996, 1999a, 1999b, 1999c, 2010, s/a) to study the psychology of art. The driving hypothesis of this work is that participation in poetry slams is an activity that mediates the relationship between the subject and reality, with the potential to unveil to spoken word artists significant social contractions, expanding their consciousness. This thesis aims to examine the aesthetic expressions of poetry slam and their experiential impact upon the artist's consciousness. Moreover, it raises a discussion around the cathartic function of poetry slam as a creative-artistic practice by historically contextualizing this art form and examining the aesthetic processes artists partake. This research uses qualitative methods, including discourse analysis, and bibliographical research, to frame questions around social and psychic aspects and dynamics that propel critical shifts in the artist's consciousness. It focuses on the discourse analysis of one artist's work, a member of a poetry slam collective in Campo Grande-Mato Grosso do Sul, Brazil. The analyses employ the Graphical Discourse Analysis built by Lane (1989a, 1989b) and Leão (1996, 1999, 2007, 2016) to explore the dynamics of consciousness. The choice for this method assumes that the analysis of individual consciousness is possible by looking at the semiotic elements that structure the consciousness. Such elements belong to the domain of meanings and senses that constitute the subject's discourses which can reveal how the artists express their movements of thought and other higher psychological functions through their use of language. This thesis concludes that an analysis of the individual consciousness of the artist demonstrates that the possibility of having his personal experiences heard by other subjects and valued by a social group is the motive that keeps the activity. When mediated by the aesthetic experience, the activity promotes qualitative changes in subjectivity and transforms the identity of its participants. However, even though we see an enrichment and expansion of identity appear as a psychic effect resulting from this activity, this thesis argues the artistic language of the Poetry slam reproduces ideological values of the hegemonic classes in some of its dynamics of expressions. Such reproduction reifies these values in the artist's consciousness, thus hindering the subject from understanding the contradictions of the activity he performs.

Keywords: Consciousness. Psychology of Art. Poetry slam.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - QUADRO DE REGISTRO DA FREQUÊNCIA DE EMISSÃO DAS PALAVRAS QUE EXPLICITA OS NÚCLEOS DO DISCURSO.....	130
---	-----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - A ANÁLISE GRÁFICA DO DISCURSO DO SUJEITO A.....	133
---	-----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A POESIA SLAM	39
2.1 Contexto de surgimento e desenvolvimento do Slam de poesia	40
2.2 Elementos estéticos presentes no Slam de poesia	52
2.3 O Slam de poesia no Brasil	59
3. FUNDAMENTOS DA TEORIA PSICOLÓGICA SÓCIO-HISTÓRICA	66
3.1 A Psicologia Geral de Vigotski	70
3.2 As Emoções	71
3.3 A Consciência, o Inconsciente e a Cultura	77
3.4 Pensamento, linguagem e interiorização	84
4. A PSICOLOGIA GERAL DE VIGOTSKI E A ARTE	93
4.1 A arte como processo psicológico	97
4.2 Os processos psicológicos na arte	106
4.3 O método analítico-objetivo e a arte poética	113
5. A ANÁLISE DA CONSCIÊNCIA DO ARTISTA	119
5.1 A investigação das determinações da atividade do artista nos Slams de poesia para a sua consciência.....	123
5.2 Os sentidos desvelados pelo pensamento do artista	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	149
ANEXOS	158
ANEXO I – MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	159
ANEXO II – ROTEIRO PARA COLETA DE DADOS	161
ANEXO III – DISCURSO NORMALIZADO CORPUS PARA ANÁLISE	162

1.INTRODUÇÃO

A arte é o social em nós. (VIGOTSKI, 1999a, p. 304) Consideramos a arte como um ato criativo.

Então, qual seria a função da arte para o indivíduo? E, qual seria a função social da arte?

É a orientação epistêmica de cada sujeito que o conduzirá à verdade sobre as questões que elabora. A sua visão de mundo é o que o embasa para escolher suas dúvidas, hipóteses e objetivos que orientarão a verificação das relações entre os elementos da realidade constitutivos do fenômeno, a definição e utilização de métodos e técnicas que propiciam as análises, tendo como produto a construção do conhecimento.

Portanto, para a compreensão de como se processa a relação entre sujeito que conhece, o objeto a ser conhecido e o conhecimento deste, Schaff (1987) destaca que foram desenvolvidos vários conjuntos de ideias epistemológicas. E, para a nossa investigação sobre a arte e suas funções psicossociais, adotamos o Modelo que ele denominou de Relação Intelectiva, por ser congruente com a filosofia materialista histórica dialética.

Este Modelo reconhece que há uma relação intelectual em que sujeito e objeto atuam um sobre o outro, sem perderem sua existência objetiva. Esta visão epistêmica considera que “o objeto do conhecimento, fonte exterior das percepções sensoriais do sujeito que conhece, existe objetivamente, quer dizer fora e independentemente de qualquer espírito que conhece”. (SCHAFF, 1987, p.76). E, quanto ao sujeito, entende-se que é ele quem constrói o conhecimento e o produz em seus aspectos sociais e objetivos, uma vez que reconhece como suas estas qualidades inerentes, por ser um sujeito concreto e ativo. Denominado Modelo da Relação Intelectiva, ou Relação Dialética, estabelece que o conhecimento depende da capacidade de o sujeito entender, pensar, raciocinar e interpretar.

A teoria marxista propõe uma concepção de indivíduo, na qual “o homem é na sua realidade o conjunto das relações sociais” (SCHAFF, 1987, p. 79), se opondo às ideias do homem somente como ser biológico, exemplar da espécie da qual faz parte. Tal concepção não refuta as imposições biológicas, mas explicita que para além destas, o homem se constitui nas relações sociais, que o determinam. (SCHAFF, 1987)

A compreensão do sujeito como ser social é explicada pela relação do homem com outros homens e com a natureza social, esta que foi criada pelos próprios homens, ambas ligações necessárias para a satisfação das necessidades individuais e coletivas.

É dessa vinculação para a transformação da natureza e satisfação das necessidades dos homens que se constituem as suas características específicas e diferenciadoras dos demais animais, ou seja, os homens realizam uma atividade consciente e prática, que vai se concretizar como o trabalho.

Assim,

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [Naturmacht]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. (MARX, 2013, pp. 326-327)

Por isso, o homem, ao agir sobre a realidade produz não só bens materiais, mas também seu modo de viver e os conhecimentos. Assim, se constitui como ser genérico, que objetiva a si mesmo e produz uma outra natureza.

A ação do homem sobre a natureza se distingue da ação dos demais animais pelo fato desta se dar por meio da antecipação mental da atividade, uma elaboração consciente do resultado a que se pretende chegar ao final da ação. Ou seja:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colméia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colméia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente. Isso não significa que ele se limite a uma alteração da forma do elemento natural; ele realiza neste último, ao mesmo tempo, seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, o tipo e o modo de sua atividade e ao qual ele tem de subordinar sua vontade. (MARX, 2013, p. 327)

A partir desta atividade que permite a produção da vida material, sob seus determinantes históricos e sociais, é que Marx (2016) explica o homem e a sociedade.

Os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes e sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas

relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual, em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina sua consciência. (MARX, 2016, p. 5)

Esse é um processo ativo e contínuo de modificações de ambos, sujeito e sociedade; para satisfação das novas necessidades que se impõem. Neste, a consciência do homem se constitui, para o enfrentamento deste com a materialidade da natureza transformada, complexa. E, como as necessidades humanas e sociais se alteram, devido aos diferentes modos como se trabalha no decorrer da história, elas sustentam a concepção marxiana de que a essência humana é sempre mutável, se constrói historicamente, e se modifica assim como a sociedade, as instituições e a própria natureza. (ANDERY; SÉRIO, 2006).

Sendo o trabalho humano que altera a realidade, a filosofia marxista explica que o conhecimento do mundo sensível resulta da atividade prática do sujeito. O caráter ativo dos humanos na transformação da realidade promove a compreensão sobre no que e como ela foi modificada. Por isso, esta filosofia dimensiona o processo de conhecimento como prática social, pois compreende que no desenvolvimento das relações dos homens com a materialidade circundante, todos inserem algo de si. (SCHAFF, 1987):

Só o indivíduo humano concreto, percebido no seu condicionamento biológico e no seu condicionamento social, é o sujeito concreto da relação cognitiva. É, portanto, então evidente que esta relação não é e nem pode ser passiva, que o seu sujeito é sempre ativo, que introduz – e deve necessariamente introduzir – algo de si no conhecimento que é então sempre, numa acepção determinada destes termos, um processo subjetivo-objetivo. (SCHAFF, 1987, p. 81)

Compreende-se, assim, que o processo de conhecimento é uma construção, que se dá na relação entre sujeito e objeto. Mas, este não é um processo imediato, pois sempre haverá a necessidade de mediação, que é inerente a toda relação entre o homem e a realidade. A mediação é conceituada como “[...] o processo de intervenção de um elemento intermediário numa relação; a relação deixa, então, de ser direta e passa a ser mediada por esse elemento”. (OLIVEIRA, 2002, p. 26).

Na construção do conhecimento existe uma relação entre sujeito e objeto a partir de elementos mediadores que tem como produto sínteses provisórias sobre determinado aspecto da realidade em determinado momento histórico. Este processo se constitui pelo

movimento dialético, explicado como o antagonismo de forças presentes no fenômeno, as quais são denominadas como tese e antítese, cuja solução dá origem à síntese. Entre tese e antítese encontram-se as mediações, elementos que permitem a apreensão sobre as contradições presentes no fenômeno.

A dialética é explicada pela epistemologia marxista a partir da análise do modo de produção da sociedade capitalista, em que as diferentes posições econômicas dos indivíduos, mediante as formas de produção material existentes, estabelecem interesses comuns que os posicionam em determinada classe social. A consciência do pertencimento a determinada classe possibilita a compreensão dos interesses antagônicos entre as classes, ou seja, possibilita a apreensão das contradições presentes nas formas de produção da vida material, a essência dos fenômenos da realidade concreta. A mediação da condição de classe permite a interiorização destas contradições na consciência individual. A consciência do pertencimento à determinada classe e dos interesses antagônicos em cada uma delas levam à luta entre as mesmas permitindo a explicação dos processos de superação de formas de organização econômica e o surgimento de outras. (BOTTOMORE, 2012, s/p)

Compreendemos, a partir de tais conceitos, que o movimento dialético pressupõe um processo que opera por contradições, confrontos que se resolvem por rupturas e possibilitam o surgimento de sínteses, que já contêm em si novas contradições (NETTO, 2016), e possibilitam explicações quanto à essência dos fenômenos da vida social, a depender dos mediadores presentes entre tese e antítese.

A partir dos sistemas de mediação que compõem o objeto, o sujeito pode se apropriar da concretude deste e chegar à apreensão de seus elementos constitutivos.

O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação. (MARX, 1932, s/p)

Para conhecer algo, o sujeito deve começar pelo concreto e abstrair o objeto em sua consciência. Portanto, ele inicia a análise pela representação, a reprodução do fenômeno no pensamento. Assim, ele pode reinseri-lo na realidade, mas, agora já modificado, como um produto da ação humana sobre o objeto, um concreto pensado, que se constitui na “apropriação dialética do concreto real através da mediação da análise, mediação do abstrato.” (DUARTE, 2000, p. 93).

É com a representação do objeto que se inicia a apreensão dos elementos constitutivos do fenômeno, e, para tanto, é necessária sua recomposição histórica: buscar a origem do objeto, fenômeno; refazer o seu desenvolvimento e as transformações que sofreu durante o processo de sua existência e realizar uma análise dialética desse processo histórico. Este é o processo no qual o objeto de estudo é analisado retomando-se sua historicidade, ou seja, sua gênese deve ser conhecida, para que, a partir dela, sejam reconstruídas, pela abstração, as determinações concretas de seu desenvolvimento. (NETTO, 2016)

Sendo assim, qual seria a função da arte para os sujeitos sociais?

Vigotski¹ (1999a), considera as expressões artísticas como “[...] uma forma ideológica absolutamente peculiar, ligada a um campo totalmente singular do psiquismo humano [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 12), o campo dos sentimentos. Portanto, para se compreender corretamente as funções psicológicas das obras de arte devemos analisá-las quanto às funções sociais que exercem.

Dentre as funções sociais da arte destacadas por Vigotski (1999a) encontra-se a elaboração dos sentimentos individuais e seus efeitos sobre o psiquismo. Ou seja:

Para fazer arte é necessário o ato criativo de dominar os sentimentos gerados nos momentos críticos de nossas vidas, resolvendo-os e conquistando-os. Assim como, a percepção da arte, também exige criatividade: tem-se que experimentar os sentimentos do autor e dominar criativamente os próprios sentimentos e encontrar a própria catarse. (VIGOTSKI, 1999a, p. 302)

Os sentimentos e a sua catarse, apesar de não determinarem necessariamente uma ação prática do sujeito sobre a realidade, exigem-lhe avaliar sua atividade na vida real.

O pensamento avaliativo é crítico reflexivo, e a sua realização depende das possibilidades disponíveis aos sujeitos em aprenderem os diferentes significados da realidade que os cerca. Este é também o processo de conscientização e ambos dependem do entendimento das contradições que se apresentam como determinações históricas e sociais. Portanto, a consciência individual só se torna uma consciência crítica quando os sujeitos entendem:(a) as condições sociais nas quais estão inseridos, (b) a estruturação da sociedade em classes e (c) as condições de vida para cada uma das classes sociais.

¹ A grafia do nome do autor é encontrada em diferentes formatos na publicação de suas obras. Neste trabalho optamos por utilizar Vigotski mantendo nas citações a grafia original das obras referenciadas.

Segundo Lane (1989a), a consciência crítica decorre das relações entre os sujeitos mediadas pelas determinações da sociedade organizada em classes. Sendo assim, a consciência e o pensamento críticos dependem das representações constituídas pelas linguagens e cujos significados diferem no interior de cada classe social.

Dentre os elementos da linguagem interiorizados pelo sujeito, encontram-se as suas qualidades semiológicas, que se compõem dos significados coletivos que “[...] adquirem, no âmbito do indivíduo, um “sentido pessoal”, ou seja, a palavra se relaciona com a realidade, com a própria vida e com os motivos de cada indivíduo.” (LANE, 1989a, p. 34. Destaque no original). Portanto, a interiorização dos significados e a construção de sentidos encontram-se implicadas com as relações sociais que o sujeito estabelece na realidade concreta, determinadas pela classe social da qual faz parte e pelas mediações presentes nestas relações. Daí a interiorização da ideologia hegemônica, inclusive por aqueles que não são membros da classe burguesa:

A reprodução da ideologia (enquanto produto superestrutural) como produto subjetivo de ação-pensamento tem, necessariamente, suas raízes históricas, na medida em que a linguagem presente no pensar é um produto do grupo social ao qual o indivíduo pertence, mediando as relações sociais e reproduzindo, no conjunto de seus significados, a ideologia do grupo dominante e suas manifestações específicas no grupo social ao qual o indivíduo pertence. (LANE, 1989a, p. 43)

Deste modo, Lane (1989a) compreende a linguagem como produto histórico, que carrega as representações e valores da ideologia social. Quanto à ideologia, estabelece que a mesma se constitui “[...] articulada pelas instituições que respondem pelas formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas e filosóficas; no plano individual, elas se reproduzem em função da história de vida e da inserção específica de cada indivíduo” (LANE, 1989a, p. 41).

Sendo assim, assume a posição sócio-histórica que a constituição da consciência é mediada pela atividade e pela linguagem, que permitem a interiorização de diferentes significados, a construção dos sentidos, a reflexão e avaliação da atividade, antes e depois de sua execução. O que promove o desenvolvimento da consciência individual e social, pois

Refletir sobre uma atividade realizada implica repensar suas ações, ter consciência de si mesmo e dos outros envolvidos, refletir sobre os sentidos pessoais atribuídos às palavras, confrontá-las com as conseqüências geradas pela atividade desenvolvida pelo grupo social, e nesta reflexão se processa a

consciência do indivíduo, que é indissociável enquanto de si e social. (LANE, 1989a, pp. 16-17)

Encontramos assim, as aproximações com as concepções marxianas como a atribuição à arte de “um estatuto específico na superestrutura ideológica” (LAING, 1978 apud BOTTOMORE, 1988 p. 10), mas também como sendo concernentes à relação entre infraestrutura e superestrutura, tal como lembrada por Engels em várias cartas da década de 1890. E, ainda, a afinidade com a concepção marxiana da natureza dos seres humanos, na qual a arte, ou um sentimento estético é, como a linguagem, uma capacidade especificamente humana e universal. (BENSON apud BOTTOMORE, 1988). E, foi por esta vertente que a nossa pesquisa foi desenvolvida.

Estamos considerando que a subjetivação no psiquismo individual dos fenômenos objetivos da realidade é realizada com as suas transformações em signos que os representam tal como elaborados pelo grupo social dos sujeitos. Para a teoria psicológica Sócio-Histórica a consciência é estruturada semioticamente², o que quer dizer, estruturada por linguagens, que são instrumentos produzidos historicamente nas relações entre os homens e conservados pela cultura, como um sistema de símbolos e sinais estabelecidos como signos.

Então, a arte é uma linguagem. A arte contém as características dos processos psíquicos e sociais que as linguagens realizam no decorrer da interiorização e apropriação dos elementos culturais pelos sujeitos particulares. Ou seja, ela possibilita um tipo de mediação, que se dá pela catarse, que transforma as emoções individuais em sentimentos, que são sociais.

Este processo é a base da explicação vigotskiana sobre a Psicologia da Arte, pois Vigotski (1999a, p. 3) considera a arte como “[...] um conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoções nas pessoas [...]” e a discute como uma mediação entre o sujeito e a realidade concreta.

As inquietações teóricas que fomentaram a realização deste trabalho surgiram a partir da presença desta pesquisadora em eventos de Slam de poesia no município de Campo Grande – MS, nos quais a fruição da performance poética suscitou

² Em Vigotski a análise semiótica se volta ao âmbito da Semiologia, disciplina que se dedica a examinar a presença e inserção do signo na vida humana. Para Vigotski o processo de construção dos signos, sentimentos, significados e sentidos, no âmbito da consciência dos respectivos indivíduos somente é possível a partir da análise semiótica. Estas explicações permitem a compreensão quanto ao processo de internalização de instrumentos psíquicos, cujas significações são estruturadas a partir de fenômenos culturais que refletem a atividade do sujeito sobre a realidade. (GÓIS, 2005).

questionamentos quanto às implicações desta vivência para os próprios artistas, pelo fato de estarem presentes no conteúdo das poesias apresentadas, temas como desigualdade social, ideologias dominantes, racismo, machismo, dentre outros, situando o Slam de poesia como uma forma de arte de denúncia das contradições presentes na sociedade.

O problema de pesquisa se constitui quanto à possibilidade da performance do Slam de poesia suscitar a catarse artística de sentimentos individuais no artista, transformando-os em palavras que carregam significados sociais e sentidos pessoais.

Esta questão está embasada na psicologia Sócio-Histórica de Vigotski, a qual demonstrou que a consciência é possibilitada ontologicamente pela apropriação de elementos culturais. Dentre estes destacam-se os significados e os sentidos das representações da realidade nas consciências individuais.

Os significados são elaborações sociais sobre a realidade vivida e, que no processo individual de interiorização da cultura adquirem sentidos, os quais decorrem das *pereživanes*³ produzidas pelas experiências do sujeito. A partir da atividade do sujeito os significados dados culturalmente adquirem, na subjetivação pessoal, novos conteúdos, que já foram apreendidos acerca do fenômeno significado e que estabelecem o sentido.

Portanto, a consciência se caracteriza por ser estruturada com os significados e os sentidos presentes nas linguagens. Os significados, são sinais ou símbolos que representam fenômenos concretos e cuja representatividade lhes é atribuída por consensos sociais, e os sentidos são decorrências dos sentimentos que permitem, “apenas a vivência do que foi sentido emocionalmente”, mas que sinalizam a “representação interna do objeto percebido ou pensado e dirige o interesse da atividade, estabelecendo a avaliação de êxito da atividade que o objeto demanda.” (LEÃO, 2003, p.55)

Como os demais processos e funções psíquicas, o sentido e o significado estabelecem relações dialéticas entre si, criando a dinâmica própria do psiquismo individual. Assim, a interiorização da cultura, mediada pela atividade, gera os conteúdos, os sistemas e a dinâmica da consciência. Portanto, ter consciência de algo é conhecê-lo profundamente, sob a determinação dos sentimentos, que exigem a apropriação dos conhecimentos sistematizados pela ação, observação, identificação e explicação de

³ O conceito de vivência (*pereživânie*) aparece em Vigotski designando tanto a apreensão do mundo externo pelo sujeito e sua participação nele, quanto a de seu próprio mundo interno (sua “realidade psíquica”, indicando que este mundo interno é passível de simbolização e tomada de consciência, tal como podemos compreender de outras obras do autor). Designa o modo pelo qual o mundo afeta-nos, tornando-se apreensível, inicialmente apenas através dos processos psicológicos geneticamente biológicos e, posteriormente, também através da mediação dos signos. (TOASSA, 2009, p. 61)

determinadas categorias de fenômenos e fatos, formulados metódica e racionalmente. O retorno para o grupo social do significado com o seu novo sentido é a confirmação que o sujeito tem consciência do seu conteúdo.

Foi com a investigação analítico-objetiva das obras de arte, a qual é embasada nos referenciais teóricos e metodológicos do materialismo histórico-dialético, que Vigotski, (1999a) deixou evidente que é a catarse o processo psíquico que constitui a reação estética. Ou seja, a catarse possibilita a superação das emoções inconscientes e as transforma em sentimentos sociais prolongados.

Segundo Vigotski (1999a), é a análise objetiva dos produtos artísticos e não as suposições sobre os processos psicológicos dos seus criadores ou dos expectadores, que fornece explicações quanto à reação estética suscitada pela obra de arte. E tal processo envolve a emoção estética, que se diferencia das emoções vivenciadas no cotidiano. Isto porque as manifestações artísticas contêm os elementos que permitem explicar a base da reação estética em termos psíquicos: a reação estética é o desvelamento de emoções opostas, suscitadas pelo conteúdo e forma da obra que se desenvolvem “[...] em dois sentidos opostos e encontra na sua destruição o ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 270) Este curto-circuito e a destruição das emoções opostas criam uma síntese, que no processo de reação estética Vigotski (1999a) conceituou como catarse.

Ele (1999a) indica a imprecisão do termo catarse a despeito das variadas conceituações que são apresentadas pelas teorias psicológicas até então, porém, considera que nenhum outro conceito desenvolvido na psicologia traduz com tanta clareza o efeito psíquico que subjaz à reação estética: uma descarga de energia psíquica que produz uma complexa transformação dos sentimentos. A concreção deste processo é promovida pela oposição entre os elementos que constituem a obra de arte, que o artista organiza e dispõe de modo a destruir o conteúdo pela forma, suscitando, neste processo, emoções contraditórias.

Ao conceituarmos esta forma específica de expressão da arte, o Slam de poesia, nos guiamos pela conceituação de D’Alva (2014) sobre a qual afirma:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um

movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D'ALVA, 2014, p. 109. Destaques no original)

Ou seja, o enfrentamento competitivo entre os artistas cria um tipo específico de obra: a Poesia slam, que tem características próprias para este evento. O termo que designa o Slam de poesia não é preciso, sendo identificadas grafias como *Slam poetry* ou *Poetry slam* na língua inglesa norte-americana, nativa do continente no qual esta forma de expressão poética surgiu, sendo a tradução literal como poesia que bate ou batida de poesia. O termo *slam* também faz alusão às finais de torneios de modalidades esportivas como *baseball* e *brigde*, em que as rodadas são identificadas como *slams*. Na língua portuguesa identifica-se a denominação desta expressão da arte como Slam de poesia, Slam poético, Poesia slam, que remetem aos eventos de competição de poesia falada. (NEVES, 2017)

Esta modalidade de disputa entre poetas performáticos iniciou na década de 1980 em Chicago, quando o poeta e trabalhador da construção civil - Marc Kelly Smith - e o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criaram o evento denominado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro Slam de poesia. Desde então, esta forma de manifestação artística se mantém sob o formato de uma competição que envolve: (a) os poetas, que irão apresentar suas obras por meio de performances, (b) o júri, as pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia para avaliarem as performances e (c) um mestre de cerimônia, que conduz as rodadas entre os competidores e torna o evento dinâmico, delimitando o tempo e fazendo com que algumas regras sejam observadas. (D'ALVA, 2011)

A performance no Slam de poesia apresenta como elementos da forma o texto poético, a linguagem falada, o corpo que se expressa em movimentos durante a performance, e no conteúdo, as temáticas das poesias autorais - o discurso que interage com a plateia e jurados. (D'ALVA, 2014)

As regras que devem ser seguidas na performance propõem que as obras poéticas devem ser originais, ou seja, produzidas pelo próprio artista que se apresenta, a performance deve ter tempo de duração de no máximo três minutos e não são permitidos acompanhamentos musicais, figurinos ou adereço. Os artistas recebem notas que variam de 0,0 a 10,0, com as quais é feita uma média em cada rodada. Os poetas com as menores pontuações vão sendo excluídos da competição em cada rodada e na última rodada o poeta com maior pontuação vence a competição. Geralmente são realizadas de três a quatro rodadas por evento. (D'ALVA, 2011)

A reprodução deste formato por grupos locais ao longo do desenvolvimento desta manifestação artística resultou nas denominadas “Comunidades Slam” (D’ALVA, 2014, p. 111), que são grupos compostos tanto pelos poetas que se apresentam nas competições quanto por pessoas que organizam os eventos, se responsabilizam pela logística e divulgação para efetivar a realização da competição.

Esta forma de expressão artística se disseminou para outros estados norte-americanos e países, e pesquisas recentes demonstram a presença de 500 Comunidades Slam registradas no mundo. A partir da realização de campeonatos nacionais os finalistas garantem sua participação no Campeonato Mundial de Slam de Poesia que acontece na França anualmente. (MINISTÉRIO DA CIDADANIA, 2019)

Somers-Willett (2009) considera que as características formais e de conteúdo da Poesia slam se aproximam dos elementos estéticos da cultura Hip-Hop. Ou seja, analisa que a conformação do material artístico do Slam de poesia se aproxima dos elementos estéticos próprios daquela forma de linguagem artística: marcada pelo uso de rimas, métrica, refrão, ritmo e com temáticas predominantes no texto poético, que versam sobre a desigualdade social, racismo, a violência e as questões de gênero a que estão submetidos os sujeitos pertencentes às comunidades negras que residem em periferias urbanas.

Considerando o formato competitivo dos Slams, suas poesias e a performance necessária para a sua apresentação, bem como o fato das temáticas presentes nas poesias serem denúncias ou críticas aos problemas sociais e, que as Psicologias Geral e da Arte de Vigotski, mostram que a arte é um recurso social para a transformação de sentimentos, emoções e consciências individuais; buscamos apreender como a Psicologia brasileira vem analisando os Slams e as suas possibilidades de ampliar a consciência individual sobre as questões sociais.

Para isto, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre os trabalhos acerca desta forma de manifestação artística produzidos com base na ciência psicológica no Brasil. Mantivemos como objetivo verificar se os trabalhos produzidos demonstram que a consciência ontologicamente decorre da apropriação de elementos culturais. Ou, como já destacado acima, se, a partir da atividade artística dos sujeitos nos Slams de poesia, os significados dados culturalmente aos fatos da realidade social adquirem, pelos processos subjetivos pessoais, novos conteúdos, os quais estabelecem um sentido pessoal, elaborado com as vivências do *slammer* nas atividades da sua vida.

Esta pesquisa exploratória se deu entre os meses de setembro e outubro do ano de dois mil e dezoito. E para a localização das obras não delimitamos um período temporal

para a busca. Utilizamos como indexadores os termos: catarse, psicologia, psicologia da arte, arte, Slam poetry, Slam e poesia, para buscas nas seguintes bases de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD; Periódicos CAPES; Index Psi Periódicos; Pepsic - Periódicos Eletrônicos em Psicologia e Scielo. Com esta investigação simples e os cruzamentos entre os descritores, localizamos trabalhos produzidos entre 1994 e 2017.

Com os indexadores acima apontados, localizamos trinta e oito (38) trabalhos relacionados à arte e seus impactos na constituição da subjetividade, elaborados com distintas abordagens teórico-metodológicas. Destes, quinze (15) discutem o fenômeno da catarse na arte sob as bases epistemológicas da fenomenologia e do materialismo histórico-dialético. Sob este último referencial epistêmico foram localizadas oito (08) produções, que tiveram como objeto de estudo o teatro, a música, a dança, a literatura, o cinema e o ensino da história e função da arte no ambiente escolar.

Ramos (2015) em sua dissertação de mestrado *A dimensão formativa do cinema e a catarse como categoria psicológica: um diálogo com a psicologia histórico-cultural de Vigotski* tem como objetivos compreender como o conceito de catarse pode contribuir para a reflexão, no âmbito da educação dos sentidos (formação estética), bem como se ele pode criar as condições e possibilidades para transformar, qualitativamente, o espectador em contato com o filme/cinema.

A partir da análise do filme *Fresa y Chocolate* (1993), do cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea, considera como hipótese que a dimensão formativa do cinema só chega a sua máxima concretude quando o espectador, na vivência com o filme, é elevado a um nível superior de transformação qualitativa a partir das emoções contrárias suscitadas pela narrativa estética – conflito entre conteúdo x forma. Utiliza como referencial teórico os conceitos da teoria psicológica Histórico-Cultural, tomando “[...] como eixo central deste diálogo o conceito de *catarse* desenvolvido por Vigotski com seus estudos sobre arte em *Psicologia da arte* [...]” (RAMOS, 2015, p. 28)

Utilizou como metodologia de pesquisa levantamento bibliográfico e análise de trabalhos acadêmicos com foco no conceito-chave e conclui que a catarse, como fundamento da reação estética experimentada pelo espectador com a obra, constitui-se em uma complexa transformação sensível e, também, da própria consciência e percepção da realidade objetiva. (RAMOS, 2015)

Os resultados produzidos neste trabalho contribuem para a hipótese da presente pesquisa ao desvelar a implicação da catarse na transformação de conteúdos da

consciência do sujeito que frui esta forma de arte específica. Porém, o foco se dá no fruidor da obra de arte, e, em nosso caso, interessa-nos investigar as transformações psíquicas no autor, no artista que cria e performatiza a arte.

Hinkel (2008) em sua dissertação de mestrado *A arte de ouvir Rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical* teve como objetivo investigar se há e como se processa a relação estética entre sujeitos ouvintes e a música Rap, no processo de apropriação musical, compreendendo este último como:

“[...] um movimento de conversão do coletivo em singular, o qual pressupõe um lugar ativo (co-criador) do sujeito-ouvinte que se apropria dos significados expressos nas músicas e produz, a partir destes, novas zonas de sentido.” (HINKEL, 2008, p. 13)

Sua hipótese é de que o Rap deve ser concebido como manifestação artístico-política capaz de contribuir na constituição da identidade dos sujeitos ouvintes. O autor se utiliza do referencial da teoria psicológica Sócio-Histórica no qual,

Partimos de uma perspectiva sócio-histórica, onde as reflexões metodológicas propostas por Vygotski estiveram tecidas as idéias de Bakhtin, como também as contribuições de Sartre, em um movimento dialógico com alguns leitores que se fazem interlocutores destes autores. (HINKEL, 2008, p. 5)

Utilizou como procedimento metodológico a realização de entrevistas individuais e abertas com cinco jovens moradores de periferia da região de Blumenau/SC, e, a partir das falas dos entrevistados organizou categorias de análise para interpretação dos dados. (HINKEL, 2008)

O autor conclui a partir de suas análises que a apropriação musical do estilo de música Rap possibilita uma intensificação afetiva ao suscitar fortes emoções, e se configura como uma forma de comunicação catártica que possibilita intensas transformações afetivas e reflexivas. A partir dessa transformação dos sentimentos o autor compreende que os entrevistados, mediatizados pelo Rap, conseguiram adentrar em contextos de exclusão de uma forma lúdica, transformando o sofrimento em lazer, sociabilidade, afirmação de si, crítica social, enfim, ressignificando os discursos circunscritos à periferia e colocando em jogo uma disputa de sentidos sobre a vida neste contexto, permitindo que cada entrevistado construísse novas zonas de sentido sobre si e

sobre os outros, fazendo avançar o processo de metamorfose de sua identidade. (HINKEL, 2008)

Este trabalho, ao investigar uma forma de arte advinda da cultura Hip-Hop, o Rap, se relaciona ao tema da presente pesquisa, pois, o Slam de poesia, como veremos mais adiante, se caracteriza como uma forma de arte advinda da estética Hip-Hop, e, por utilizar o mesmo referencial teórico e procedimentos metodológicos semelhantes para as análises, poderá auxiliar-nos na interpretação dos dados coletados e na produção de resultados. Porém, destacamos que o foco da pesquisa de Hinkel (2008) se concentra também na análise do processo catártico voltado ao fruidor da obra de arte, e não no artista, fator que o diferencia da pesquisa em tela.

Magiolino (2014) no artigo *A significação das emoções no processo de organização dramática do psiquismo e de constituição social do sujeito* tem como objetivo analisar o processo de significação das emoções do ator na sua atividade de ensaio teatral para elaboração de personagens em uma companhia de teatro, com foco nos exercícios de imersão, criação e cena teatral. No trabalho discute mais especificamente a catarse e as emoções significadas na experiência vivida pelo ator e as implicações desta para o seu psiquismo.

A autora toma como hipótese a concepção que a vivência das emoções a partir do trabalho do ator possibilita uma “organização dramática do psiquismo” (MAGIOLINO, 2014, p. 48) e contribui para a constituição social do sujeito a partir do referencial teórico da psicologia Histórico-Cultural, “[...] partindo de algumas elaborações teórico-metodológicas de autores dessa perspectiva (em especial, de contribuições de Vigotski sobre emoção, significação, arte e drama) [...]” (MAGIOLINO, 2014, p. 48). Utiliza como metodologia a observação participante e realiza registros de vídeo, diário de campo e a autoconfrontação com três atrizes da companhia de teatro.

A autora conclui a pesquisa compreendendo as emoções suscitadas no trabalho de preparação do ator como processos psicológicos complexos que se transformam na história e na cultura e que possuem um caráter dialético, refratário, contraditório e sônico, impregnado de um conteúdo ou sentido ideológico e vivencial, redimensionado ou transformado pela catarse. Compreende que a catarse vivenciada pelas atrizes possibilitou a transformação e elaboração de conteúdos pessoais, pela elevação do particular ao social e significação pessoal por meio do social. Assim, considera que tais elaborações trazem elementos para pensar o trabalho do ator como um meio de fugir da alienação. (MAGIOLINO, 2014)

Este trabalho produz resultados importantes para a confirmação da hipótese de nossa pesquisa, pois, ao compreender de que forma as emoções vivenciadas por artistas contribuem para a constituição de seu psiquismo, nos ampara na consecução de nossos objetivos, ao constatar que o processo catártico também ocorre no artista e não somente no fruidor da arte. Também nos ampara ao produzir sínteses que nos auxiliarão na interpretação de nossos dados empíricos por analisar a atividade artística como processo que implica em transformações qualitativas no psiquismo capazes de superar processos de alienação da consciência.

No artigo *Apontamentos sobre o conceito de catarse em Vigotski para o ensino de arte na escola*, Zanatta e Silva (2017) têm como objetivo discutir como o conceito de Catarse, na perspectiva de Vigotski, se aplica ao ensino de arte e em que implica esse tipo de experiência para o desenvolvimento psicológico dos estudantes. A hipótese que norteia o estudo é de que a catarse se constitui em um dos elementos centrais no processo de ensino e aprendizagem em artes visuais, considerando a primazia que o objeto artístico deve ocupar nesse processo, em suas diversas possibilidades educativas.

O trabalho se orientou pelos conceitos teóricos da psicologia Sócio-Histórica, e

Nessa direção, utilizaremos o conceito de Catarse formulado por L. S. Vigotski (1896-1934) no livro *Psicologia da Arte*, no qual esse célebre psicólogo soviético apresenta os resultados de suas pesquisas desenvolvidas entre 1915 e 1922 em que se dedicou aos problemas da arte e da crítica literária, à história da literatura, à estética e à psicologia da arte. (ZANATTA; SILVA, 2017, pp. 269-270)

As autoras utilizam como técnica metodológica o levantamento e análise bibliográfica e concluem que é necessário desenvolver a catarse nas aulas de arte e explorar as potencialidades do objeto artístico em sua peculiaridade, promovendo aproximações sensíveis, cognitivas e afetivas intrínsecas ao próprio objeto. Desta forma consideram que o contato dos alunos com objetos de arte agrega aos primeiros, elementos subjetivos complexos que, ao serem apropriados mediante a experiência estética, impulsionam mudanças psicológicas como a ampliação da percepção e processos da imaginação e da cognição, que têm como resultado a humanização dos sentidos. (ZANATTA; SILVA, 2017)

O trabalho em tela também se volta à atividade de fruição da obra de arte, considerando que o contato com os objetos da arte no contexto escolar possibilita aos sujeitos alterações qualitativas das funções psicológicas superiores. Porém o estudo não

destaca as implicações destas alterações no conjunto sistêmico e dialético em que interagem para o desenvolvimento do psiquismo: a consciência. Assim sendo, reforçamos a importância da investigação da materialidade da qual decorre a constituição dos fenômenos psíquicos.

Em artigo intitulado *Propostas marxistas de educação estética: aproximações e afastamentos em torno do fenômeno da catarse*, Schühli e Rossler (2011), buscaram refletir sobre o papel da educação estética na formação do indivíduo, a partir de teorias que propõem a possibilidade de a arte impulsionar o sujeito para a transformação sobre a realidade e contribuir para a superação da alienação.

Consideram como hipótese que na contemporaneidade as potencialidades desalienantes da *práxis* artística não estão de todo sufocadas, mas encontram-se impedidas de se efetivarem nas grandes massas da sociedade capitalista, e, portanto, os processos formativos a partir da arte têm tanto uma função humanizadora quanto uma função de reprodução da alienação no interior das relações de dominação neste modo de produção da vida em sociedade. (SCHÜHLI; ROSSLER, 2011)

Os autores analisaram as teorias de educação estética dos autores marxistas L. G. Iuldáchev, B. M. Teplov, e A. Sánchez Vázquez, amparados pelas proposições da pedagogia histórico-crítica a partir de Duarte (1993) em suas conceituações quanto à constituição da “individualidade para-si” (DUARTE, 1993 apud SCHÜHLI; ROSSLER, 2011, p.701), compreendida como uma individualidade mais livre e consciente mediante a vivência de processos formativos.

Concluem que a inspiração artística não pode vir de outro lugar senão das relações reais entre os homens, o que significa que seu conteúdo está perpassado pelas contradições da sociabilidade concreta em que se desenvolve, marcado pelos processos objetivos e subjetivos de alienação e dominação que ainda hoje imperam nas relações sociais e que, portanto, a posição em relação à catarse, é apontada tanto com potencial de alienação como de desalienação no processo de educação estética. (SCHÜHLI; ROSSLER, 2011)

O estudo traz importantes contribuições para a reflexão quanto ao tipo de mediação que a arte na contemporaneidade pode produzir na relação entre sujeito e realidade, porém, os autores centralizam o foco de suas análises nos processos formativos a partir da arte, ou seja, do ponto de vista da educação estética do sujeito que frui, vivencia a arte a partir de objetos artísticos. Nossa pesquisa busca outra dimensão de análise, baseada nas implicações da catarse artística para o sujeito artista. Ainda assim, tais

contribuições serão importantes no momento da interpretação dos dados de nossa pesquisa, ao identificarmos, a partir dos conteúdos do discurso do artista do Slam de poesia, que tipo de mediação esta forma de arte pode produzir na constituição da consciência do sujeito pesquisado.

Duarte (2009) no artigo *Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea* desenvolve uma reflexão filosófica sobre a contribuição que a arte e a Educação podem dar ao processo de superação do fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea. O autor toma como hipótese que a sociabilidade contemporânea não superou a universalidade do valor de troca, mas sim, aprofundou-a, tornando o fetichismo um fenômeno social que abarca todas as dimensões da vida humana na atualidade. Para a superação deste fenômeno o autor considera que a educação escolar deve ter como meta permanente a superação das formas alienadas de consciência que prevalecem na vida cotidiana da sociedade capitalista.

Apoiado nas análises feitas por Vigotski e por Lukács das relações entre os indivíduos e as obras de arte, o autor considera que a catarse promovida pela vivência da educação estética opera uma mudança momentânea na relação entre a consciência individual e o mundo, fazendo com que o indivíduo veja o mundo de uma maneira diferente daquela própria ao pragmatismo e ao imediatismo da vida cotidiana. (DUARTE, 2009)

Por meio dessa momentânea suspensão da vida cotidiana, a arte exerce um efeito formativo sobre o indivíduo, efeito esse que terá suas repercussões na vida do indivíduo, mas tais repercussões não ocorrem de maneira direta e imediata, havendo entre elas e a catarse estética uma complexa trama de mediações que torna impossível definir a priori as consequências, para a vida de um determinado indivíduo, do processo de recepção de uma determinada obra de arte. (DUARTE, 2009, p. 473)

Os dados das análises tecidas por Duarte (2009) indicam que o processo de vivência catártica possibilita ao sujeito que frui a arte a compreensão de aspectos da realidade aos quais se encontrava alheio. Porém, esta pesquisa não define se este mesmo processo também se realiza ao sujeito que cria a obra de arte, objeto de estudo em questão.

Superti (2013) em sua dissertação de mestrado *Vygotski, Machado de Assis e a Psicologia da Arte: do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem* tem como objetivos identificar o objeto da Psicologia da Arte para Vigotski, considerando seu método de análise da obra literária, e, discutir as contribuições da

literatura para a formação da consciência, compreendida enquanto unidade e síntese das funções psicológicas superiores. Busca ainda verificar a possibilidade de aplicação do método analítico-objetivo, elaborado por Vigotski (1999a) em uma obra de Machado de Assis - *Dom Casmurro* - e explicar, com base na teoria Histórico-Cultural, a formação e o funcionamento da consciência.

A autora toma como encaminhamentos metodológicos a pesquisa bibliográfica e um exercício de aplicação do método analítico-objetivo de Vigotski para análise da obra literária e conclui como síntese de sua investigação que o contato e fruição da arte implica uma condição que pode não provocar uma reação imediata, mas pode dotar os homens de novas condições para entender e agir na sociedade, ou seja, pode contribuir para o desenvolvimento da consciência porque possibilita a vivência indireta, por meio da linguagem literária, da realidade objetiva e dos sentimentos. Afirma que esta vivência pode ampliar a estrutura semântica da consciência, sua medida de generalidade e capacidade de categorizar o real. (SUPERTI, 2013)

O trabalho desta pesquisadora nos ampara em nossa pesquisa ao tratar das implicações da arte literária para a ampliação da consciência individual. Ao aplicar o método analítico-objetivo para investigar um objeto da arte e concluir que a vivência estética possibilita a alteração da estrutura semântica da consciência, temos aporte para analisar se este resultado se aplica aos processos psíquicos do artista do Slam de poesia. Conforme Vigotski (1999a) nos apontou, o processo de reação estética deve ser investigado nas diferentes formas artísticas, para, a partir destas, ampliarmos os estudos que permitem compreender a função da arte produzida em determinado momento histórico.

Schühli (2011) em sua dissertação de mestrado intitulada *A dimensão formativa da arte no processo de constituição da individualidade para-si: a catarse como categoria psicológica mediadora segundo Vigotski e Lukács* tem como objetivo investigar o papel da catarse na formação da individualidade para-si a partir das contribuições de Vigotski e de Lukács. O conceito da individualidade para-si é tal como definido por DUARTE (1993):

[...] processo de desenvolvimento, por parte do indivíduo, de sua consciência em relação à genericidade, bem como da possibilidade de condução consciente de sua vida. Esse processo está sendo pensado neste trabalho como a passagem da individualização à individuação. Individualização entendida como a processualidade que forma o indivíduo em-si – que ocorre de maneira espontânea e, numa sociedade

caracterizada pela dominação, de maneira alienada –, e individuação entendida como processo de formação da individualidade para-si, do indivíduo consciente de si como síntese de múltiplas determinações. (SCHÜHLI, 2011, p. 20)

O trabalho tem como hipótese que a catarse artística, no contexto da teoria de Vigotski e Lukács, desempenha a função de categoria psicológica mediadora, podendo contribuir para a formação da individualidade para-si. A orientação epistêmica do trabalho segue os conceitos do materialismo histórico-dialético tomando como metodologia o levantamento e análise de referenciais bibliográficos. A pesquisa conclui que na obra desses dois autores a catarse é tomada como mediação necessária na formação da individualidade na relação do receptor com a obra de arte e que, o conceito de catarse, tal como definido na Psicologia da arte de Vigotski e na estética marxista de Lukács, ganha contornos qualitativamente diferentes das concepções médicas e morais que comumente servem de norte ao entendimento dessa categoria.

As sínteses produzidas na pesquisa descrita se constituem em importante referencial para este trabalho pois, ao compreenderem a catarse como categoria mediadora entre sujeito e objeto artístico, se constituem em aporte teórico no processo de interpretação dos dados coletados em nossa pesquisa.

As produções científicas no âmbito da psicologia acerca da catarse promovida pela arte, embasadas sob o referencial epistêmico do materialismo histórico-dialético, confirmam hipóteses quanto às implicações da reação estética na transformação qualitativa do psiquismo. Este processo se demonstrou possível a partir das alterações qualitativas das emoções, que, transformadas em sentimentos permitem aos sujeitos alterarem suas singularidades por meio da reelaboração de conteúdos pessoais. A generalização de sentimentos geradas no processo da vivência artística produz novos sentidos às vivências individuais e ampliação dos aspectos conscientes no psiquismo.

Porém, dentre as elaborações produzidas nos trabalhos analisados, não se apresentaram explicações quanto ao processo de ampliação da consciência individual do artista na forma de arte específica do Slam de poesia. Referente a esta forma de expressão da arte foram localizadas apenas duas (02) produções científicas no âmbito da ciência psicológica.

Ávalos Galícia (2015) em uma pesquisa publicada sob o título *Los efectos psicosociales de la Poesía Slam* teve como objetivos identificar se o Slam de poesia produz efeitos psicossociais nos indivíduos que o praticam; avaliar se a Poesia slam

influencia nos movimentos emocionais, de identidade e de comunidade nos sujeitos; e descrever as formas como estes processos se desenvolvem. O autor toma como hipótese que a Poesia slam, por conter um intenso conteúdo emocional possui características comuns ao psicodrama e à terapia narrativa, e, portanto, considerou a pertinência de um estudo exploratório que permita conhecer os efeitos psicossociais e possíveis benefícios que poderiam se evidenciar nas pessoas que a praticam.

A pesquisa embasa-se em referenciais teóricos que afirmam que a poesia produz efeitos terapêuticos, tais como “[...] proveerle a la vida nuevos significados (White & Epston, 1993), catarsis emocional (Mazza, 2003), resolver traumas psíquicos (Pennebaker & Evans, 2014) [...]” (ÁVALOS GARCIA, 2015, s/p), bem como em resultados de pesquisas em que a poesia foi utilizada para “[...] la creación de grupos de apoyo e identidad entre jóvenes marginados (Rudd, 2012), educación cívica (Ingalls, 2012), disminución de violencia grupal (Brown, 2011) [...]”.(ÁVALOS GARCIA, 2015, s/p)

A pesquisa se norteou por um estudo exploratório qualitativo utilizando como instrumentos de pesquisa um grupo focal com seis participantes e dez entrevistas semiestruturadas por um roteiro previamente organizado. As duas técnicas tiveram como sujeitos de pesquisa pessoas que já haviam participado ao menos uma vez como artista de um evento de Slam de poesia. Também se utilizou da análise de vinte vídeos cujo conteúdo se constituía na interpretação de um poema slam escrito por seu autor/autora. (ÁVALOS GARCIA, 2015)

A partir da coleta de dados Ávalos García (2015) afirma que a performance do artista do Slam de poesia é constituída por três momentos: a criação do poema, a interpretação frente ao público e a escuta de outros poemas. No processo de criação os sujeitos pesquisados relataram que o ato de escrever possui um efeito catártico e curativo pelo conteúdo emocional encarnado no poema, efeitos que o autor relacionou a processos emocionais e de construção da identidade.

No momento da interpretação foram relatadas emoções como nervosismo e vulnerabilidade perante o público, gerados pelo fato de recitarem sua própria poesia. Porém, os sujeitos pesquisados conceberam tais sentimentos como agradáveis, que produziram efeitos curativos e de transformação de experiências pessoais. (ÁVALOS GARCÍA, 2015)

Hubieron 4 casos específicos de participantes que narraron un movimiento emocional interno y una catarsis de intensidad tan alta que a partir de su lectura en el slam tuvieron una transformación en su vida: Un hombre habló por primera vez sobre su orientación sexual, una mujer superó la pena que le provocaba usar bastón por un problema em las rodillas, otro hombre transformó la vergüenza que sentía por su hermano autista y otra mujer logró terminar una relación codependiente. (ÁVALOS GARCIA, 2015, s/p)

No momento da escuta do poema foram relatadas sensações de empatia entre os artistas, sobretudo entre os que haviam apresentado poesias com temáticas semelhantes. Este processo resultou na interação entre participantes do Slam de poesia após os eventos, que culminou na criação de grupos compostos por estes sujeitos para realização de atividades não somente de cunho artístico, mas também com finalidades comunitárias e sociais. (ÁVALOS GARCIA, 2015)

O autor conclui que

La característica principal de la poesía slam es que es interpretada frente a un público, los poemas no se quedan en el papel sino son socializados. Leer ofrece una oportunidad para el participante de encontrar empatía a sus vivencias, tocar la vida de otras personas con ella y construir identidad de forma grupal. (ÁVALOS GARCIA, 2015, s/p)

Os resultados empíricos de Ávalos García (2015) confirmam a hipótese inicial de sua investigação, demonstrando que a Poesia slam teve influência sobre os movimentos emocionais dos participantes do estudo, principalmente nos processos catárticos, comunitários e de produção da identidade daqueles que a praticam. Conclui que essa influência produz efeitos positivos e curativos que implicam em alterações concretas na vida dos sujeitos.

Considerando as aproximações e distanciamentos metodológicos da pesquisa descrita e de nosso trabalho, consideramos que esta investigação confirma a ocorrência do processo catártico para o artista na performance do Slam de poesia, porém, o autor não deixa claro a partir de qual referencial teórico-epistemológico parte para explicar o conceito de catarse nesta forma de arte, fator que limita a análise das contribuições desta afirmação para nossa pesquisa.

Importante observar que, conforme os relatos apresentados na pesquisa, participar dos processos de escrita, performance e fruição da Poesia Slam suscitou transformações emocionais que implicaram em mudanças pessoais para determinados participantes. Apesar de não terem sido esclarecidos os processos psicológicos determinantes das

mudanças comportamentais dos sujeitos pesquisados, consideramos que, a atividade como artista que cria expressa essa forma de arte possibilitou uma vivência que os impulsionou a ações posteriores. Estes resultados coincidem com as explicações vigotskianas sobre os efeitos do contato do sujeito com a arte e, sendo assim, tais afirmações serão retomadas em nosso processo de interpretação de dados.

No segundo trabalho localizado sobre o Slam de poesia, Lucena (2017) em sua dissertação de mestrado *Beijo de Línguas - quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*, buscou investigar a experiência realizada pelo grupo de dança *Corposinalizante*, formado por surdos e ouvintes, que promovem competições de Slam de poesia entre seus componentes. A autora toma como hipótese que o processo de tradução da linguagem de sinais para a língua portuguesa e sua expressão oral na performance do Slam de poesia gera determinados afetos nos artistas que deles participam. Utiliza como referencial teórico Campos (2015) e o conceito de transcrição, que se configura como o processo de recriar ou refazer um poema original a partir da tradução da língua de sinais para a língua portuguesa.

A transcrição, legado do movimento concretista e de sua “poética da destruição”, abre o trânsito por um terreno mestiço, composto de elementos de um mundo e de outro, produzindo uma voz singular. [...] A voz singular que se engendra no acontecimento da performance poética, “composta de qualidades materiais [...] e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro”, não é a voz de um ou de outro, não é a língua de um ou de outro, é a interlíngua que vemos e ouvimos quando estamos diante do poema, seu ritmo, seu tônus, a experimentação de uma poética insubmissa, uma voz que nos coloca diante de um jogo das línguas e das suas potências, diferenças, dúvidas, não saberes, discordâncias, roubos, disputas. (LUCENA, 2017, p. 103. Destaques no original.)

Como procedimento de coleta de dados realizou entrevistas com tradutores ouvintes e analisou performances do Slam de poesia gravadas em vídeo realizadas entre duplas de poetas surdos e ouvintes. Lucena (2017) conclui que o processo de tradução na performance do Slam de poesia gera nos tradutores afetos compreendidos como mal-estar e melancolia manifestos a partir do fato de que, na performance, os tradutores, para além da conversão de um texto de uma língua para outra necessitam também interpretar o conteúdo que estão traduzindo.

Para a autora a superação destes afetos se dá a partir do processo de transcrição, em que

Combater este pensamento instaurado nos espaços, nas relações, nas formas de vínculo, é uma batalha que se faz necessária para os surdos, quando reclamam sua língua, e para os intérpretes-poetas, *transcriadores*, quando reclamam um corpo e uma voz. Assim, acreditamos que os beijos de línguas também possibilitam uma ampliação das línguas e dos mundos, ao acessar forças ainda desconhecidas, elas mesmas antídotos para esta lógica imposta, promovendo, conseqüentemente, cura para a melancolia do tradutor submetido a esta perspectiva. (LUCENA, 2017, p. 103. Destaque no original.)

Lucena (2017) conclui que o processo de transcrição é constitutivo da performance poética de surdos-ouvintes nos Slams de poesia, e o encontro destas linguagens possibilita uma ampliação das línguas e dos mundos dos poetas e tradutores.

Esta pesquisa, considera a implicação de dois tipos de linguagem presentes na performance de poesia como meio de torná-la acessível ao público e permitir a expressão poética de poetas surdos para públicos ouvintes. Compreendemos que neste processo os tradutores ouvintes necessitam realizar uma atividade de interpretação da poesia escrita pelo poeta surdo e performatizá-la ao público espectador, uma atividade de cunho teatral, que carrega a vivência e superação de emoções pessoais. Porém para a autora essa vivência resulta em ampliação de significados culturalmente transmitidos aos artistas, contrariando as conceituações teóricas nas quais nossa pesquisa se embasa, que considera a vivência estética como elemento mediador entre sujeito e a realidade a partir da produção de novos sentidos pessoais que o impulsiona a futuras atividades. Assim, consideramos que tal pesquisa não fornece elementos que nos permita contextualizá-la ao nosso objeto de estudo.

As duas pesquisas sobre o Slam de poesia descritas acima têm como foco de análise os artistas que performatizam esta forma de expressão da arte, porém, não nos auxiliam na compreensão da síntese do fenômeno psicológico que compõe esta atividade. Desta forma nossa pesquisa é necessária pois não está contemplada no conjunto das obras em psicologia sobre o tema.

Partimos do pressuposto que a arte é uma linguagem que contém em sua constituição os elementos semióticos que permitem a expressão e apreensão de significados e sentidos que têm as suas elaborações psicológicas decorrentes das atividades dos sujeitos.

A relação entre a atividade e a gênese da consciência se deve às transformações que a atividade provoca na realidade e no sujeito. O processo de transformações que a

atividade de cada um provoca na sociedade e em si mesmo depende dos instrumentos que cada cultura de cada grupo disponibiliza para os seus membros e variam historicamente.

Os instrumentos práticos possibilitam a transformação da realidade física ao potencializarem a ação humana empreendida na alteração da materialidade. Foram produzidos pelo homem como forma de superação das limitações de seu aparato biológico. Os instrumentos psicológicos surgem como necessidade comunicação entre os participantes que realizam a mesma atividade, mas desempenham funções diferentes nela. (VYGOTSKI, 1995)

De acordo com Leão (1999), o processo de trabalho, para alteração da materialidade é sempre social e, em geral, realizado em grupos. Por isso tornaram-se necessários meios para a organização das diversas operações envolvidas e a orientação ou combinação sobre como os participantes devem proceder. Então, para realizar a mediação entre os homens trabalhando, eles inventaram a linguagem,

[...] como um conjunto de códigos acordados pelos membros do grupo. O seu desenvolvimento foi um processo de longa duração. O intervalo de tempo para a evolução da linguagem e de seus requisitos anatômicos iniciaram-se há 2,4 milhões de anos, com a diferenciação filogenética do *Homo*. O marco que relaciona a linguagem com a atividade trabalho, de transformação da natureza, é o desenvolvimento de sistemas de linguagem primitivos, as protolínguas do *Homo Habilis*, que foi o primeiro *Homo* a utilizar ferramentas de madeira, ossos e pedra lascada, daí o seu nome de *Habilis*, habilidoso. Posteriormente, há 1,8 milhões de anos, inicia-se a comunicação simbólica com o *Homo Erectus*, que fabricava utensílios de pedra lascada e madeira para poder caçar, tinha domínio do fogo e se alimentava de animais, raízes, frutas e folhas. Mas, uma linguagem adequada às características do *Homo Sapiens*, tem menos de 200 mil anos. Não se sabe se ela possibilitava a comunicação entre os homens primitivos por gritos ou grunhidos, por gestos, ou pela combinação desses. Porém, conseguiram associar gestos e sons para designar um objeto ou uma ação, criando assim o signo e a significação, que é o uso social dos signos linguísticos. (LEÃO, s/d, s/p)

Se foram os *Homo Erectus* que começaram a simbolizar com a sua linguagem, provavelmente, desenvolveram algum tipo de pensamento, por mais simples que fosse, há 1,8 milhões de anos. Como registra uma pesquisa arqueológica, na qual

Uma equipe internacional de arqueólogos encontrou o que, dizem, é o primeiro desenho da humanidade. Trata-se de um simples traço em forma de ziguezague feito há mais de 400.000 anos. Seu autor não era um *Homo sapiens*, nem um Neandertal, mas um dos membros mais primitivos de nosso gênero: o *Homo Erectus*. O mais fascinante, ressaltam os autores do achado, é que o traço foi feito uns 300.000 anos antes que os primeiros membros de nossa espécie comessem a fazer desenhos semelhantes. Os desenhos geométricos desse tipo são

considerados uma demonstração de pensamento complexo. Durante séculos se pensou que somente os sapiens seriam capazes de alcançar esse nível. Nos últimos anos os cientistas começaram a reconhecer que também os Neandertais poderiam ser capazes disso, e agora esse estudo aponta que até mesmo outros *Homos* mais primitivos tinham capacidades semelhantes. (DOMÍNGUEZ, NUÑO, 2020, s/p)

Assim, deu-se a transformação da linguagem em instrumento psicológico, como pensamento instrumentalizado que amplia a capacidade de transformar. Tem-se então uma característica específica humana, a atividade duplamente mediada, tanto por instrumentos técnicos quanto simbólicos.

A simbolização [...] possibilitou que a transformação realizada pelo homem na natureza fosse representada por meio de signos. Ou seja, as transformações realizadas pelos sujeitos materializaram-se sob a forma de construções culturais, ao mesmo tempo em que os sujeitos particulares puderam se apropriar dessas construções. É a significação, pois que possibilita que os membros da espécie humana organizem sua convivência e construam sua existência histórica. (SIRGADO, 2000 apud SANTOS; LEÃO, 2014, p. 40)

Em Vygotski (1995) o signo é compreendido como criação artificial da humanidade, cuja função é ser um elemento mediador entre os homens. Esta mediação é considerada como um fenômeno semiótico pois, refere-se ao mundo das significações, que passa a ser construído pelos grupos humanos e são condensados no signo. Psicologicamente, esta interposição iniciada pela criação e uso dos instrumentos, prolongada nas possibilidades de representação e transmissão do que foi realizado na atividade até ser consolidada no signo, é o que vai permitir a realização do processo de interiorização do que é externo no psiquismo individual.

Assim, se constituiu o elo relacional entre as funções psicológicas básicas, primitivas e as de ordem superior no desenvolvimento psicológico da espécie *homo sapiens*. Os instrumentos psicológicos, por permitirem ao homem registrar, conservar e transmitir a experiência social, estabelecem um sistema de códigos que imprimem significados próprios decorrentes da vida em cada grupo. Assim, fundam a sociedade, a cultura e, nos indivíduos, a consciência.

Compreende-se que é a capacidade de estabelecer mediações semióticas, a característica humana que melhor distingue o homem como produto e produtor da cultura. E, é devido a estas propriedades que Vigotski (1999b, p. 186) explica o motivo de, para a ciência psicológica, a análise semiótica ser o “[...] único método adequado para estudar a estrutura do sistema e o conteúdo da consciência [...]” já que, a capacidade de simbolizar

a realidade concreta permitiu ao homem um salto qualitativo em suas relações com a natureza e com os outros seres.

Vigotski (1999b) guiado pelo materialismo histórico-dialético para sustentar as pesquisas no âmbito da ciência psicológica propôs uma “dialética da psicologia” (VIGOTSKI, 1999b, p. 393), a qual conceituou como um método de construção de hipóteses, capaz de desvelar a essência dos fenômenos.

A construção de hipóteses é possível a partir da recomposição histórica do objeto de estudo pois, seu desenvolvimento está intrinsecamente relacionado aos mediadores que se apresentaram entre o fenômeno e a totalidade das relações que o determinam. Desvelar a aparência do fenômeno prescinde compreender as sínteses provisórias que se construíram no processo histórico. A história é método de investigação que nos possibilita abstrair a gênese do fenômeno e as formas pelas quais se constituiu a síntese que se apresenta ao pesquisador no processo de investigação.

Por consiguiente, no debemos interesarnos por el resultado acabado, ni buscar el balance o el producto del desarrollo, sino el propio proceso de aparición o el establecimiento de la forma superior tomada en su aspecto vivo. Para ello, el investigador debe transformar frecuentemente la índole automática, mecanizada y fosilizada de la forma superior, retrayendo su desarrollo histórico, haciéndola volver experimentalmente a la forma que nos interesa, a sus momentos iniciales para tener la posibilidad de observar el proceso de su nacimiento. (VIGOTSKI, 1995, p. 104)

Sob a orientação desta base epistêmica Vygotski (1995) nos mostrou que a abstração é o elemento mediador para a análise dos fenômenos psíquicos, estudando os elementos gerais que são os fundamentais nos elementos em análise. Propôs a utilização do “método inverso” (VIGOTSKI, 1999b, p. 393) nas investigações da ciência psicológica, o estudo de determinado fenômeno a partir da sua forma mais desenvolvida, para recompor o processo que o modificou, buscando o que se manteve em todo o seu decurso histórico, que é a essência que o conforma.

Propõe um enfoque dialético para a superação das limitações da ciência psicológica, ressaltando o caráter de unidade dos processos psíquicos, fisiológicos, sociais e culturais, abordando a integralidade destes, em seus aspectos objetivos e subjetivos, tal como se manifestam na personalidade.

A concepção de totalidade orienta a utilização do Método Inverso como procedimento analítico. São as análises que vão requerer as abstrações e a localização das

mediações entre o sujeito e a realidade que possibilitaram os fenômenos que constituem as funções psicológicas superiores.

Ainda sobre as análises,

Outra exigência da Psicologia Sócio-Histórica para a realização das análises é que se deve examinar o objeto até esgotar as suas contradições e relações no interior da totalidade em que ele se constituiu e desenvolveu. Ou seja, é necessário radicalizar a exploração de todas as determinações relacionais que compõem os sujeitos, até não haver mais o que examinar sobre as mediações e as condições que ligam logico-dialeticamente, os dois ou mais objetos ou sujeitos. Porque eles interiorizaram o modelo da sociedade e da classe a que pertencem e assim, são a totalidade dessas relações sociais. (LEÃO, s/d, s/p)

Sendo estas as condições, entende-se porque Vigotski (1999b) vai retomar o conceito do homem como um microcosmo que sintetiza em si o modelo da sociedade e da classe social a qual pertence:

Ao explicar o princípio hegeliano na metodologia marxista, nossos marxistas afirmam com razão que cada coisa pode ser considerada como um microcosmo, como um modelo global, em que se reflete todo o mundo [...] investigar até o fundo, esgotar uma coisa qualquer, um objeto, um fenômeno significa conhecer o mundo inteiro em todas as suas conexões. [...] podemos dizer que cada pessoa é em maior ou menor grau o modelo da sociedade, ou melhor, da classe a que pertence, já que nela se reflete a totalidade das relações sociais. (VIGOTSKI, 1999b, p. 368)

Tais explicações sobre como realizar as pesquisas sob a orientação da teoria psicológica Sócio-Histórica caracterizam como Vigotski (1999b) foi influenciado pelo método materialista histórico dialético para a construção do conhecimento na ciência psicológica. Entretanto, como toda a concepção da teoria psicológica Sócio-Histórica se radica neste referencial epistêmico, Vigotski (1999b), também assume o princípio de que a síntese mais avançada supera os estados anteriores e considera que as formas superiores de atividade psíquica humana são resultado da forma social específica de produção da vida material.

E, deve-se considerar que a forma de se viver em sociedade estabeleceu a necessidade de duas mediações entre sujeito e realidade: as atividades de construção da própria sociedade e as das suas alterações. Assim, os homens aprenderam a satisfazer as suas necessidades elaborando e utilizando instrumentos técnicos e psicológicos. Porque ele precisa planejar abstratamente o que vai realizar e prever os instrumentos que

necessitará, os inventando e fabricando quando ainda não existirem. Por ser a atividade uma ação praxica ela faz com que o trabalho desenvolva o homem.

Com estas contribuições da psicologia Sócio-Histórica e da Psicologia da arte elaboradas por Vigotski (1991, 1993, 1995, 1996, 1999a, 1999b, 1999c), pudemos elaborar a hipótese de que a participação nos Slams de poesia é uma atividade que medeia a relação entre o sujeito e a realidade, tornando possível o desvelar das contradições existentes na sociedade para o sujeito que a pratica, produzindo a ampliação de sua consciência.

Considerando tais recomendações, os métodos e técnicas que embasaram esta pesquisa selecionamos como sujeito representativo um artista dentre os que criam e performatizam poesias por meio da manifestação artística dos Slams de poesia, em Campo Grande, MS.

Para que pudéssemos investigar nosso objeto de estudo foram elencados como objetivo geral a análise das manifestações estéticas dos Slams de poesia e as suas implicações para a consciência individual e como objetivos específicos foram delimitados a contextualização histórica desta forma de manifestação artística, a investigação dos aspectos sociológicos envolvidos, a compreensão do processo estético subjacente a esta forma de expressão da arte, a discussão da função catártica exercida pela performance do Slam de poesia e a avaliação das implicações das manifestações estéticas dos Slams poéticos para o desenvolvimento da consciência individual.

Para alcançar tais objetivos, no segundo capítulo abordamos a origem da expressão artística contemporânea do Slam de poesia, tomando-o como objeto de estudo a ser desvelado em sua aparência. Apresentamos a contextualização histórica de seu surgimento, a identificação dos elementos estéticos que o compõe, e seu desenvolvimento sob os aspectos sociológicos.

O terceiro capítulo do trabalho trata das condições históricas do desenvolvimento da teoria psicológica Sócio-Histórica, os fundamentos filosóficos que a embasaram, sua contribuição para a ciência psicológica contemporânea e os constructos da teoria tal como concebida por Vigotski, que nos apoiarão no processo da pesquisa.

No quarto capítulo tratamos especificamente da arte a partir dos estudos de Vigotski (1999a, 1999c) sobre o tema. Buscamos evidenciar as conceituações que se atribuem à arte para a teoria psicológica Sócio-Histórica, as explicações que permitem a compreensão da arte como processo psicológico, a definição dos processos psicológicos presentes na criação e fruição da obra de arte e a especificidade destes na arte poética.

No quinto capítulo abordamos os métodos e técnicas que embasam esta pesquisa, que se desenvolve a partir dos pressupostos teóricos e metodológicos do materialismo-histórico dialético, tal como se apresentam na teoria psicológica Sócio-Histórica. Utilizamos-nos da técnica de Análise Gráfica do Discurso, conforme concebida por Lane (1989a, 1989b) e Leão (1996, 1999, 2007, 2016) que nos possibilitou a análise e interpretação do enunciado implícito no discurso do sujeito, permitindo a apreensão da implicação da mediação do Slam de poesia para a consciência do artista.

2. A POESIA SLAM

Neste capítulo abordaremos a origem da forma de expressão artística do Slam de poesia, tomando-o como objeto de estudo a ser desvelado em sua aparência, e, para tanto, apresentaremos a contextualização histórica de seu surgimento a partir de Hobsbawn (1995), Behring e Boschetti (2011), Palley (2005), Mello Filho (2011) e Wacquant e Wilson (1989). Para a discussão de seu desenvolvimento e dos elementos estéticos que a compõe nos apoiaremos nas contribuições de Neves (2017), D'Alva (2011, 2014), Somers-Willett (2009), Stella (2015), Rose (1997), Souza (2011), Minchillo (2016) e Freitas (2018).

Somers-Willett (2009), pesquisadora norte-americana sobre o tema, considera que um diferente tipo de relação entre os poetas e o público espectador se tornaram possíveis nesta forma de manifestação poética, que agrega elementos interativos, teatrais e corporais a partir da performance. Para a autora, a performance no Slam de poesia possibilita as expressões de identidade, raça e classe dos sujeitos que a praticam, já que as temáticas que se apresentam no conteúdo das apresentações abordam o contexto de marginalização a que estão submetidos.

While exploring political possibilities for identity, slam poetry begs to be seen not only as a movement of performance poetry, but also - as Marc Smith once suggested - as a social movement. Slam's commitment to plurality and diversity has led slam poets to persist in personal and political themes, the most common being the expression of marginalized identity.⁴ (SOMERS-WILLETT, 2009, pp. 14-15)

A autora (2009) considera que os efeitos da Poesia slam se concentram em quatro principais aspectos, que se constituem primeiro no fato de que o poeta slam tem como objetivo engajar ativamente e entreter sua audiência, às vezes confrontando-a por meio da performance poética. Outro aspecto se constitui no formato competitivo desta expressão artística, que se apresenta como uma forma de interação em que o artista influencia ou instrui seu público. O terceiro se apoia no fato de que a regra que determina que as poesias devem ser autorais produzem no autor uma autoconsciência sobre a

⁴ Enquanto explora as possibilidades políticas de identidade, a poesia slam implora para ser vista não apenas como um movimento de poesia performática, mas também - como Marc Smith sugeriu certa vez - como um movimento social. O compromisso do Slam com a pluralidade e a diversidade levou os poetas do slam a persistirem em temas pessoais e políticos, sendo o mais comum a expressão da identidade marginalizada.

performance. E por último considera que a Poesia slam é amplamente dedicada aos ideais de democracia, igualdade e diversidade. (SOMERS-WILLET, 2009)

Para D'alva (2011) a expressão artística da Poesia slam possibilita ao artista versar sobre a realidade em que vive, expressar visões de mundo, pontos de vista, concepções ideológicas e materializar as correlações de força presentes na sociedade sob uma lógica identitária, por meio da performance poética. Considera ainda que esta forma de expressão artística constitui um contraste com o modelo de poesia tradicional, já que se manifesta no espaço urbano público, não institucionalizado e organizado coletivamente.

Buscaremos tecer explicações quanto aos determinantes materiais, históricos e sociais que possibilitaram a manifestação estética desta forma de arte.

2.1 Contexto de surgimento e desenvolvimento do Slam de poesia

O Slam de poesia surge na década de 1980, período que compõe o que Hobsbawm (1995, s/p) caracterizou como uma das décadas de crise da economia dos países altamente industrializados. O modelo econômico liberal que surtiu efeitos entre os anos de 1940 a 1970, alicerçado pelos ideais keynesianos, não se mostrava eficiente na manutenção dos índices de crescimento econômico e acarretou, entre outros efeitos, a estagnação das taxas de lucro, altas taxas de inflação e o processo de reestruturação produtiva, que eliminou o contexto de pleno emprego vivido anteriormente.

A tragédia histórica das Décadas de Crise foi a de que a produção agora dispensava visivelmente seres humanos mais rapidamente do que a economia de mercado gerava novos empregos para eles. Além disso, esse processo foi acelerado pela competição global, pelo aperto financeiro dos governos, que — direta ou indiretamente — eram os maiores empregadores individuais, e não menos, após 1980, pela então predominante teologia de livre mercado que pressionava em favor da transferência de emprego para formas empresariais de maximização de lucros, sobretudo para empresas privadas que, por definição, não pensavam em outro interesse além do seu próprio, pecuniário [...] A economia mundial se expandia, mas o mecanismo automático pelo qual essa expansão gerava empregos para homens e mulheres que entravam no mercado de trabalho sem qualificações especiais estava visivelmente desabando. (HOBSBAWM, 1995, s/p)

A tendência geral do setor industrial de substituição da força de trabalho humana por máquinas transformou as taxas de desemprego que anteriormente eram cíclicas, em perdas permanentes dos postos de trabalho. A divisão internacional do trabalho transferia

segmentos do setor industrial para países em desenvolvimento, nos quais podia ofertar salários mais baixos e reduzir os custos da produção. (HOBSBAWM, 1995)

A transposição do modelo econômico liberal ao neoliberal se constituiu como resposta a tal conjuntura econômica, impulsionado por ideologias que propagavam a redução da cobertura estatal às políticas públicas e a não-intervenção do Estado na regulação do sistema econômico.

[...] os neoliberais defendem uma programação em que o Estado não deve intervir na regulação do comércio exterior nem na regulação de mercados financeiros [...] Sustentam a estabilidade monetária como meta suprema, o que só seria assegurado mediante a contenção dos gastos sociais e a manutenção de uma taxa “natural” de desemprego, associada a reformas fiscais, com redução de impostos para os altos rendimentos. (ANDERSON, 1995 apud BEHRING & BOSCHETTI, 2011, p. 126. Destaque no original.)

As medidas de austeridade neoliberais são efetivadas principalmente a partir da experiência dos países industrializados, que propagavam intervenções econômicas tais como:

[...] desregulación de los mercados financieros, privatización, erosión de las instituciones de seguridad social, debilitamiento de los sindicatos y de las protecciones al mercado de trabajo, reducción del gobierno, reducción de las tasas de impuesto a los ingresos más altos, apertura externa de los mercados de mercancías y de capital, y el abandono del pleno empleo bajo la apariencia de la tasa natural. La política económica internacional ha sido dominada por el Consenso de Washington que aboga por la privatización, el libre comercio, el crecimiento conducido por la exportación, la movilidad del capital financiero, la desregulación del mercado de trabajo, y políticas macroeconómicas de austeridad. (PALLEY, 2005, p. 04)

Nos Estados Unidos o governo de Ronald Regan (1981-1989) se estrutura sob os ideais neoliberais e concretiza-se por meio da redução dos impostos aos altos rendimentos, a ampliação dos gastos públicos na esfera militar, o ajuste fiscal voltado ao setor empresarial e o apoio aos investimentos privados, intervenções influenciadas pela mobilização política das grandes corporações norte-americanas. (MELLO FILHO, 2011)

Esta influência se evidencia a partir da criação de comitês de ação política fomentados por tais corporações que se destinaram ao financiamento das campanhas eleitorais do período, bem como pela criação da instituição *Business Roundtable* em 1972

que tinha como objetivo centralizar a vontade política dos grandes monopólios. (MELLO FILHO, 2011)

[...] o Business Roundtable foi fundado por líderes empresariais que viam a necessidade de uma organização na qual CEOs de empresas líderes pudessem encontrar-se, estudar questões relevantes, tentar desenvolver um consenso, formular posições e advogar essas visões. [...] é formado por diretores executivos de boa parte das maiores empresas americanas e procura defendê-las como um todo. Engaja-se mais em questões de consenso entre os empresários, como corte de impostos corporativos, desregulamentação econômica e combate aos sindicatos. (MELLO FILHO, 2011, p. 180)

A articulação das grandes corporações resultou na defesa de seus interesses frente à política econômica norte-americana, pois, ao influenciarem os resultados das eleições presidenciais a partir da década de 1970, possibilitaram a ascensão política de candidatos que satisfizessem os objetivos econômicos desta classe. (MELLO FILHO, 2011)

O governo de Reagan alterou o sistema de tributação individual e corporativo, reduzindo significativamente os percentuais vigentes, resultando na redução da arrecadação do tesouro nacional; reduziu os impostos sobre lucros extraordinários; ampliou os gastos no âmbito da defesa nacional, sob a justificativa de impedir a ampliação da ameaça comunista sobre os países com os quais mantinha interesses comerciais; e aumentou as taxas de juros para contenção dos níveis de inflação no país. A ideologia neoliberal proclamada como determinante das ações governamentais para sanar a conjuntura de recessão e inflação pela qual o país atravessava se concretizou sob a égide da manutenção dos interesses das classes dominantes e acirramento das desigualdades sociais. (MELLO FILHO, 2011)

Como consequência da recomposição dos gastos públicos favoravelmente a defesa e aos juros, da política de ataque aos sindicatos, da queda real do valor do salário mínimo e, especialmente devido a eliminação do caráter progressivo da tributação americana decorrente do *Tax Reform Act* de 1986, cresceu bastante a disparidade entre os níveis médios e os mais elevados de renda. (MELLO FILHO, 2011, pp. 191-192. Destaques no original.)

As medidas implementadas pelo modelo neoliberal norte-americano não seguiram à risca o discurso político propagado no debate público, mas sim, buscaram uma política econômica baseada em taxas de juros anticíclicas, corrosão das políticas de seguridade

social e déficits orçamentários, que resultaram em maiores índices de desigualdade social e menores índices das taxas de desemprego. (PALLEY, 2005)

Las ventajas del modelo neoliberal estadounidense son una tasa de desempleo promedio baja, una tasa de empleo más alta, y el crecimiento más rápido del producto (en parte conducido por el crecimiento de la población causado por la inmigración legal e ilegal). Sus debilidades relativas en relación con el modelo europeo son una desigualdad del ingreso más alta y agravada (ejemplificada por la explosión de los sueldos a los gerentes en Estados Unidos), tasas de pobreza más altas, un crecimiento de productividad inferior (hasta mediados de los noventa), jornadas de trabajo más largas, y el estancamiento de los ingresos de 50% de los trabajadores quienes reciben los ingresos más bajos. (PALLEY, 2005, p. 05)

Wacquant e Wilson (1989) analisam o processo de surgimento dos guetos urbanos na cidade de Chicago. Estes se caracterizavam por serem compostos principalmente por populações negras, pobres, com baixa escolarização, que apresentava altos índices de desempregados e de beneficiados em programas de seguridade social. Os autores relacionam o surgimento destas comunidades a partir das transformações econômicas ocorridas no país a partir da década de 1940 até meados de 1980.

Among these structural changes are the decentralization of industries, which started at the time of the First World War, but accelerated dramatically after 1950, and the flight of industrial jobs abroad or to the suburbs at a time when blacks continued to migrate en masse for central cities; the general deconcentration of metropolitan economies and the shift of industries towards occupations in services, promoted by the growing separation between banks and industry; the emergence of post-Taylorist forms of organization, said to be flexible, through widespread corporate attacks on unions - expressed, among other things, by wage cuts and the spread of two-tier wage systems in hiring hourly labor with low wages, which intensified competition for employment.⁵ (WACQUANT; WILSON, 1989, p. 1)

Wacquant e Wilson (1989) consideram que após a Segunda Guerra Mundial as áreas urbanas experimentaram uma expansão no setor industrial e um influxo de afro-

⁵ Entre essas mudanças estruturais estão a descentralização das indústrias, que teve início na época da Primeira Guerra Mundial, mas se acelerou drasticamente após 1950, e a fuga de empregos industriais para o exterior ou para os subúrbios em uma época em que os negros continuavam a migrar em massa para as cidades centrais; a desconcentração geral das economias metropolitanas e a virada das indústrias para as ocupações em serviços, promovida pela crescente separação entre bancos e indústria; a emergência de formas de organização pós-tayloristas, ditas flexíveis, por meio de ataques corporativos generalizados aos sindicatos - expressos, entre outras coisas, por cortes salariais e a disseminação de sistemas salariais de dois níveis na contratação de mão de obra por hora com baixos salários, que intensificaram a competição pelo emprego.

americanos mudou-se para as cidades para se juntar a uma força de trabalho viável. No entanto, uma mudança subsequente de empregos na indústria para empregos na área de serviços e a realocação de fábricas de áreas urbanas para áreas suburbanas impactou negativamente as oportunidades de emprego nas cidades.

Em 1954, Chicago contava com mais de 10.000 indústrias, empregando 616.000 pessoas, 28 anos depois, em 1982 o número de empregados no setor industrial se reduziu para aproximadamente 227.000, havendo um crescimento de 57.000 empregos no setor de serviços no mesmo período. Diante deste contexto os autores consideram que a formação de guetos nesta localidade é consequência da deterioração das estruturas sociais e econômicas atribuídas ao processo de desindustrialização. (WACQUANT; WILSON, 1989)

As blacks traditionally depended heavily on industry and jobs with unskilled labor [...] the result of these structural economic changes for the inhabitants of the city center was a sharp and accelerated increase in exclusion from the labor market. [...] today most ghetto residents are unable to find paid work and must resort to social security, informal work, or illegal activities to survive. In 1980, two out of three people did not work in the ghetto neighborhoods of East Garfield Park and Washington Park, and three adults out of four had no job on Grand Boulevard and Oakland. In 1980, the average household income on the south and west sides had fallen to about one-third of the city average [...] In the meantime, some of the white bourgeois neighborhoods and upper-class suburbs reached twice the city average. Thus, in 1980, half of Oakland's families had to make ends meet on less than 5,500 a year, while half of Highland Park's families were in excess of 43,000.⁶ (WACQUANT; WILSON, 1989, p. 13)

Neste cenário de altos índices de desemprego, crescente desigualdade de renda e de exclusão das comunidades negras em Chicago, o Slam de poesia surge em bairros operários da cidade, numa tentativa de popularização da poesia em contraposição à expressão desta forma de arte nos fechados círculos acadêmicos. (D'ALVA, 2014)

⁶ Como, tradicionalmente, os negros dependiam muito da indústria e de empregos com mão de obra não qualificada [...] o resultado dessas mudanças econômicas estruturais para os habitantes do centro da cidade foi um aumento acentuado e acelerado da exclusão do mercado de trabalho. [...] hoje a maioria dos residentes dos guetos não consegue encontrar trabalho remunerado e deve recorrer à previdência, a trabalhos informais ou a atividades ilegais para sobreviver. Em 1980, duas em cada três pessoas não trabalhavam nos bairros guetos de East Garfield Park e Washington Park, e três adultos em cada quatro não tinham emprego em Grand Boulevard e Oakland. Em 1980, a renda familiar média nos lados sul e oeste havia caído para cerca de um terço da média da cidade [...] Enquanto isso, alguns dos bairros burgueses brancos e subúrbios de classe alta atingiram o dobro da média da cidade. Assim, em 1980, metade das famílias de Oakland tinha que se virar com menos de 5.500 por ano, enquanto metade das famílias de Highland Park incorria em rendimentos superiores a 43.000.

Marc Smith organizava noites de performances de poesia no *Green Mill Bar*, local onde em uma das noites de apresentação surge ao acaso o formato em que o público avalia as apresentações. Esta dinâmica toma a forma de competição entre os poetas a partir de rodadas, os *slams*. (SOMERS-WILLETT, 2009)

Smith, who also organized performances at Déjà Vu and Green Mill bars, experimented with various ways of presenting his poetry together [...] In the summer of 1986, when he ran out of material to complete a set during a show at the Green Mill, Smith stumbled upon a format in which it got stuck. He performed a simulation of competition in the final set of the show, letting the audience judge the poem performed on stage, first with boos and applause and then with numerical scores. The public was attracted to this format and Smith soon made the competition a regular attraction on Sunday nights at the Green Mill.⁷ (SOMERS-WILLETT, 2009, pp. 6-8)

O formato competitivo do Slam de poesia envolve a performance dos poetas que apresentarão suas poesias autorais e que possuem um tempo delimitado de três minutos para sua apresentação. Esta não pode ser acompanhada por equipamentos de som, instrumentos musicais ou adereços. De forma geral o texto poético é produzido anteriormente ao evento, ou seja, há um processo de criação da poesia anterior à sua apresentação. Poesias improvisadas também são aceitas para a competição, apesar de serem menos comuns. Quanto ao tempo de performance, as apresentações que ultrapassam o limite estipulado são penalizadas com notas mais baixas na avaliação por parte dos jurados, e também ainda durante a apresentação, quando tal tempo se aproxima do limite, os poetas são avisados pelos mestres de cerimônia por meio de um aceno ou sinal. (STELLA, 2015)

Há a figura do *slammaster*, o mestre de cerimônia que se assemelha a um apresentador e conduz o roteiro do evento, responsabilizando-se pela comunicação com os poetas e com o público espectador. Realiza a chamada dos artistas para a apresentação, a leitura das pontuações das performances, e informa quais poetas serão eliminados da competição e quais os poetas vencedores. (STELLA, 2015)

⁷ Smith, que também organizava apresentações nos bares Déjà Vu e Green Mill, experimentou vários modos de apresentação em conjunto de sua poesia [...] No verão de 1986, quando ficou sem material para completar um set durante um show no Green Mill, Smith tropeçou em um formato em que ficou preso. Ele realizou uma simulação de competição no set final do show, deixando o público julgar o poema executado no palco, primeiro com vaias e aplausos e depois com pontuações numéricas. O público foi atraído por esse formato e Smith logo tornou a competição uma atração regular nas noites de domingo no Green Mill.

Ainda compõe o evento os jurados que irão avaliar as performances poéticas. Estes são escolhidos aleatoriamente entre os espectadores presentes, e, a cada apresentação devem avaliar os poetas com notas entre 0,00 a 10,00, informando abertamente, tanto ao público quanto aos poetas tal pontuação. (STELLA, 2015)

Há ainda a figura dos *counters*, pessoas responsáveis pela anotação das avaliações dos jurados, elaboração das médias das pontuações de cada poeta e por informar ao mestre de cerimônia os poetas que não irão continuar na competição diante da baixa pontuação. (STELLA, 2015)

Os espectadores também se apresentam como um dos elementos do Slam de poesias, que, além de poderem ser escolhidos como jurados, interagem com os poetas a partir de aplausos e ovações, que podem ocorrer durante ou depois das apresentações, mediante o impacto causado pela performance. Também se constitui como elemento do evento a figura dos organizadores, que subsidiam a disposição do espaço e infraestrutura básica para que as atividades possam acontecer. É atribuição dos organizadores o planejamento, a divulgação dos eventos - que se dão principalmente por meio de redes sociais - e a articulação com parceiros que colaboram para efetivar a competição. (STELLA, 2015)

Os eventos se iniciam a partir do período de abertura para inscrição dos poetas que desejam competir. Esta ação geralmente é realizada pelos organizadores e se dá algum período de tempo antes do início da primeira rodada. Geralmente há um número limitado de vagas para a quantidade total de participantes que irão, em aproximadamente três rodadas, apresentar suas performances. A partir da devida sistematização das inscrições iniciam-se as performances que podem ser individuais ou em duplas, e que têm como produto final as colocações em terceiro, segundo e primeiro lugar. (STELLA, 2015)

O aspecto de competição que caracteriza o Slam de poesia é tema que envolve variados âmbitos de análise. Stella (2015) ao realizar uma pesquisa etnográfica em uma comunidade Slam na cidade de São Paulo, relaciona a competição a um processo de troca que ocorre entre artista e público.

[...] é difícil aceitar que as performances poéticas sejam totalmente desinteressadas ou ao mesmo tempo totalmente compromissadas com a vitória a qualquer custo. Uma possível chave de interpretação para esse aspecto que costuma render polêmicas quanto ao verdadeiro teor dos *slams* - opondo uma visão do evento como uma competição encarniçada por pontos e por outro lado um encontro desinteressado de poesia - é considerá-los como um ritual de troca de performances poéticas, um

rito que envolve doar e retribuir poesias. (STELLA, 2015, p. 14. Destaque no original.)

Stella (2015) desenvolve tal proposição a partir da teoria de relações de trocas entre sociedades desenvolvida por Mauss (2003), que compreendia que o sistema de trocas entre comunidades se dava em âmbito mais amplo do que somente o aspecto econômico, pois envolvia também elementos “[...] mágicos, religiosos, festivos, morais, caracterizando-se assim por serem fatos sociais totais, ou seja, fatos que mobilizavam a totalidade das instituições sociais para seu funcionamento”. (MAUSS, 2003 apud STELLA, 2015, p. 14)

A partir destas considerações Stella (2015) analisa o porquê das notas concedidas pelos jurados serem sempre altas e da reclamação do público quando estas são demasiadas baixas, que expressa a valorização aos poetas que se apresentam.

Os *slammers* oferecem o melhor de seus poemas e de si ao público que os retribui na mesma moeda. Logo o poema não é uma dádiva totalmente desinteressada já que atua para a formulação de hierarquias entre os poetas, entre os vencedores e não vencedores, ao mesmo tempo em que funda um compromisso de aliança da poesia com seu público, que precisa estar ali para dar a nota e incentivo aos competidores, apoiar ou vaiar o julgamento dos jurados. (STELLA, 2015, p. 15. Destaque no original.)

Somers-Willett (2009) analisa a característica competitiva do Slam de poesia a partir da habilidade do artista em expressar a identidade afro-americana autêntica.

The identities expressed by the slam poets are performative - that is, they are realized consciously or unconsciously for the public for certain purposes. As identity is an effect of performance in the world, as in poetry, what is authentic about identity is not the reality or truth that is often used to connote, but the repetition and reception of certain behaviors and characteristics when over time. That is, what is often considered authentic by an audience is actually an approved identity behavior standard. Poetry slams, such as expression and identity performance laboratories, present unique opportunities to witness this exchange between poet and public in action. Slams prove to be cultural stages in which poets realize identities and their audience confirms or denies them as "authentic" through punctuation.⁸ (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 16-17)

⁸ As identidades expressas pelos poetas slam são performativas - isto é, são realizadas consciente ou inconscientemente para o público com certos fins. Como a identidade é um efeito do desempenho no mundo, assim como ocorre em uma poesia, o que é autêntico sobre a identidade não é a realidade ou a verdade que costuma ser usada para conotar, mas a repetição e recepção de certos comportamentos e

D'alva (2014) considera que a característica competitiva é secundária ao aspecto de celebração proeminente nos eventos de Slam de poesia, em que o que está em jogo é a possibilidade de os sujeitos daquela comunidade expressarem suas experiências, independente da pontuação concedida à sua performance.

[...] os slams, que inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção de uma celebração, que conta com um mestre de cerimônias, chamado *slammaster*, e onde a palavra é comungada entre todos, sem hierarquias. Um círculo poético onde as demandas 'do agora' de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências. (D'ALVA 2014, p. 112. Destaques no original.)

Ainda que a Poesia slam tenha surgido como uma forma de manifestação da classe trabalhadora e carregue em suas temáticas poéticas denúncias sociais, consideramos necessário discutir em que implica o elemento de competição entre os artistas nesta forma de manifestação da arte.

O momento histórico de surgimento do Slam de poesias se caracteriza por um desenvolvimento das relações econômicas de produção que gera como ideologia “[...] valores de um individualismo associal absoluto [...]” (HOBBSAWM, 1995, s/p). Tais conteúdos ideológicos derivam como superestrutura da forma capitalista de organização da produção material, conforme nos ensinou Marx (2016), e estes, ao constituírem as formas de consciência social nos sujeitos, se apresentam como elementos mediadores para a produção da arte, também uma forma ideológica que deriva desta superestrutura.

A partir desta análise, podemos identificar que a forma da Poesia slam apropria determinados valores ideológicos dominantes ao dispor artistas competindo entre si, tendo como objetivo identificar quais são os poetas com os melhores desempenhos. Ou seja, esta forma de manifestação da arte atribui uma valoração às formas singulares com que cada artista elabora e exterioriza sua subjetividade. Podemos considerar que neste processo cada poeta compete pelo reconhecimento de sua produção individual, e os sujeitos artistas são concebidos como opositores entre si, reafirmando ideologias das classes dominantes economicamente.

características ao longo do tempo. Ou seja, o que muitas vezes é considerado autêntico por uma audiência é na verdade uma norma de comportamento de identidade aprovada. Os slams de poesia, como laboratórios de expressão e performance de identidade, apresentam oportunidades únicas para testemunhar essa troca entre poeta e público em ação. Slams provam ser estágios culturais em que os poetas realizam identidades e seu público as confirma ou nega como "autênticas" por meio da pontuação.

A característica de competição nos conduz à investigação de como se constituem as premiações aos ganhadores do Slam de poesias. Em Barbosa (2019) pudemos identificar que nos grupos locais as premiações se dão com a concessão de brindes, camisetas, livros, ingressos para shows de Hip-Hop, pôsteres, tatuagens e outros tipos de *souvenirs* concedidos ao terceiro, segundo e primeiro lugar. Identifica-se também a participação de grupos de Slam em editais públicos e privados de fomento à área cultural, em que são concedidos prêmios em dinheiro aos ganhadores. Também se observa a iniciativa de fundações, empresas privadas e instituições de ensino superior no fomento à realização de eventos municipais, estaduais e nacionais de Slam de poesia. Este fomento se materializa no apoio logístico, concessão de espaço, de recursos humanos e na organização dos eventos.

No Slam BR, o campeonato nacional no Brasil, são frequentes as premiações em dinheiro e publicações de livros ou poesias em meios físicos ou digitais. Constata-se também que a organização do Slam BR se responsabiliza pelos custos da viagem do ganhador que irá concorrer ao campeonato mundial na França. (BARBOSA, 2019)

Além das recompensas materiais observadas na premiação aos ganhadores, identificamos recompensas simbólicas advindas da participação nos Slams de poesia. Estas recompensas são explicadas por Somers-Willett (2009) a partir do fato de que os artistas que se destacam nas competições são convidados a interpretar suas performances em programas de televisão, filmes, séries, produções musicais, transmissões *on line* e *talk-shows*. Nestes espaços há uma afirmação do talento e desempenho do artista a partir de sua expressão artística, um reconhecimento social quanto às potencialidades criativas destes sujeitos.

Minchillo (2016) afirma que os processos de veiculação dos Slams de poesia na mídia e a participação de poetas em eventos *mainstream* se alinham à cultura de massa, o que pode ser considerado como efeito do estilo competitivo:

Outro dilema consiste em como manter o caráter alternativo e autêntico da literatura periférica num sistema cultural que tende a transformar qualquer produto, mesmo os contra-hegemônicos, em *commodities*. A veiculação de saraus e slams na grande mídia, o patrocínio que às vezes recebem do poder público e de empresas (slams no espaço Red Bull em São Paulo, por exemplo) e sua inclusão em eventos culturais *mainstream* como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) atestam o êxito das performances literárias marginais e, ao mesmo tempo, representam ameaça ao complexo de práticas e valores comunitários que as engendrou. É possível que o caráter contestatório dos eventos de “poesia ao vivo” esteja se tornando palatável para além

das comunidades periféricas *pari passu* à sua apropriação por agentes políticos, culturais e comerciais. Ao transpor os territórios onde se situam o “nós”, ao incluir outras audiências entre “eles”, a performance nos saraus e slams fatalmente se altera. Se tal tendência se efetivar, será necessário averiguar que vozes permanecerão ressoando nesses eventos “pós-periféricos” e se, nas comunidades de origem, saraus e slams continuarão a fortalecer a consciência de laços históricos, sociais e culturais graças à apropriação e inovação dos meios de expressão e apreciação literária. Isso porque, definitivamente, o valor da literatura marginal periférica não se esgota no que dizem as palavras. Quem, onde, com quem, de que modo: nos saraus e slams o texto só manda o seu recado e só mostra sua relevância sócio-política quando embebido no fluxo vivo das circunstâncias. (MINCHILLO, 2016, pp. 145-146. Destaques no original.)

Consideramos, assim como Minchillo (2016), que a veiculação deste tipo de arte pelos meios de comunicação de massa converte a manifestação artística e o artista do Slam de poesia em itens de consumo que os enquadra sob a lógica utilitarista, ao gerar lucros financeiros à classe que domina econômica e culturalmente tais formas de entretenimento. Afirmamos então que a forma de produção da arte no contexto capitalista se utiliza da expressão do Slam de poesias para a produção, reprodução e distribuição de objetos de arte para consumo da cultura de massa.

Ainda como aspecto constitutivo do desenvolvimento desta forma de arte, e, em contradição às lógicas individualizantes e mercadológicas explicitadas, os grupos que desenvolvem esta atividade são denominados “Comunidades Slam” (D’ALVA, 2014, p. 111), compostas tanto pelos poetas que se apresentam nas competições, seus organizadores e público espectador.

As comunidades cultivam o respeito aos fundadores do movimento e conhecem de forma bem detalhada sua história recente, seus fundamentos e “filosofias”. Ainda no que diz respeito a essa vocação comunitária, muito embora existam “figuras carimbadas” e habitués que frequentam regularmente os slams, tornando-se uma espécie de “personagens”, não há incentivo à criação de poetas “superstars”, mas, pelo contrário, prega-se que o propósito do poetry slam não seja a glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence. (D’ALVA, 2014, p. 111. Destaques no original.)

Somers-Willett (2009) também analisa a produção do Slam de poesia em comunidades, que são compreendidas como os grupos de poetas de determinada localidade que organizam os eventos sob o formato original estipulado para a performance, sob uma gestão coletiva e independente. Por tais aspectos a autora considera

o Slam de poesia uma expressão artística limitada em sua capacidade mercadológica, ou seja, limitada quanto à reprodução e sistematização enquanto produto comercializável, por se tratar de um evento efêmero e autônomo, que tem como objetivo a produção de uma manifestação artística que possibilita a expressão daquela comunidade e seu contexto.

A partir das considerações das autoras acima, os grupos de Slam de poesia podem ser considerados comunidades pois permitem o encontro de sujeitos com ideais comuns, que expõem, a partir da performance poética, suas vivências pessoais. Esta expressão é norteada por uma norma reguladora que se materializa nas regras determinadas para a competição poética.

Porém, observamos quanto a esse aspecto uma contradição, em que pese o fato de que, ainda que os grupos de Slam se reconheçam como comunidades, os resultados de suas atividades são vivenciados de forma individual, pela conquista dos primeiros lugares pelos artistas competidores. O reconhecimento, valorização e retribuição por ter vencido a competição são voltadas ao indivíduo, e não à sua comunidade.

Podemos constatar também que, inversamente às afirmações propostas por Somers-Willett (2009), o fato dos grupos de Slam se reconhecerem como comunidades e expressarem, por meio delas, as realidades dos sujeitos que as compõe, não impede a reprodução desta forma de arte como item de consumo da cultura de massa, como pudemos constatar anteriormente.

Para Sawaia (2007), que discute o conceito de comunidade sob as bases teóricas da psicologia Sócio-Histórica, explica que estas podem ser compreendidas como “[...] espaços relacionais, que vinculam os indivíduos a territórios físicos ou simbólicos e a temporalidades partilhadas [...]” (SAWAIA, 2007, p. 51), que tem como objetivos promover mudanças sociais.

Compreendemos que as “comunidades slam” tem como objetivo promover o encontro e competição entre poetas e público espectador para expressão de uma manifestação estética que lhes permite exteriorizar as vivências pessoais dos artistas e as contradições sociais que as determinam. Porém, não ficam evidentes na literatura analisada os efeitos da criação e fruição desta forma de manifestação da arte que resultem em mudanças na sociedade, e, conseqüentemente, para estas comunidades.

2.2 Elementos estéticos presentes no Slam de poesia

Pesquisadores norte-americanos da Poesia slam pontuam aspectos estéticos constituintes desta forma de arte. Diana Goia (2004 apud SOMERS-WILLETT, 2009) propõe a emergência da poesia popular enquanto um fenômeno predominantemente voltado à linguagem oral. Assim o faz relacionando a interação entre o discurso dos poetas do Slam e o público espectador, a partir da avaliação e pontuação das apresentações. Gregory Nagy (1996 apud SOMERS-WILLETT, 2009) evidencia que a questão da oralidade no Slam remonta às antigas tradições orais dos *griots*⁹, bardos¹⁰ e da épica¹¹ homérica.

Somers-Willett (2009) contesta a preponderância da oralidade na estética da Poesia slam e considera que esta é um dos elementos que compõe a apresentação de um poema, sendo predominantes os elementos performáticos que estruturam a apresentação.

Orality itself is neither the definitive character of the popularity of the verses, nor the most crucial. Especially in the case of slam poetry, orality is only one component in the presentation of a poem. It is the range of performative aspects of a poem - vocal dynamics, physical dynamics, appearance, scenery and screams from the audience itself - that influence the experience of a slam poem. Slams are theatrical events, not audition booths, and what proves to be attractive to the public is that such events performatively incorporate the verse and its author. With that in mind, it becomes clear that the popular appeal of slam poetry depends on, and indeed creates, not just oral culture, but a performance culture.¹² (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 3)

Somers-Willett (2009) considera que as características formais e de conteúdo da Poesia slam se aproximam dos elementos estéticos da cultura Hip-Hop, ou seja, o material artístico do Slam se conforma às características desta forma de linguagem artística,

⁹ Relativo a ou pessoa que pertence a uma casta profissional de depositários da tradição oral africana, exercendo funções de poeta, cantor, contador de histórias e músico, a quem são frequentemente atribuídos poderes sobrenaturais. (DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2020, s/p).

¹⁰ Poeta celta que exaltava o valor dos heróis. Poeta lírico. Trovador. (DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2020, s/p).

¹¹ Composição poética de cunho narrativo, na qual são narradas as lutas e os feitos heroicos das suas personagens. (DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2020, s/p).

¹² A oralidade em si não é nem o caráter definitivo da popularidade dos versos, nem o mais crucial. Especialmente no caso da poesia slam, a oralidade é apenas um componente na apresentação de um poema. É a gama de aspectos performativos de um poema - dinâmica vocal, dinâmica física, aparência, cenário e gritos do próprio público - que influenciam a experiência de um poema slam. Slams são eventos teatrais, não cabines de audição, e o que prova ser atraente para o público é que tais eventos incorporam performativamente o verso e seu autor. Com isso em mente, torna-se claro que o apelo popular de poesia slam depende, e de fato cria, não apenas a cultura oral, mas uma cultura performática.

marcada pelo uso de rimas, métrica, refrão, ritmo e as temáticas sociais predominantes no texto poético.

A cultura Hip-Hop surge na cidade de Nova York, mais especificamente na área geográfica do *South Bronx*, e se vincula à realização de festas de rua denominadas *block parties* (festas do quarteirão), que possibilitavam à juventude moradora das periferias da cidade uma vivência em comunidade e a expressão, por meio de manifestações artísticas, das condições de exclusão social e econômica a que estavam submetidas. (D'ALVA, 2014)

Dentre as formas de manifestação desta cultura ressaltamos a expressão artística dos MCs, os mestres de cerimônias que conduziam as *block parties* e, a partir do improviso, realizavam discursos rimados e rítmicos com temáticas políticas e sociais. (D'ALVA, 2014)

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o MC, em relação ao contexto do hip-hop, nasce dentro dessa cultura e é parte constitutiva dela. Se apresentou como um de seus quatro elementos fundantes quando a cultura foi convencionada por Afrika Bambaataa, e é, portanto, indissociável de seus princípios. O MC tem a consciência do que representa o hip-hop, conhece sua história e as filosofias que nortearam essa cultura em sua formação. Sua ação está em relação a seus outros elementos e estes afetam sua expressão e discurso. [...] Partindo da função indispensável e de certo modo até mesmo “utilitária” de animar as festas usando cantos, jogos de pergunta e resposta e jargões, a atuação do MC começa a se ampliar e, a certa altura, incorpora poesias rítmicas mais elaboradas, *scats* e harmonias em suas performances. [...]. (D'ALVA, 2014, p. 41)

O MC exterioriza suas vivências a partir de composições poéticas expressas por um canto rimado sob uma base rítmica - batidas musicais e sampleamentos. Um dos elementos estéticos da performance do MC, o *flow*, se constitui na habilidade em manter o fluxo de ideias e distribuí-las de forma criativa e harmônica sobre a batida musical, o *beat*. A métrica, a rima, o refrão, o uso de gírias, expressões idiomáticas, neologismos e a relação com o público também são elementos constituintes desta forma de expressão. (D'ALVA, 2014)

Os MC's figuram entre as mais expressivas vozes da cultura popular das grandes cidades, e até mesmo fora delas. São porta-vozes de uma poética urbana, que traz na sua expressão uma estética e um código de linguagem próprios e transitam livremente por diversos ambientes das artes e geralmente suas performances tem um forte impacto sobre o público. A construção de seu discurso se dá a partir da elaboração de

elementos como a métrica, intensidade, composição rítmica e melódica, a poeticidade e a capacidade de articulação de raciocínio, além do contexto no qual essa voz é materializada, que faz parte de sua performance tanto quanto todos esses elementos. (D'ALVA, 2014, p. 52)

Esta forma específica de manifestação poética se associa a diferentes tipos de performances orais tradicionais, tais como os trovadores medievais e os contadores de história africanos. Também se apresentam como influências os *scats*, cantos vocalizados por meio de sílabas ou onomatopeias executados por grupos de jazz da década de 1930; a estética das apresentações musicais do artista James Brown, que com suas letras e dança representava uma força cultural e política; a emergência de políticos e religiosos envolvidos na luta pelos direitos civis americanos como Martin Luther King, Malcom X, Angela Davis; representantes de movimentos como *Panteras Negras*, *Black Power*, e *Black Arts Movement*. Tais influências se dão tanto pelos aspectos ideológicos, quanto pela capacidade retórica e poética, pela cadência e ritmo das falas e discursos destes representantes. (D'ALVA, 2014)

Os MCs unindo o ritmo e a poesia em performances artísticas engajadas política e socialmente criam uma estética específica da cultura Hip-Hop, o *rap* (*rhythm and poetry*). (D'ALVA, 2014)

Tem início o desenvolvimento de uma linguagem com uma estética própria a partir da composição de raps com letras num primeiro momento improvisadas e, depois, pré-escritas. Surge então uma nova arte que começa a tornar os MCs o centro das atenções [...] Além de “mover a multidão” (*move the crowd*), os MCs começam a “cantar raps”, “rimar”, enfim, eram verdadeiros rappers. [...] Essa visão reforça a idéia do rapper como um desdobramento do MC, que foi “rebatizado” a partir do momento em que estes começaram a produzir raps com letras e gravá-los. (D'ALVA, 2014, pp. 41-42. Destaques no original.)

A partir da possibilidade de gravação e reprodução dos *raps* criados pelos MCs surge a possibilidade de comercialização desta forma de manifestação artística, considerado o início do distanciamento entre o *rap* e os elementos fundantes da cultura Hip-Hop. (D'ALVA, 2014)

Quanto a esse distanciamento Somers-Willett (2009) considera que a cultura de massa e o mercado cultural transformaram a cultura Hip-Hop – originalmente uma forma de expressão artística de contestação - em itens de consumo que fomentam concepções estereotipadas quanto à identidade afro-americana. A identidade afro-americana não

autêntica se constituiria na representação do afro-americano que, como forma de lidar com as desigualdades de classe e tensões raciais a que está submetido, se torna autor de atividades ilícitas que lhe proporcionam poder, ascensão financeira e social, e sucesso entre as mulheres, que são representadas como objetos. Tais representações são veiculadas principalmente na indústria fonográfica.

A autora pontua que o Slam de poesia se constitui como contradição a essa concepção, ao possibilitar aos sujeitos expressarem os contextos reais da desigualdade social, racismo, violência e as questões de gênero a que estão submetidos, vinculando esta representação à construção de uma identidade afro-americana autêntica, tendo como fundamentos os elementos estéticos da performance do MC. (SOMERS-WILLETT, 2009)

Para D'alva (2014) a performance no Slam de poesia apresenta como elementos da forma o texto poético, a linguagem falada, o corpo que se expressa em movimentos e gestos. No conteúdo estão presentes as temáticas das poesias autorais - o discurso que interage com a plateia e jurados.

No aspecto do conteúdo o Slam é caracterizado pelas temáticas autorrepresentativas, ou seja, as vivências pessoais dos poetas são explicitadas no conteúdo das performances, em que este fala por si mesmo, expressa ideias e opiniões próprias sobre o contexto social e histórico em que vive. (D'ALVA, 2014)

Para D'Alva (2014) a autorrepresentação e o depoimento configuram-se como formas de expressividade estética em que o artista faz e conta sua própria história:

[...] quando falo de autorepresentação, refiro-me a um posicionamento artístico, no qual as posições e as visões de mundo são matéria indispensável da construção artística, ou seja, a obra de arte como meio específico da vida e do discurso político do artista; que de posse da sua história pessoal a utiliza para um exercício de socialização de sua vivência transformando sua experiência individual na vivência do coletivo, sendo desta forma catalisador de uma história ancestral, tal qual o xamã ou o *flaneur*. Ritualizando sua experiência, consegue representar-se, da mesma forma que através do rito coletivo consegue sentir-se representado no conjunto da sociedade. (LIMA, 2003 apud D'ALVA, 2014, p. 51. Destaque no original.)

Podemos compreender que a performance do Slam de poesia, a partir de sua característica de autorrepresentar seus criadores, ainda que vivenciada de forma individual, torna-se social, pois, implica para o artista a exteriorização de suas experiências pessoais e possibilita que estas se tornem sociais e vice-versa.

O fato das temáticas presentes nas poesias se apresentarem como denúncias ou críticas aos problemas sociais e, que as Psicologias Geral e da Arte de Vigotski, mostram que a arte é um recurso social para a transformação de sentimentos e emoções, consideramos a relevância da pesquisa sobre este objeto da arte, que poderá evidenciar os efeitos e implicações deste processo psicológico para o psiquismo individual dos sujeitos que as criam.

Nos aspectos concernentes à forma o Slam se constitui pela expressão do texto poético a partir da linguagem oral demarcada pelo ritmo, métrica vocal, rimas e refrãos, que o aproximam do gênero musical.

O que se pode comentar especificamente sobre o slam é que o seu produto é basicamente poesia, feita segundo moldes relativamente tradicionais, no sentido de que se percebe uma busca por metrificar e rimar os versos a exemplo dos poemas tradicionais. Mas, na medida em que se trata de um poema que vai à cena, cobre-se de uma espécie de aura diferenciada, transforma-se em um gênero expressivo, performático, que, embora não possa se acompanhar de instrumentos musicais, acaba por se basear na musicalidade que fornece as técnicas de versificação. É um trânsito de um campo a outro, nessa intersecção, em que a estática da letra escrita ganha as reverberações da oralidade. (SOUZA, 2011, p. 43-44)

A métrica vocal criada pelo artista sob a base do texto poético empreendem o ritmo da performance nos Slams de poesia. Tais elementos também se aproximam da performance poética do MC, que se expressa por meio de poesias rítmicas elaboradas com o uso de recursos linguísticos específicos. (D'ALVA, 2014)

Observamos não apenas refrão em alguns slams, mas a repetição de elementos dentro ou entre os versos com o intuito de reforçar uma ideia ou de construir uma compreensão voltada para determinadas finalidades do poema, além da evidente questão melódica. Esse fator aproxima claramente o slam à música, mais especificamente ao rap, o que nos leva novamente a associar o primeiro ao movimento Hip-Hop, embora não esteja inscrito historicamente nele. Na prática, há um perfil ideológico que é, de certa forma, compartilhado entre o *slameur* e o rapper. Os dois costumam trabalhar o mesmo tipo de temática, e têm uma forma bem característica de expressar ideais poeticamente, fatores que colocam as duas formas em posição paralela. (SOUZA, 2011, p. 51. Destaque no original.)

Observa-se que como uma das regras da competição Slam as performances devem ocorrer em no máximo três minutos, incorrendo em diminuição da pontuação dos jurados aos *slammers* que excederem esse limite. A estipulação desta quantidade de tempo para

a performance remete ao tempo de duração de uma música popular. Tal regra aproxima a forma da performance Slam à música e ao ritmo encarnado pelo elemento sonoro a partir da métrica vocal apresentada pelo poeta, já que os acompanhamentos musicais não são permitidos. (SOMERS-WILLETT, 2009)

A movimentação corporal presente na performance do Slam é concebida por D'Alva (2014) como a possibilidade de substituir a ausência do elemento musical nas apresentações. A autora considera que essa ausência é suprida pela velocidade, intensidade e repetição de movimentos corporais, que acompanham o ritmo da apresentação e criam efeitos cênicos que remetem à interpretação e teatralidade.

Em Souza (2011) apreendemos também a importância da gestualidade e da movimentação do corpo para a performance poética:

Esses traços relativos à performance estão relacionados a um teor cênico da poesia oral, no sentido da postura diferenciada que observamos no momento de enunciação da poesia e, em alguns casos, de sua expressão por uma gestualidade constitutiva de sentido dentro da obra. Essa teatralidade representa um emprego do corpo na composição que se mostrara, de certa forma, esmaecido na predominância das formas literárias escritas, posto que nestas a distância entre autor e público determina uma virtualidade na sua relação. [...] Partindo disso, defendemos que, atualmente, para determinados grupos, uma busca por uma poetização que permita o emprego do corpo e o contato direto entre as pessoas representa uma espécie de resgate de uma performance que perdeu força na paralisia da página escrita. (SOUZA, 2011, p. 118)

Souza (2011) compreende que a movimentação do corpo na performance Slam compõe um significativo nesta forma de linguagem artística, pois os gestos tendem a complementar ou ilustrar as ideias que se deseja transmitir a partir da performance e propõe que na Poesia slam “O corpo é instrumento de comunicação, não somente porque dele parte a voz, mas porque é consensual que a linguagem vai além do texto, revelando nesse corpo também um elemento importante na formação de signos, por exemplo através de gestos.” (SOUZA, 2011, p. 103).

A partir desta proposição a voz é compreendida como extensão do corpo, que o representa e permite a exteriorização do conteúdo do texto poético aos espectadores.

Mais do que emanção do corpo, a voz é uma forma de deslocá-lo de seu lugar. E, enquanto projeção, permite interagir diretamente com o receptor, que se expõe à influência de sua vibração. Ela é parte do enunciativo, e ao mesmo tempo, se torna parte do receptor quando o

toca, de forma que este resgata nela a sua própria voz interior. Ela o acessa, representa a ponte de ligação entre esses corpos. A voz não é abstrata, é palpável fisicamente. Ela é a concretude das abstrações que carrega em si mesma. (SOUZA, 2011, p. 105)

O autor aproxima questão da corporalidade e do uso da linguagem falada a partir da voz aos elementos estéticos presentes na performance dos *b-boys*, dos *rappers* e dos poetas de Slams, pois, nas três formas de expressão artística o discurso é apoiado pela gestualidade, que se traduz em uma linguagem rápida marcada por gírias e expressões linguísticas advindas da cultura Hip-Hop. (SOUZA, 2011)

Compreendemos que os elementos que performam a apresentação da Poesia Slam, se apoiam na cultura Hip-Hop e, apesar da performance do MC se pautar pela liberdade em seu conteúdo e forma de expressão, nos atentamos ao fato de que a performance no Slam se constitui sob um conjunto de regras fechadas e pouco flexíveis, que limitam a singularidade dos poetas em exteriorizarem suas subjetividades em um objeto artístico.

Quanto a esse aspecto identificamos que, durante o desenvolvimento desta manifestação artística, se estabeleceu no ano de 1997 uma organização não governamental denominada *Poetry Slam Incorporated (PSI)*, criada com o intuito de fomentar a realização dos eventos de Slam e suas regras. (SOMERS-WILLET, 2009)

A instituição está situada em Springfield, Illinois, e se caracteriza como uma organização sem fins lucrativos que subsidia a realização de eventos como o Campeonato Nacional de Slam nos Estados Unidos, o Campeonato Mundial de Mulheres e o Campeonato Mundial Individual de Poesia slam. A instituição realiza certificação de comunidades slams, e esta vinculação possibilita aos grupos certificados a participação de poetas nas competições nacionais, diante da adequação dos grupos a determinados critérios, incluindo ter um Slam aberto a todos, ter realizado pelo menos seis competições durante um ano e ter uma audiência média de pelo menos 30 pessoas. (POETRY SLAM, INC – PSI, s/a)

Pudemos apreender que este tipo de expressão artística se constitui a partir de grupos que aderem às regras e condições de funcionamento criadas pelos fundadores da modalidade, os quais institucionalizaram suas atividades e balizam a atuação dos grupos sob sua supervisão. Tais aspectos demonstram certa normatividade quanto ao funcionamento dos mesmos, em que pese o fato de que os grupos que se dispõem a expressá-la devem assumir mimeticamente as normalizações imputadas pela instituição para que sejam reconhecidos como uma comunidade slam.

Cabe-nos questionar as limitações desta forma de expressão da arte e investigar se os processos psicológicos suscitados pelos objetos da arte, tais quais apresentados por Vigotski, se evidenciam na manifestação estética do Slam de poesia.

2.3 O Slam de poesia no Brasil

No Brasil a expressão deste tipo de arte se iniciou na cidade de São Paulo, introduzido em meados do ano de 2008 por Roberta Estrela D’Alva, atriz-MC, diretora musical, pesquisadora e poetisa brasileira. (NEVES, 2017)

D’Alva (2014) desenvolvia desde o ano 2000 pesquisas relacionando o teatro épico difundido pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956), à cultura Hip-Hop, junto a um coletivo artístico denominado Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. O grupo desenvolve espetáculos teatrais, intervenções cênicas, musicais e audiovisuais unindo estas duas formas de linguagem artística, tendo como temática as problemáticas do homem urbano e o universo no qual este se insere.

A partir das pesquisas realizadas junto a este grupo D’Alva (2014) concebe uma forma de representação cênica denominada Teatro Hip-Hop, no qual vivências pessoais dos atores são representadas a partir da performance poética tendo como personagem o ator-MC.

Os pontos fundamentais dessa fusão, que resultam no ator-MC são a *autorepresentação* e o *depoimento*, que, como estruturas da narrativa, configuram-se como célula fundamental para a concepção dramaturgica e da criação das personagens, discursos e de performances poéticas dentro do teatro hip-hop. São características definitivas do ator-MC o levantamento e defesa de um ponto de vista claro por meio da elaboração e apresentação de um testemunho que chamamos de depoimento e a consciência de seu papel social e político, aliada ao exercício do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido que consiste na autorrepresentação. (D’ALVA, 2014, p. 76. Destaques no original.)

Articulando estas experiências cênicas ao movimento de Slam que se desenvolvia a nível internacional, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos cria em São Paulo a primeira comunidade de Poesia slam, o ZAP! Zona Autônoma da Palavra. (D’ALVA, 2014)

O desenvolvimento das comunidades Slam no Brasil caracteriza-se pela reprodução das regras definidas originalmente para a realização da competição. Os eventos se dão de forma periódica e em sua maioria ocupam espaços públicos urbanos.

Para Stella (2015) a ocupação de espaços urbanos para a prática do Slam de poesia, no Brasil, é oriunda dos movimentos literários surgidos a partir da década de 1980 em comunidades das periferias urbanas, que realizavam saraus literários, estando presentes nestes eventos manifestações artísticas da cultura Hip-Hop e também performances poéticas.

Em Minchillo (2016) também encontramos proposições que articulam elementos da performance do Slam de poesia à cultura Hip-Hop, no Brasil:

A dimensão política, gregária e identitária de toda a cultura hip-hop em torno de práticas de expressão, conscientização e resistência das camadas marginalizadas de jovens urbanos é a matriz dos eventos literários periféricos. No âmbito estético, vêm do rap muitos dos elementos que caracterizam as performances de poesia “nas quebradas” metropolitanas: a gestualidade e a ginga corporal; o texto rimado e o canto, marcadamente compassado, que, ao enfatizar o ritmo em detrimento da melodia, simula e ao mesmo tempo reinventa a fala coloquial. (ATTRIDGE, 1995 apud MINCHILLO, 2016, pp. 138-139. Destaque no original.)

Freitas (2018) pesquisou a representação do conceito de cidadania a partir de manifestações artísticas da música e da literatura contemporânea no Brasil, e concebe que o rap, os saraus literários, as batalhas de poesia e o Slam de poesia se constituem como manifestações da palavra cantada no universo da cultura Hip-Hop paulista.

Em oposição aos enclaves fortificados, típicos da cidade de São Paulo pós-anos 1990, à autosegregação das elites e classes médias, que abriram mão de conviver com a diversidade que é necessariamente a cidade, o slam ocupa a praça. A emergência de cidadãos dessa categoria ao lugar de novos atores culturais na cidade é uma das novidades mais significativas na história recente de São Paulo [...] Os grafites nos muros e as praças ocupadas com poesia são como inscrições destes atores na superfície da cidade, que revelam o quanto ela também pertence a eles. (FREITAS, 2018, p. 114)

Freitas (2018) ainda identifica algumas características do movimento de Slam de poesia brasileiro, como a predominância de poetas do sexo feminino nas competições; o envolvimento dos poetas Slams em outras formas de manifestação poética; o processo em que poetas de Slam que conquistam reconhecimento social nas competições elevam esta atividade a um status profissional; e a articulação entre arte e ativismo promovido pelos poetas.

[...] o protagonismo da slam poetry no Brasil tende a ser feminino: Roberta Estrela D’Alva, Mel Duarte, Luz Ribeiro, Mariana Félix, Luíza Romão, Kimani, Lari Marques, Gabrielly Nunes, MC Martina e Bell Puã – além de Paulina Turra, Tawane Theodoro e Patrícia Meira – são apenas alguns dos nomes que podemos citar. Muitas destas poetisas têm livros publicados (impressos ou audiobooks) e outros projetos de poesia além do slam. [...] Dentro dos slams brasileiros, como nas batalhas de MC’s (Teperman, 2008), há alguns participantes que se tornam rappers ou poetisas profissionais, mas esses representam um número pequeno do conjunto dos competidores. Além disso, o público dos slams é formado por jovens que parecem bastante interessado/as na interface entre arte e ativismo típica desta forma de poesia. Sendo assim, a centralidade dos temas identitários nos slams brasileiros parece se conectar a outros fatores. O principal deles parece ser a luta por direitos. (FREITAS, 2018, p. 106)

A luta por direitos a que se refere a autora se concretiza no Slam a partir dos conteúdos das performances, que concentram temáticas quanto ao racismo, desigualdades sociais, preconceito, políticas públicas, violência policial, feminismo, misoginia, dentre outros, a partir de uma lógica identitária, em que os poetisas versam sobre suas vivências pessoais mediadas pelas questões sociais que os afetam cotidianamente. (FREITAS, 2018)

A autora relaciona tais características do conteúdo da Poesia slam como uma forma de construção da cidadania, principalmente pelo fato de que os eventos se dão no espaço urbano público e que, muitas vezes, este espaço precisa ser defendido pelas comunidades quando mecanismos opressores do Estado, por meio do poder de polícia, tentam coagi-los a dispersar e interromper os eventos.

Enquanto performance disruptiva diária, a prática da cidadania passaria sempre pelo nível da palavra, do discurso e do desentendimento. Quando o Slam Resistência ocupa a praça, ele ressignifica um espaço que apesar de público, na lógica da cidade neoliberal, não serve para ser ocupado por pessoas ou por artistas. Artistas fazem shows em casas de show, cobrando ingresso na porta. Poetisas devem publicar e vender livros para ser lidos. Além disso, palavras simples e didáticas, sobre política, faladas e ouvidas no meio de uma praça dificilmente qualificariam enquanto poesia. E essas pessoas diferenciadas, que não fazem concordância nominal nem usam o plural, que têm esses cabelos, esses tons de pele e essas roupas estranhas, que vêm da periferia ou de outros bairros da cidade e se misturam todos ali, na praça, em plena segunda-feira à noite, dificilmente se qualificariam como poetisas. É esse desentendimento operado pelo Slam, o abalo que ele provoca na partilha do sensível, na distribuição dos lugares, nos modos de dizer, fazer e ser, que o constitui enquanto prática mútua de arte e cidadania. Ele confunde as lógicas de quem é o/a poeta, de quem pode ser o/a poeta, do assunto sobre o qual ele/a pode falar, do que é a poesia, dos

espaços que ela pode ocupar, das funções que ela pode ter e de como ela pode ser acessada. (FREITAS, 2018, p. 121)

Para Minchillo (2016) as competições de poesia falada constituem uma forma de resistência político-ideológica das comunidades pobres e negras das periferias urbanas, no fomento de práticas culturais descentralizadoras e democráticas.

Acima de tudo, o que os saraus e slams da periferia propõem – ainda que em princípio garantam total liberdade temática e ideológica – é um comprometimento político comunitário, um exercício coletivo de emancipação das vozes subalternas e a luta das comunidades pela superação de seus traumas e problemas. (MINCHILLO, 2016, pp. 142-143)

Tais caracterizações remetem à especificidade do movimento de Slam de poesia no país enquanto expressão artística que se constitui em ato político de resistência e cidadania. (NEVES, 2017)

Estima-se que atualmente existem aproximadamente cinquenta (50) grupos de Slam de poesia em atividade no Brasil. As comunidades slam brasileiras, da mesma forma que no âmbito internacional, se articulam nas competições ao longo do ano para a realização do campeonato nacional de Slam de poesia, denominado Slam Br. (NEVES, 2017)

Os campeonatos de poesias têm dez etapas ao longo do ano, pois acontecem de fevereiro a novembro, e em dezembro há o campeonato final, que reúne todos os ganhadores de cada mês, para definir quem será o vencedor anual daquele slam. Esse último é quem disputa o Campeonato Nacional de Slams (o Slam Br) com todos os outros campeões anuais de cada slam do país para definir o vencedor que vai representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia Falada, que ocorre todo ano em Paris, na França. Um mesmo poeta pode competir em mais de um slam desde que com poemas diferentes. Desse modo, se for vencedor, acaba eliminando a vaga de um ou outro poeta concorrente ao Slam Br e, por conseguinte, ao Campeonato Mundial. (NEVES, 2017, p. 96)

Também se observa a inserção da expressão do Slam de poesia no âmbito da educação regular. Na cidade de São Paulo, desde 2015 ocorre anualmente o Campeonato Interescolar de Slams, em que poetas das comunidades slams da cidade iniciaram atividades de intervenção poética junto a estudantes de escolas municipais, estaduais e particulares por meio de oficinas e palestras que envolveram o corpo discente e docente

das instituições para, posteriormente, subsidiarem a produção poética dos estudantes para participarem dos torneios, que tem ocorrido de forma sistemática. (NEVES, 2017)

Em Campo Grande – MS, *lócus* de realização de nossa pesquisa, identificamos o desenvolvimento deste movimento artístico a partir do ano de 2017, sendo o *Slam Campão* o primeiro grupo a se constituir. Esta comunidade slam se denomina como “[...] um movimento de resistência, uma política poética, buscando dar espaço para nossos jovens e afins para recitar suas poesias independente da competição [...]” (SLAM CAMPÃO, 2018, s/p).

As atividades do grupo têm como mote a utilização de espaços públicos, já tendo realizado as competições em praças e pontos que se constituem como referências culturais na cidade e, atualmente, em vista das condições de distanciamento social impostas pela conjuntura pandêmica, o grupo efetiva suas atividades por meio de eventos *on line*. (PORTELA, 2020)

O *Slam Campão* promove as competições de poesia falada sob as normatizações dos criadores da modalidade, se organiza na articulação com outros grupos de Slam para efetivar competições estaduais e nacionais e já oportunizou a participação de dois finalistas do grupo na competição nacional, o Slam BR. Além das competições no formato Slam, o grupo promove intervenções poéticas em vias públicas, organiza debates em espaços culturais sobre as implicações sociais desta forma de arte, participa de festivais literários e apoia a realização dos campeonatos de Slam Interescolar, que ocorrem nas escolas da rede estadual de ensino. (GONÇALVES, 2019)

O *Slam Camélias* surge também no ano de 2017, se constituindo como grupo em que a competição de poesias se dá a partir da participação somente de mulheres.

A batalha de poesias pensada por e para mulheres tem a intenção de proporcionar um espaço de fala livre de julgamentos, em que mulheres batalhem entre si, troquem experiências e se sintam seguras e confiantes tendo voz, depois de todo o atraso resultante dessa história machista silenciadora [...] O Slam Camélias é aberto para todos os públicos (ouvintes), mas apenas mulheres tem espaço de fala [...] Reverberamos essa ideia na busca pela libertação de todas as mulheres e desejando que a voz delas ecoe por todos os cantos. (SLAM CAMÉLIAS, 2018, s/p)

O grupo se constitui sob essa característica com o intuito de promover o protagonismo das vivências femininas na sociedade, evidenciando os elementos que as determinam social e historicamente, como as opressões, violências e machismo, aspectos concebidos como desafios a serem enfrentados na sociedade.

O espaço utilizado pelo grupo também se dá em via pública, ponto de referência histórico da cultura sul-mato-grossense, e, apoiado pela presença de um bar neste mesmo local, o grupo articula as competições de poesia a outras formas de manifestação da arte como as batalhas de MCs, saraus musicais, apresentações de teatro, bem como fomenta encontros de movimentos sociais, categorias profissionais e debates de temáticas políticas e sociais. (PALMIERE et al, s/a)

Assim como o *Slam Campão*, o *Slam Camélias* adaptou a realização dos eventos ao formato *on line*, tendo em vista as normas de distanciamento social impostas pela pandemia no Coronavírus desde o ano de 2020.

Há ainda a presença do *Slam Manoel de Barros*, grupo formado em 2019 que também apropria as mesmas características das competições de poesia falada e promove o fortalecimento do movimento slam na cidade.

Nos três grupos do município de Campo Grande se fazem presentes as temáticas de contestação social, tendo como especificidades as contradições presentes no contexto local como a desigualdade social, questões indígenas, violência contra a mulher, machismo e conjuntura política, convertendo as denúncias expressas nas poesias Slam como possibilidades de:

[...] intervenção no urbano, contestando lógicas homogeneizadoras do espaço, afetando possíveis relações daqueles que entram em contato com uma cidade em que há movimentos de reivindicação política, social e artística, permitindo aberturas às pluralidades e diferenças. Com isto, estes jogos de força na cidade produzem tensões com formas de governo da vida. (PALMIERE et al, s/a, p. 155)

Também estão presentes os elementos estéticos da performance da Poesia slam nas competições campo-grandenses, evidenciando o fato de que os grupos que nesta localidade se desenvolveram, assumem as normas e regulamentos específicos institucionalizados pela modalidade.

A parca existência de produções científicas que analisassem a manifestação do Slam de poesia no contexto campo-grandense se constituiu como limitação ao aprofundamento dos desdobramentos sociais que compreendem a expressão desta forma de arte neste contexto específico. Esperamos que a presente pesquisa nos possibilite ampliar as análises da ciência psicológica sobre o tema.

Os aspectos até aqui considerados são constituintes do arcabouço teórico-metodológico desta investigação. Neles nos apoiaremos para efetivar a análise das

possíveis implicações dos Slams de poesia para a consciência do artista. O objeto de estudo é problematizado levando-se em consideração a emergência de uma manifestação artística que pode se constituir como instrumento mediador entre o sujeito artista e a realidade em que está inserido.

3. FUNDAMENTOS DA TEORIA PSICOLÓGICA SÓCIO-HISTÓRICA

Neste capítulo apresentaremos a teoria psicológica Sócio-Histórica, tal como concebida por Vigotski (1896-1934). Mas, conforme as exigências para o entendimento da sua concepção psicológica e a ênfase que o nosso tema de investigação requer, destacaremos a sua principal contribuição para a ciência psicológica contemporânea, que é a demonstração que a consciência e as funções psicológicas superiores se constituem pela interiorização da cultura, segundo as necessidades impostas pela sociedade no período histórico em que se vive.

A teoria de Vigotski se difere das demais teorias psicológicas tradicionais por ter sido elaborada para apoiar a transformação social e individual na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), após a revolução de 1917. Foram estas condições históricas que promoveram a elaboração da teoria psicológica Sócio-Histórica com os fundamentos filosóficos que a embasam. Trata-se de um pensamento psicológico decorrente do período de transformações políticas, econômicas e sociais vivenciadas na Rússia no começo do século XX e que culminaram com a Revolução Soviética em 1917. É a conflagração da Rússia governada pelo regime czarista (1547-1917), cujo modo de produção e forma de exploração do povo se mantinham semelhantes ao do Período Feudal europeu.

Lenin (1982) caracterizou a Rússia do período que antecedeu à Revolução, como um país em recente expansão do setor industrial, com baixo desenvolvimento de suas forças produtivas, bem como pela exploração extenuante da população campesina, que, ainda que liberta das relações de servidão feudal, vivia sob condições precárias de subsistência. Ou seja, uma sociedade peculiar, com aspectos pré-capitalistas inserida na Europa, onde a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (1820) já tinham promovido avanços sociais e econômicos havia séculos.

O envolvimento da Rússia na Primeira Guerra (1914-1918) agravou a situação econômica do país, já que as medidas governamentais durante este período levaram à falência da produção no campo, a precarização das condições de trabalho do proletariado e a pauperização da população. A organização política do Partido Bolchevique, articulado às lutas trabalhistas de camponeses e operários, intensificaram as revoltas contra o regime monárquico que culminaram na Revolução Russa (1917). (HOBSBAWM, 1998)

Para Tuleski (2008) a reconstrução da sociedade russa pós-revolução é marcada pela intensificação da industrialização, como processo fundamental que garantiria a sobrevivência da população, já que o país teve como consequências da Primeira Guerra e da guerra civil que se seguiu o enfraquecimento de sua capacidade produtiva tanto no campo quanto na cidade. Este processo somente seria possível a partir da formação do Novo Homem e do avanço técnico e científico.

Com estes desafios a enfrentar, a nova ordem política e econômica tinha a ciência como elemento indispensável à reconstrução do país, bem como a sua aplicação para propiciar a resolução dos problemas práticos enfrentados naquele momento histórico. O desenvolvimento de uma nova ciência foi, então, reconhecido como a forma a atender os interesses da sociedade e do homem comunistas. (TULESKI, 2008).

Referente à ciência psicológica, o Instituto de Psicologia de Moscou, criado em 1912, dedicava-se ao desenvolvimento de estudos nas áreas da psicologia introspectiva, experimental e reflexológica, tendo como principais expoentes Chepanov, Pavlov e Bechterelev. As produções engendradas por estas Escolas se embasavam em uma psicologia experimental de base fisiológica, apoiadas no materialismo mecanicista. O processo revolucionário provocou novas formas de entendimento quanto ao comportamento humano, e os princípios de uma psicologia inspirada no marxismo puderam se desenvolver. (SINGUÁN, 1987)

A participação de Vigotski na construção dessa nova psicologia deveu-se aos seus trabalhos na área da educação, aos estudos sobre a Psicologia da arte e suas análises quanto aos processos psicológicos criativos como crítico de arte. Estas suas atividades eram sustentadas por uma sólida formação a qual se iniciou em sua família que, tinha um alto nível de formação cultural e lhe possibilitou o estudo de várias áreas do conhecimento, inclusive a filosofia alemã, e a partir desta o aprofundamento no pensamento de Marx e Engels.

Sua família também o incentivou a buscar uma profissão que não o submetesse aos revezes da política czarista contra os judeus. Foi então aprovado para o curso de medicina na Universidade de Moscou, porém o considerou incompatível com seus interesses pela arte e seus processos criativos. Solicitou, então, a sua transferência para o curso de Direito, o qual só iria concluir após a Revolução Soviética. Isto porque ocorre um novo expurgo dos judeus das universidades russas que o leva para a Universidade Popular Shanavsky, criada por professores e alunos judeus para os estudos das Ciências Humanas e Sociais. Faziam parte de seus interesses os estudos sobre artes e literatura,

mas, após a conclusão dos cursos universitários, o que coincidiu com a revolução soviética em 1917, Vigotski retorna a Gomel. Ali inicia seu trabalho na docência ensinando psicologia na formação de professores em uma escola de magistério local, bem como se dedica à coordenação de um grupo de teatro e direção de uma revista sobre arte. (SINGUÁN, 1987)

Datam entre 1915 a 1922 o período dos estudos de Vigotski no campo da arte, possibilitados tanto pela sua formação humanista quanto pelas atividades profissionais e artísticas em Gomel. Influenciado pelo Formalismo russo, inicia as análises de produtos culturais complexos como o teatro e a literatura, pelos quais buscava explicações científicas sobre as funções psíquicas superiores envolvidas no processo de criação artística. Para tanto o autor recorreu à investigação científica no campo da psicologia, interessado em compreender os processos psíquicos que implicam no surgimento da consciência. (RIVIÉRE, 1987)

As teorias psicológicas vigentes à sua época mostraram-se insuficiente para fornecer-lhe explicações sobre a gênese das formas superiores de consciência, pois estas teorias reduziam a consciência a reflexos condicionados, se embasavam em métodos subjetivos limitados e ao estudo objetivo das ciências naturais. Após tais constatações inicia uma pesquisa sobre as condições do conhecimento psicológico, que são apresentadas no texto O significado histórico da crise da Psicologia: uma investigação metodológica, cuja data de elaboração não é conhecida, mas se supõe que tenha sido em torno de 1927. Neste, após a discussão dos conteúdos e métodos das diversas teorias psicológicas do começo do século XX, Vigotski (1999b) conclui que há necessidade de se criar um método que possibilite a análise aprofundada da psicologia e que permita a apreensão dos conhecimentos verdadeiros nesta área, para o estabelecimento de um conjunto de categorias e princípios que deveriam se configurar como uma Psicologia Geral.

Em sua conferência no II Encontro de Neuropsicologia em Leningrado, (1924), já havia destacado as limitações das tendências vigentes na psicologia e proposto a elaboração de uma psicologia científica alinhada às necessidades da Rússia soviética. Foi então convidado para integrar o Instituto de Psicologia em Moscou, onde, juntamente com Luria e Leontiev, iniciam estudos e pesquisas que fundamentarão a elaboração de novos pressupostos sobre a gênese da consciência, de suas funções e processos, que possibilitaram o surgimento da teoria psicológica Sócio-Histórica. (SINGUÁN, 1987)

Esta Psicologia Geral teve como pressupostos os fundamentos da filosofia materialista histórico dialética de Marx e Engels. E resultou das sínteses dialéticas dos conhecimentos psicológicos que lhe possibilitaram superar as dicotomias entre corpo e mente, o fisiológico e o psicológico, bem como a equivocada separação entre o indivíduo e a sociedade. Também considerou as determinações sociais e históricas sobre os sujeitos, nas suas análises sobre como as condições materiais, objetivas e concretas explicam a formação do psiquismo. O método materialista histórico dialético¹³ proporcionou a síntese de construção desta nova psicologia. (TULESKI, 2008).

Para Lenin o método materialista histórico dialético se torna a alternativa cultural e científica para a efetivação de uma nova sociabilidade, em que o conhecimento e a educação política são tomados como elementos mediadores entre a teoria e a prática revolucionária. (BRAZ, 2015)

Influenciado pela *práxis* leninista Vigotski (1999b) defende que a tarefa que se impunha à psicologia era a de compreender o psiquismo humano de forma a subsidiar a formação educacional da população russa, por meio de esforços educacionais que garantissem a compreensão de uma concepção de sujeito que correspondesse às necessidades de construção de uma sociedade comunista.

A gênese de tais estudos foi possível a partir das investigações de Vigotski (1999a) no campo da estética, nos quais analisou os processos de criação e fruição da obra de arte. Explicita que as explicações relativas à psicologia da arte tendiam ora a especulações metafísicas ora à compreensão da estética enquanto teoria do comportamento estético, apoiado na psicologia experimental, que não possibilitavam a compreensão da criação artística enquanto resultado de uma complexa produção social.

Vai-se tomando consciência cada vez mais clara da idéia segundo a qual a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto. Dentre as tendências sociológicas da teoria da arte, a que mais avança e apresenta maior coerência é a teoria do materialismo histórico, que procura construir uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas e fenômenos da vida social. Desse ponto de vista, costuma-se focar a arte como uma das formas de ideologia, forma essa que, à semelhança de todas as outras,

¹³ Consideramos neste trabalho o materialismo histórico-dialético tal qual se apresenta na teoria marxiana. Entendemos que há na contemporaneidade avanços quanto ao desenvolvimento destes conceitos, porém, são os primeiros que nos apoiam e constituem os referenciais teórico-metodológicos específicos desta pesquisa.

surge como superestrutura na base das relações econômicas e de produção. (VIGOTSKI, 1999a, p. 9)

Vigotski (1999a) discute que a arte exige um método que permita o reconhecimento desta como determinada e condicionada pela mentalidade do homem social, já que a arte não poderia ser explicada como expressão direta das relações econômicas em que se desenvolve, mas sim, relacionada aos processos psicológicos presentes na fruição e criação da obra de arte.

Tais análises permitiram a compreensão da arte a partir de explicações que relacionaram as emoções, o pensamento, a linguagem e a gênese cultural destes processos. O método também possibilitou engendrar a diferença entre as psicologias burguesas daquele período histórico e uma psicologia marxista, que se afastasse de tendências ideológicas e permitisse a construção do projeto coletivo da sociedade comunista.

3.1 A Psicologia Geral de Vigotski

Vigotski (1999c) indica que as bases para a explicação do complexo processo que dá origem à consciência, devem ser buscadas na relação que o homem estabelece com a materialidade, mediada por outros homens e pelo uso de instrumentos. Isso porque a fragilidade da espécie *homo sapiens* não permite que seus indivíduos sobrevivam se as suas relações com a natureza original acontecessem sem as transformações e mediações que essas lhes impõem.

Compreende-se, portanto, que o homem, para sua sobrevivência e manutenção da sua vida e como forma de satisfazer suas necessidades individuais e grupais, atua sobre a natureza transformando-a. E ao agir sobre a natureza, de maneira intencional e planejada, o homem transforma a si mesmo, física e psicologicamente.

Por meio de sua atividade o homem diferencia-se dos outros animais, pois é capaz de construir as condições de sua própria existência. Produz bens materiais e ideais, como seu modo de viver e conhecimentos, se constituindo como ser que objetiva a si mesmo e produz uma outra natureza, a sociedade. Esta atividade lhe confere a capacidade de desenvolver consciência sobre o mundo, pois ao agir de forma intencional para atender uma necessidade, tem que planejá-la considerando a natureza e a si mesmo.

3.2 As Emoções

Vigotski (1999a), em *Psicologia da Arte*, considera que as obras artísticas se expressam a partir de signos que suscitam determinadas emoções, diferentes das emoções que nos acometem na vida cotidiana. O processo emocional vivenciado no momento de fruição da obra de arte constitui a base dos estudos da reação estética, e explica que para a análise dela há a necessidade em compreender a estrutura da obra de arte e como se dá a vivência emocional da reação estética.

Os estudos em psicologia quanto às emoções humanas da época em que Vigotski inicia seus estudos no campo da arte não lhe permitiram o aprofundamento dos processos emocionais implicados neste processo. Assim, inicia seus estudos no campo da psicologia científica e tece análises quanto às dimensões sociais e históricas que propiciam a construção do psiquismo humano, abordando o desenvolvimento da consciência, pensamento, linguagem e demais funções psicológicas superiores, dentre elas a emoção.

O estudo no campo das emoções possui caráter inconcluso em sua produção teórica devido à sua morte. Mas, além dos estudos presentes em diversas obras, destaca-se o texto inacabado, da década de 1930, em que discute as concepções de Descartes e Espinoza.

São nas conferências que realizou para professores que encontramos as suas contribuições mais bem elaboradas sobre o processo emocional. Naquela denominada: O desenvolvimento das emoções na idade infantil Vigotski (1993), aponta que há uma tendência das construções teóricas sobre emoção em relegar a gênese dos processos emocionais ao âmbito biológico. Considera que tais tendências derivam dos estudos darwinianos que estabeleceram uma relação entre as emoções humanas e as reações afetivas instintivas nos animais. Darwin compreendia que os movimentos expressivos da emoção no homem decorriam dos resíduos rudimentares dos movimentos que acompanham os comportamentos instintivos nos animais, considerando as emoções humanas como uma esfera isolada dos demais processos psicológicos, e que, na história do desenvolvimento da espécie estas tendiam à extinção.

Vigotski (1993) também analisou os estudos de James e Lange que buscavam a fonte das emoções no organismo humano e consideravam a existência de emoções inferiores e superiores. Compreendiam que a sucessão dos momentos que compõe as reações emotivas se dava a partir da percepção do sujeito de um acontecimento interior ou exterior, em seguida surgiriam as reações orgânicas vasomotoras e viscerais, e essas

mudanças, quando percebidas pelo sujeito resultavam nas emoções. Preocupavam-se em demonstrar que as emoções não se extinguíam, mas sim, que os sentimentos superiores se desenvolviam ao longo da história da evolução humana enquanto os sentimentos inferiores, herdados dos animais ancestrais pelo homem continuavam inalterados, apenas como função da atividade orgânica. Tal concepção não explicava a relação entre ambos e as emoções ainda são compreendidas isoladas à integração do pensamento.

Os estudos fisiológicos de Canon constataram que as emoções não se extinguem, mas sim que os componentes instintivos das emoções se transferem para um plano diferente, demonstrando que os processos emotivos têm como substrato material o cérebro e não os órgãos internos da vida vegetativa.

Tais concepções foram importantes para a explicação de que as emoções inferiores e superiores não se encontram isoladas, mas sim, em relação com os outros processos da vida psíquica. Em Freud evidencia-se a dinâmica da vida psíquica entrelaçada às vivências emocionais, e, que nas primeiras fases do desenvolvimento infantil as emoções são expressas de forma diversa da fase adulta, somente sendo possível compreendê-las no contexto da vida humana. Porém, para Vigotski (1999b), a contradição da teoria psicanalítica se encontra em atribuir à função sexual a origem das emoções, bem como as derivarem dos conteúdos inconscientes, reduzindo o papel da consciência para compreensão do comportamento humano.

Vigotski (1993) acata os trabalhos de Adler, que relacionam a vida emocional à formação do caráter do homem, sendo as emoções componentes do processo de formação da estrutura psicológica da personalidade. Em Buhler encontra a crítica aos estudos de Freud, em que sinaliza que não há a primazia do princípio do prazer no desenvolvimento da vida infantil, e que este, ao longo do desenvolvimento, assume um novo lugar no sistema das funções psíquicas. Em Cleparéde identifica a relação existente entre as emoções e os demais processos psíquicos, levando em consideração a variedade psicológica com que são expressas pelo sujeito. Mas, são nos estudos da Escola da Gestalt, principalmente nos de Lewin, que vai encontrar as explicações da transformação de estados emotivos em outros, como uma forma de substituição das emoções por outras, e que, as emoções não resolvidas permanecem ao sujeito de forma latente. Compreende também que as emoções não estão isoladas em elementos particulares no psiquismo, mas sim compõe uma estrutura determinada do processo psíquico.

A ênfase de Vigotski nesta conferência é colocar em evidência o lugar fundamental das emoções na constituição do psiquismo humano. O que já vinha fazendo

ao longo da sua obra, quando mostra que elas não estão isoladas dos processos biológicos e nem da evolução da espécie. Mas sim, que seu desenvolvimento é histórico e compõe a estrutura dos demais processos psíquicos.

No texto *Sobre os Sistemas Psicológicos*, Vigotski (1999b) explica que é na apropriação dos sistemas conceituais, que possibilitam o desenvolvimento do pensamento, que ocorre também o domínio dos sentimentos e as suas transformações em emoções. Neste material explicita que o desenvolvimento do psiquismo está relacionado às mudanças das relações entre as funções psicológicas e não necessariamente às mudanças qualitativas das funções em si. A partir destas conexões, novas sínteses surgem vinculadas ao desenvolvimento ontogenético, e, em determinadas fases do desenvolvimento psíquico tais reorganizações assumem funções e finalidades específicas e fundamentais que caracterizam seu funcionamento a partir de sistemas psicológicos.

Isto porque

No processo de desenvolvimento ontogenético, as emoções humanas entram em conexão com as normas gerais relativas à autoconsciência da personalidade quanto à consciência da realidade. Meu desprezo por outra pessoa entra em conexão com a valoração dessa pessoa, com a compreensão dela. E é nessa complicada síntese que transcorre nossa vida. O desenvolvimento histórico dos afetos ou das emoções consiste fundamentalmente em que se alteram as conexões iniciais em que se produziram e surgem uma nova ordem e novas conexões. (VIGOTSKI, 1999b, p. 127)

Isto significa dizer que as emoções se processam a partir do estabelecimento de novas conexões e interrelações funcionais durante o desenvolvimento do psiquismo e isto demonstra que estas se originam de uma base histórica, “[...] são a combinação de relações que surgem em consequência da vida histórica, combinação que se dá no transcurso do processo evolutivo das emoções”. (VIGOTSKI, 1999b, p. 127). Entendemos, então, que há uma relação entre o pensamento, a atividade e a emoção humana, mas que essa é diferente durante as fases do desenvolvimento do sujeito, o que é mais perceptível na Fase de transição, durante a adolescência, porque neste período os processos intelectuais se tornam mais complexos e é possível identificar como os afetos se relacionam aos complexos sistemas de conceitos.

Esta relação não é possível durante os períodos iniciais do desenvolvimento do psiquismo, pois as emoções são produtos de determinados signos que ainda não se encontram interiorizados na criança. Segundo Leontev (1978) outra característica das

emoções infantis é que na criança os aspectos cognitivos e afetivos estão fundidos, e só posteriormente haverá uma divisão entre os estados afetivos e a sensorialidade primária. Esta diferenciação se dá a partir da aquisição da linguagem.

Leão (1999) nos explica que os afetos são transformados em sentimentos que respondem vegetativamente à situação vivenciada e as fazem estados mais duradouros. Porém, quando estes são conceituados e expressos em palavras, se tornam emoções, pois assim são determinadas pelo pensamento. Este processo demonstra que

É assim que a afetividade, sob o influxo social e maior independência da sensorialidade, passa a ser manifestada pelas palavras e torna-se emoções. Como tal se diferenciam porque ao serem determinadas pelos pensamentos ou pelas situações tornam-se estados. Os estados são condições relativamente duradouras, persistem enquanto a situação ou o pensamento desencadeador se mantém. Estes estados geram sentimentos que são as formas como as emoções são vivenciadas, e que se cristalizam na palavra. Mas, a emoção tem função específica para cada pessoa e esta função individualizada é que promove a atividade. Esta função especificamente motivadora da atividade é denominada na Teoria Sócio-Histórica de sentido pessoal da emoção. (LEÃO, 1999, p. 61)

Tais explicações evidenciam que o processo afetivo-emocional é o motivador e componente das atividades dos sujeitos. Ou seja, a atividade humana é dirigida por um motivo emocional que leva à satisfação de necessidades. Conforme Leontev (1978) uma mesma necessidade humana pode ser satisfeita por uma variedade ampla de objetos da realidade e não são estanques, ou seja, variam conforme o período histórico em que surgem a partir das relações sociais tecidas no modo de produção da vida em determinada sociedade. Para sanar as suas necessidades o sujeito entra em atividade. Compreende-se então que a necessidade é a gênese de todas as atividades, porém, o sujeito só poderá entender qual é a sua necessidade no movimento para supri-la. Ou seja, como as necessidades humanas são construídas socialmente, só a própria atividade revela a necessidade inicial quando alcança o resultado que a supre. Assim, se constituem as novas necessidades, em um processo dialético e contínuo.

A conexão ativa entre a necessidade e o objeto não se encontra claramente evidenciada ao sujeito no início de sua atividade, esta somente se resolve no processo em que “[...] a necessidade adquire sua objetividade e o objeto percebido (representado, imaginado) vem a adquirir sua atividade provocativa e diretiva como função; isto é, torna-se um motivo”. (LEONTEV, 1978, s/p). Compreende-se que o objeto confere uma

direção determinada à atividade, podendo ser considerado como motivo para a consecução da ação.

É fato que o curso geral do desenvolvimento das necessidades humanas começa pela ação humana com vistas a satisfazer suas necessidades vitais elementares; porém, mais tarde isto se modifica, e o ser humano passa a satisfazer suas necessidades vitais para poder agir. Esta é a principal direção do desenvolvimento das necessidades humanas. Entretanto, esta direção não pode ser deduzida diretamente a partir do movimento das próprias necessidades, pois, por trás desse movimento se esconde o desenvolvimento de seu conteúdo objetivo, isto é, os motivos concretos para a atividade humana. (LEONTEV, 1978, s/p)

A satisfação das necessidades no sujeito se dá no processo de objetivação dela, apresentada nos vários objetos da realidade concreta, que são os reais motivos de sua atividade. As emoções refletem a relação entre os motivos e o sucesso da atividade que responde a esses motivos. Isto significa dizer que as emoções exercem uma função avaliativa anterior à atividade.

As emoções preenchem as funções de sinais internos, internos no sentido de que não aparecem diretamente como um reflexo psíquico da própria atividade psíquica. A característica especial das emoções reside no fato de que refletem relacionamentos entre os motivos (necessidades) e o sucesso, ou a possibilidade de sucesso, de realizar a ação do sujeito que responde a esses motivos. Não estamos falando, aqui, sobre o reflexo desses relacionamentos, mas sobre um reflexo seu que se dá de forma direta e sensorial, sobre a experiência. Assim, eles aparecem como resultado da atualização de um motivo (necessidade), e antes de uma avaliação racional por parte do sujeito a respeito de sua atividade. (LEONTEV, 1978, s/p)

A forma como a emoção avalia a relação entre motivo e a consecução dos resultados positivos da atividade decorre de uma função específica, mas diferenciada para cada pessoa. Isto porque, a individualização desta função decorre do motivo da atividade, que é compreendido na teoria Sócio-Histórica como o sentido pessoal da emoção. (LEÃO, 1999)

Os estados emocionais sinalizam o interesse do sujeito por um objeto nas diversas relações. Assim, determinam o tônus emocional da atividade ao especificar as características do objeto (o signo, a intensidade e a característica qualitativa) que a promoveu. Esta necessidade de especificação do objeto ocorre porque até então o objeto é representado de forma difusa e cumpre a função de transformar as vivências emocionais em uma representação social concreta. Constrói,

portanto, o sentido pessoal da representação interna do objeto percebido ou pensado e dirige o interesse da atividade estabelecendo a avaliação da possibilidade de êxito da atividade que o objeto demanda. Esta avaliação da atividade é anterior à reflexão cognitiva das relações que promoveu. Dá-se ainda no nível da representação sensorial direta da situação ou do pensamento e, portanto, está baseada no sentimento que permite apenas a vivência do que foi sentido emocionalmente. A representação interna do objeto, porém, se constitui em signos sociais: por uma imagem simbólica ou por elementos da linguagem, o que permite ao processo emocional avaliativo, ao desencadear a análise das relações possíveis para a atividade, introduzi-la no sistema do pensamento. (LEÃO, 1999, p. 63)

Compreendemos os estados emocionais como mediadores da atividade humana, pois, ao realizarem a avaliação antes que a atividade seja realizada, possibilitam a objetivação social da emoção. Assim se reconhece ao que as emoções correspondem e como tal, participam da resolução das tarefas concretas e se manifestam a partir de conexões diferenciadas entre o pensamento e a atividade.

Em Leão (1999) compreendemos que quando as emoções são objetivadas e expressas sob a forma de representação da linguagem, se tornaram conscientizadas, ou seja, adquiriram um sentido pessoal, que objetivado, compõe um significado para o grupo social. Estas significações, os seus nomes, demonstram a articulação das emoções com o sistema de conceitos apropriados pelo sujeito, ou seja, mostram que as emoções são parte do pensamento.

Quando não há a representação deste estado por meio da linguagem compreendemos que não há atribuição de sentido a determinado estado emocional. Assim, os estados emocionais ficam inconscientes para o sujeito, impedindo a compreensão da relação entre os interesses e os motivos que engendraram a atividade. Assim,

Os motivos emocionais, que funcionalmente são apenas estimuladores e não determinantes da atividade, apesar de serem os reguladores da dinâmica da personalidade, podem permanecer implícitos para o próprio sujeito, tanto no plano da consciência como no plano de sua afetividade imediata. Isto se dá porque apenas os conteúdos sensoriais dos objetos motivadores são percebidos e representados. Nesta representação apreende-se qual é o conjunto de características do objeto que impulsiona a atividade ou a impede. Mas não se alcança a representação consciente do objeto que motiva a mesma atividade. Este permanece diluído nas sensações primárias (odor, sabor, forma, sensação tátil etc.) e são refletidas como vivências do desejo ou tendência para um fim, mas sem serem elaboradas pelo pensamento racional. (LEÃO, 1999, p. 64)

Mas, como a atividade humana é poli motivada, ou seja, uma necessidade do sujeito pode ser concretizada em diversificados objetos, os motivos que a engendram, constituem o que Leontev (1978) considerou como uma hierarquia de motivos, pois as ações humanas sempre se dão considerando-se as relações do sujeito com a sociedade e consigo mesmo. Isto ocorre porque alguns motivos irão adquirir um sentido pessoal para o sujeito e outros atuarão como estímulos para a atividade e não serão conscientizados. Então se considera que os motivos que propiciam a formação de sentidos pessoais são hierarquicamente superiores àqueles que permanecem somente como estímulo, como o tônus emocional da ação.

Este processo não permite a elaboração da emoção pelo pensamento. E isto é mostrado quando o sujeito se comporta de determinada forma e não compreende por que o fez. O estado sentimental provocado pelo afeto permanece sob a forma de tônus emocional da ação e não permite avaliar se houve coincidência entre os interesses do sujeito e os motivos que o levaram a determinada atividade. Este tônus emocional permanece como conteúdo psíquico inconsciente até que novas mediações se apresentem ao sujeito, a partir da linguagem ou da arte, e ele possa por meio de sua atividade desenvolver o sentido pessoal daquele conteúdo e objetivá-lo como um significado próprio do grupo social.

A obra de arte, é uma produção humana objetivada materialmente, pois se concretiza sob a forma de signos artísticos, constituídos de significados. Assim sendo, compreendemos as investigações iniciais de Vigotski no campo da arte, já que este considera que a apropriação de tais objetos da realidade é capaz de suscitar emoções que se constituirão em um elemento avaliativo das próprias ações do sujeito e sua transformação em sentimentos, em estados emocionais mais duradouros. Cabe-nos indagar como as diversificadas manifestações da arte na contemporaneidade se apresentam nessa hierarquia de motivos, como formadores de sentido ou como estímulos? E ainda, no primeiro caso, de que forma este processo transcorre articulado ao pensamento e à atividade do sujeito criador da obra de arte.

3.3 A Consciência, o Inconsciente e a Cultura

Pelo acima exposto, Vygotski (1995) nos permite entender que todo processo psíquico é suscitado por uma emoção e que a relação estabelecida entre a atividade e o surgimento da consciência é devida ao uso de instrumentos técnicos e psicológicos, dentre

estes últimos encontram-se as emoções. Os primeiros possibilitam a transformação da materialidade ao potencializarem a ação humana empreendida na alteração da matéria. Os instrumentos técnicos foram produzidos pelo homem como forma de superação das limitações para a sua atividade devidas a sua estrutura biofisiológica. Já os instrumentos psicológicos são constituídos em decorrência da necessidade de simbolização da atividade, de forma a suprir as limitações das atividades mentais necessárias à alteração da materialidade.

A invenção e o uso dos sinais como meios auxiliares para a solução de alguma tarefa psicológica colocada ao homem (memorizar, comparar algo, informar, escolher etc.) supõem, a partir de sua faceta psicológica, uma analogia com a invenção e o uso de ferramentas. Acreditamos que esse recurso essencial de ambos os conceitos é o papel dessas adaptações comportamentais, que são análogas ao papel das ferramentas em uma operação de trabalho ou, o que é o mesmo, a função instrumental do signo. (VYGOTSKI, 1995, p. 9).

Em Vygotski (1995) o signo é criação social, um artifício da humanidade para mediar as relações entre os homens e, posteriormente, dá origem a consciência e ao pensamento. Esta mediação é de ordem semiótica, pois se refere ao mundo das significações condensadas no signo e, assim, permite a interiorização do que é externo. Constitui-se então no elo que promove a transformação das funções psicológica básicas, criadas na filogenia, para as de ordem superior, criadas pela sociedade. Os instrumentos psicológicos permitiram ao homem registrar, conservar, transmitir e desenvolver a experiência social e estabelecer um sistema de códigos que ampliam os significados.

Compreende-se que é a capacidade de estabelecer mediações semióticas a característica que melhor distingue o homem como produto e produtor da cultura, e é nesta perspectiva que Vigotski (1999b) compreende a análise semiótica como “[...] único método adequado para estudar a estrutura do sistema e o conteúdo da consciência [...]” (VIGOTSKI, 1999b, p. 186). Isto porque foi a capacidade humana de simbolizar a realidade concreta que permitiu ao homem um salto qualitativo em suas relações com a natureza e com os outros homens.

Os significados, que são os aspectos do signo linguístico que correspondem aos conceitos e aos conteúdos, presentes na cultura, são transmitidos aos membros do grupo social por meio da linguagem. São eles que, segundo Vygotski (1995), possibilitaram a linguagem para a comunicação entre os membros de um grupo social e ao se

materializarem em signos, converteram-se em uma forma de controle da conduta do outro e do próprio sujeito. Ou seja:

O homem introduz estímulos artificiais, confere significado ao seu comportamento e cria com a ajuda de sinais, agindo de fora, novas conexões no cérebro. A partir desta tese, apresentamos como premissa em nossa pesquisa um novo princípio regulador do comportamento, uma nova ideia sobre a determinação das relações humanas - o princípio da significação - segundo o qual é o homem que forma a partir de fora conexões no cérebro, o dirige e, através dele, governa seu próprio corpo. (VYGOTSKI, 1995, p. 85)

A mediação semiótica é ao mesmo tempo produto e produtora da consciência. E para a teoria psicológica Sócio-Histórica a consciência é compreendida “[...] como os conteúdos e processos subjetivos que permitem ao indivíduo se relacionar no ambiente material e social.” (SANTOS; LEÃO, 2014, p. 41). Sendo assim,

Podemos definir a consciência como um conjunto de funções e processos que permite ao indivíduo o conhecimento do mundo (Leão, 1999). Trata-se de uma estrutura composta por outras estruturas (Toassa, 2006) e configura-se por ser um “sistema de mecanismos transmissores de certos reflexos para outros, que funcionam corretamente em cada momento consciente” (Vigotsky, 2004, p. 14). Atende ao caráter social das relações estabelecidas pelo sujeito, a partir das quais é possibilitado o seu desenvolvimento, e caracteriza-se por compor e promover o funcionamento psíquico. (SANTOS; LEÃO, 2012, p. 640. Destaques no original.)

Portanto, a consciência é fundamentalmente um sistema psíquico, que se constitui ao mesmo tempo em processos e produtos de interações sistêmicas cerebrais e da experiência subjetiva, possibilitada pelas relações sociais e históricas. É por essas características que podemos afirmar que as fontes de sua formação são sócio-históricas e que a consciência é determinada pela atividade humana. (TOASSA, 2006)

É a partir da apropriação dos signos que representam a realidade que o homem constitui os processos psíquicos superiores que caracterizam sua consciência. Esta apropriação é determinada pelas necessidades criadas socialmente e possibilitadas pelos elementos mediadores dados pela cultura diante do contexto histórico e social. A partir da estruturação da consciência surge a capacidade humana de autorregular seu comportamento e desenvolver a conduta voluntária, que altera a relação do sujeito com o meio e consigo mesmo.

A conceituação Sócio-Histórica de consciência se distingue das principais abordagens teóricas em psicologia. Vigotski (1999b) as explicita evidenciando a posição da psicologia experimental, para a qual as bases do comportamento humano devem ser buscadas na fisiologia cerebral, nas conexões nervosas e unidades de comportamento. Para esta corrente teórica as explicações pautadas em atos psíquicos e fluxos de pensamento se afastam das explicações científicas e objetivas e devem ser evitadas.

O conceito consciência não se evidencia nas construções teóricas da Psicologia experimental e do Behaviorismo radical, sendo o vocábulo compreendido com significado de autoconhecimento, como a capacidade do indivíduo de identificar as variáveis que influenciam seu comportamento.

[...] ter consciência de si corresponde ao comportamento de discriminar comportamentos próprios e variáveis que os controlam. O autoconhecimento é autoconsciência, então, autoconhecimento é auto discriminação de comportamentos e estímulos a eles relacionados. Autoconhecimento é um comportamento verbal discriminativo; expressa um conhecimento sobre o próprio comportamento. (BRANDENBURG & WEBER, 2005, p. 88).

A consciência nesta abordagem se daria a partir da interação do indivíduo com a comunidade verbal da qual faz parte, a qual o leva a relatar suas ações sobre o meio e conduz o indivíduo a conhecer as variáveis que moldam seu comportamento.

Para a psicologia de base fenomenológica e descritiva a psique se constitui em uma esfera isolada, que não se explica a partir das leis materiais e objetivas, mas sim, a partir de uma ciência do espírito, em que as estruturas que compõe o fenômeno devem ser decompostas, descritas, classificadas e estabelecidas, sendo analisadas pelos métodos intuitivos e da apreciação. Nesta concepção a esfera psíquica coincide integralmente com a esfera consciente, pois, a realidade coincide com a aparência dos fenômenos, impossibilitando o estabelecimento de leis empíricas. (VIGOTSKI, 1999b)

A Psicanálise, apesar de superar o materialismo fisiológico, acaba por se constituir em um materialismo psicológico, em que o psíquico e o consciente não são sinônimos e busca nos conteúdos inconscientes as conexões causais do comportamento. Explica este último sob o determinismo de manifestações psíquicas a partir de uma atração sexual *per se* que reduz a consciência à esfera instintual e biológica. (VIGOTSKI, 1999b)

Para a Psicologia Sócio-Histórica a consciência é resultado das possibilidades de apropriação dos significados fornecidos pela cultura. O significado é a unidade de análise

do comportamento humano capaz de “[...] incluir todas as manifestações psicológicas, das mais simples (como a memória) às mais complexas (como a identidade) [...]”.

(SANTOS; LEÃO, 2014, p. 42)

A significação é o reflexo da realidade independentemente da relação individual ou pessoal do homem com esta. O homem encontra um sistema de significações pronto, elaborado historicamente, e apropria-se dele tal como se apropria de um instrumento, esse precursor material da significação. O fato propriamente psicológico, o fato da minha vida, é que eu me aproprie ou não, que eu assimile ou não uma dada significação, em que grau eu a assimilo e também o que ela se torna para mim, para a minha personalidade; esse último elemento depende do sentido subjetivo e pessoal que essa significação tenha para mim.

(LEONTIEV, 2004, p. 102)

A produção de consciência está dada pela apropriação de elementos culturais, os significados, que no seu processo de interiorização adquirem sentidos a partir da experiência do sujeito e suas possibilidades de mediação.

Comprendemos que o sentido é possibilitado pela apropriação dos significados dados culturalmente, que no processo de subjetivação pessoal dos conteúdos apreendidos recebem as características da atividade do sujeito.

Dessa forma, o sentido é a subjetivação do significado, a individualização que permite a uma mesma palavra um único significado, mas sentidos diversos para cada indivíduo. O sentido refere-se à soma de todos os eventos psicológicos que cada palavra representa para cada um de nós. Isso ocorre porque a experiência individual da prática social medeia a realidade que aparece em sua significação social. O sentido é carregado de componentes afetivos e sociais que medeiam a relação do indivíduo com a realidade. Assim, o sentido reorganiza a consciência, ao definir quais as funções necessárias à dada atividade, quais comportamentos emitir, quais estímulos selecionar, enfim, como portar-se diante do ambiente que está apresentado em um momento específico.

(SANTOS; LEÃO, 2014, p. 42)

O sentido atribuído a um significado retorna ao grupo social como uma parte do significado. O retorno para o grupo social deste sentido integrado ao significado o torna um conteúdo consciente. E se mostra como resultado de instrumentos produzidos pela cultura, quais sejam, os signos.

Portanto, ter consciência de algo é conhecer, ter ciência a partir da análise possibilitada pela mediação da linguagem, no processo de interiorização e apropriação de elementos culturais. Isto porque

A linguagem, que a princípio é um meio de relação, de comunicação, um meio para organizar o comportamento coletivo, se transforma mais tarde em um meio fundamental de pensamento e de todas as funções psíquicas superiores, no meio fundamental da estruturação da personalidade [...] No processo de desenvolvimento, as funções da memória e atenção se configuram inicialmente como operações internas, relacionada com o emprego do signo externo [...] porém esse nexos social não poderia se realizar sem signo, mediante a comunicação imediata. Assim pois, o meio social se converte em meio de comportamento individual. (VYGOTSKY, 1996, pp. 227-229)

Tais processos destacam outro aspecto do psiquismo, que é entendê-lo como “[...] um conjunto de relações sociais interiorizadas e convertidas em funções da personalidade” (VYGOTSKY, 1996, pp. 228). Assim, o comportamento individual é explicado em função das relações sociais interiorizadas mediante a atividade do sujeito. Esta compreensão decorre do movimento dialético entre objetividade e subjetividade, quando as mediações permitem ao sujeito apreender o significado, atribuir sentido pessoal a ele e objetivar este sentido por meio de comportamentos no grupo social. Devido a este mesmo processo, entende-se ainda que a consciência é sempre parcial, pois está determinada pelas limitações de simbolização da materialidade às quais os sujeitos estão submetidos.

Outro aspecto do conceito de consciência na teoria psicológica Sócio-Histórica é evidenciar sua concepção de sujeito como ser político, ou seja, o sujeito capaz de agir sobre o mundo transformando-o. Ou seja, há o reconhecimento de que a subjetividade é constituída pelo conhecimento do objeto, que é uma atividade que interfere na realidade da sociedade onde o sujeito está inserido e, portanto, tem a capacidade de transformar o concreto conforme a sua personalidade.

Assim como a linguagem, os afetos, a emoção, a classe social e as instituições das quais o sujeito faz parte em determinado período histórico também se constituem em elementos mediadores para a produção de conteúdos conscientes. Por isso, para a teoria psicológica Sócio-Histórica é a impossibilidade de atribuição de sentido aos significados produzidos culturalmente que leva à formação do inconsciente. Porém, os trabalhos de Vigotski sobre essa instância psíquica ficaram inconclusos devido a sua morte prematura, e recorreremos aos autores que na atualidade têm dado continuidade às pesquisas sobre este aspecto do psiquismo na teoria Psicológica Sócio-Histórica.

Em Santos e Leão (2014) localizamos como conceito de inconsciente:

[...] se estamos tomando a consciência como apropriação dos conteúdos da cultura e que se organizam no psiquismo pela forma de significado e sentido, é a ausência desses elementos que caracteriza o inconsciente. Inconsciente é derivado da materialidade das relações que cada indivíduo estabelece no meio circundante, e é relacionado àqueles conteúdos presentes sob a forma de tónus emocional, mas que não podem ser explicados, transformados em sentido e significado. Portanto, o inconsciente é definido pela falta do elemento semiótico que caracteriza a consciência. (SANTOS; LEÃO, 2014, p. 42)

Este processo é explicado a partir do fato de que estímulos externos serão vivenciados apenas como afetos. Estes afetos irão compor os conteúdos inconscientes que promovem desestruturações no psiquismo e necessitam ser solucionados. A impossibilidade da mediação semiótica aprisiona o objeto sob a forma de estímulo quando o sujeito não consegue representá-lo com conteúdo cultural. Sentidos que não ganham significados se tornam inconscientes, até que, por meio da materialidade circundante e mediações possíveis, tal sentido possa ser significado e se torne consciente. (SANTOS; LEÃO, 2014)

Os conteúdos inconscientes podem decorrer também da impossibilidade de se conhecer à essência do objeto quando, na realização de uma ação ou operação, não se consiga ir além da aparência do objeto, o que impede a tomada de consciência da origem e das transformações sofridas pelo fenômeno. Em resumo, significados sem formação de sentido para o sujeito ou sentido sem atribuição de significados para o grupo social. (SANTOS; LEÃO, 2014)

Explicita-se então o caráter dinâmico dos conteúdos, que podem transitar entre a consciência e o inconsciente conforme as possibilidades do sujeito em realizar mediações socioculturais. Mas, é o movimento dialético presente na estrutura psíquica que possibilita à consciência e ao inconsciente se constituírem como instâncias antagônicas e ativas, o que significa dizer que um não pode existir sem o outro e que estes interagem com as funções psicológicas superiores e entre si mesmas. Por isso, o inconsciente contém aspectos conscientes e os conteúdos conscientes também possuem características inconscientes. (SANTOS; LEÃO, 2014)

A impossibilidade de atribuir sentidos ou exteriorizar os significados ao grupo social tem gênese no modo de produção capitalista, no qual os sujeitos encontram-se divididos em classes, com interesses antagônicos, e, à classe trabalhadora são impossibilitadas as apropriações quanto aos significados produzidos culturalmente. Tais

limitações devem-se, principalmente, a falta de escolarização formal, já que é na instituição escolar que se faz a transmissão destes significados culturais.

Tais limitações têm como objetivo a manutenção do *status quo*, da sociedade dividida em classes, que impede a produção de consciência social por parte das classes dominadas e limita as possibilidades de transformação social.

Essa impossibilidade de apropriação se dá pela divisão da sociedade em classes; pela forma que a educação, particularmente a institucionalizada, é realizada; pelos diferentes grupos que o indivíduo participa; pela impossibilidade que o trabalhador tem, no capitalismo, de participar de algumas das construções culturais; enfim, pela forma como a nossa sociedade é organizada. Portanto, alguns conteúdos não chegam nunca à consciência. Não porque não podem, não porque o inconsciente é absoluto ou domine a consciência, tal como indica a concepção psicanalítica, mas porque o sujeito não dispõe dos elementos culturais que permitiriam tal transformação. Ou seja, um aspecto essencial do inconsciente sócio-histórico é o seu aspecto cultural, o fato de ser resultado de uma organização social específica na qual a produção e o domínio da cultura são realizados por indivíduos de classes distintas. (SANTOS; LEÃO, 2012, p. 644)

Assim compreendemos que a depender dos elementos mediadores presentes no contexto sociocultural do sujeito, haverá uma ampliação dos conteúdos conscientes e redução do inconsciente, ou o contrário, ampliação do inconsciente e redução de conteúdos conscientes.

É preciso considerar que assim como os instrumentos são criados pela cultura, a interiorização deles e a forma como modificarão o comportamento e as alterações que provocarão no psiquismo possuem esse mesmo caráter. Considerando que cada mediador produz uma síntese diferente, ao determinar quais os mediadores (e quais as características deles) que farão parte do psiquismo, a cultura influencia quais aspectos permanecerão inconscientes para o indivíduo por tomá-los como desnecessários ou prejudiciais à ordem vigente. (SANTOS; LEÃO, 2012, p. 646)

3.4 Pensamento, linguagem e interiorização

A teoria psicológica Sócio-Histórica explica como o pensamento se constitui para ser a capacidade humana de “[...] raciocinar e resolver tarefas lógicas, apoiado nos signos da linguagem, sem incluir o processo de solução na atividade prática [...]” (LEÃO, 1999, p. 35), o que quer dizer, a capacidade humana em operar intelectualmente para elaborar

a resolução de problemas que se apresentam em sua atividade, mas de realizá-la abstratamente antes da ação. A afetividade e a voluntariedade são os elementos que explicitam os motivos do pensamento, pela utilização dos signos dados pela linguagem e pelos significados que a compõe.

Em Vygotski (1993) o pensamento se realiza na linguagem, num processo tanto de interiorização dos significados das palavras, quanto pelo processo inverso, em que a palavra possibilita a exteriorização do pensamento.

O homem ao nascer, é apresentado a um mundo já repleto de significações construídas cultural e historicamente, e, para que se caracterize sua especificidade humana deve destas se apropriar com a mediação do outro, que, já dotado deste repertório conceitual, atua como mediador na construção de sua personalidade e consciência. O processo de apropriação decorre da capacidade humana de interiorização destes significados, pois possibilita a assimilação de formas sociais que irão nortear a conduta do sujeito. O homem se apropria do que é externo, constrói novas elaborações deste conteúdo e o utiliza para se orientar no mundo em que vive.

Para Vygotski (1993) as explicações para o processo de interiorização se encontram na compreensão da gênese da linguagem interior na criança, que “[...] serve à orientação mental, à tomada de consciência, à superação das dificuldades e obstáculos, à razão e ao pensamento, é uma linguagem para si mesmo, útil do modo mais íntimo ao pensamento da criança [...]”. (VYGOTSKI, 1993, p. 310)

A linguagem passa a ser interior a partir da aquisição das significações baseadas no emprego dos signos, que permitem ao sujeito uma generalização dos objetos da realidade. O pensamento e a linguagem possuem raízes genéticas diferentes, mas, num dado momento do desenvolvimento estes dois processos se cruzam, originando o que Vygotski denominou “pensamento verbal”, no qual “[...] a fala se torna intelectual e o pensamento verbalizado”. (VYGOTSKI, 1993, p. 57)

O pensamento verbal é compreendido em Vygotski (1993) a partir da análise dos constructos de Piaget quanto ao pensamento egocêntrico no processo de desenvolvimento infantil. Para Piaget o pensamento egocêntrico se caracteriza por uma forma de pensamento transitório entre a fase autística e a fase intelectualizada no desenvolvimento do sujeito. Nesta forma de explicação a aquisição da linguagem possui um curso de desenvolvimento da esfera individual para depois se tornar socializada.

Em Vygotski (1993) esta ordem é invertida, pois o autor considera que a linguagem segue um curso do social para o individual possível a partir da interiorização.

Tal processo é explicado a partir da comunicação da criança com o adulto e o primeiro estágio desse desenvolvimento é caracterizado por uma linguagem pré-intelectual e um pensamento pré-verbal, uma fase primitiva do comportamento que se dá partir da atividade prática da criança. Esta atividade ocorre pelas leis da percepção direta e imediata, limitada pelo campo sensorial direto.

Na formação da atividade intelectual prática de criança a linguagem possui caráter desdobrado externo, que posteriormente se transforma em murmúrio. Conforme o desenvolvimento da criança esse tipo de linguagem desaparece e assume a forma de linguagem interna inaudível. Esta forma de linguagem é a base para a evolução do ato intelectual interno ao pensamento. Nesta fase da atividade intelectual a criança já incorporou a exploração motora e a orientação visual da situação que se apresenta, que se integram às representações da criança, e permitem a análise verbal das condições da tarefa que se propõe.

Assim, compreendemos que, desde o início do desenvolvimento ontogenético a atividade da criança se converte em uma ação social, inicialmente pelo controle do adulto e posteriormente pela interiorização da linguagem social. Desde aqui concebemos que a atividade se constitui como característica especificamente humana que abrange novas formas de análise e permite o planejamento verbal da atividade antes de sua execução.

No segundo estágio a criança assimila as estruturas e formas gramaticais da linguagem, mas ainda não domina as operações lógicas que compõe tais estruturas. O terceiro estágio é caracterizado pela utilização dos signos exteriores para resolução de operações internas, como o ato de realizar contas com os dedos, por exemplo. No quarto estágio estas operações externas se interiorizam e a criança as realiza mentalmente com o apoio dos signos interiorizados. Ao final destes processos concretiza-se a linguagem interior, em que a criança é capaz de operar internamente a fala, ausente o aspecto sonoro. (VYGOTSKI, 1993)

A linguagem interna é caracterizada por uma construção sintática formada majoritariamente por predicados, que tende à abreviação, já que os sujeitos e componentes da oração são conhecidos e se referem ao interlocutor, reduzindo a necessidade do sujeito em representar integralmente a estrutura do período gramatical equivalente. É uma linguagem para si, em que o sujeito informa a si mesmo a atividade que engendra seu pensamento o que permite o processo de desenvolvimento da linguagem falada, que se diferenciará da linguagem escrita pelo fato de que, nesta última, sendo desconhecido o interlocutor, faz-se necessária a expressão completa dos elementos

sintáticos que compõe o período que se enuncia, pois estão ausentes os elementos da entonação expressiva, mímicas ou gestos que complementam a compreensão semântica do discurso. (VYGOTSKI, 1993)

A partir da interiorização dos signos desenvolve-se o processo de formação de conceitos, que pressupõe elementos materiais que serão sensorialmente assimilados, e a palavra a partir da qual o conceito surge.

[...] todas as funções psíquicas superiores compartilham o traço de serem processos mediados, quer dizer, incluem em sua estrutura, como elemento central e indispensável, o emprego de signos como meio essencial de direção e controle do próprio processo. No problema que nos interessa, o relativo à formação de conceitos, esse signo é a palavra, que atua como meio de formação dos conceitos e se converte mais tarde em seu símbolo. (VYGOTSKI, 1993, pp. 124-125)

A partir da palavra o sujeito subordina ao seu controle as operações e fluxos psicológicos necessários à resolução de determinada tarefa e orienta a própria atividade. O processo inicial da formação de conceitos é caracterizado por uma carência de nexos objetivos entre os elementos da realidade. Estes são percebidos sensorialmente e o significado da palavra se dá a partir de vínculos entre os objetos organizados pela percepção da criança. A partir deste estágio se desenvolve o pensamento por complexos que

[...] tende ao estabelecimento de relações entre diferentes impressões concretas, a união generalizada de objetos distintos, ao ordenamento e à sistematização da experiência da criança [...] as generalizações criadas por esta forma de pensamento são, quanto à sua estrutura, complexos de objetos ou elementos agrupados não somente sobre a base de conexões subjetivas estabelecidas na percepção da criança, mas sim fundadas em relações objetivas realmente existentes entre estes objetos. (VYGOTSKI, 1993, pp. 136-137)

Neste período os significados das palavras são dados pelas pessoas que rodeiam a criança no processo de comunicação verbal. O que é interiorizado são os significados e não a forma de pensamento dos que a rodeiam. É a partir dos significados estáveis que o adulto transmite à criança que esta desenvolve seus próprios processos de generalização dos objetos caracterizando um pensamento concreto.

Tais possibilidades são explicadas por Luria (1979), quando demonstra as relações entre a linguagem e o pensamento que se realizam nas palavras. O fato sociocultural de cada palavra representar um fenômeno, ou seja, significar algo confere

ao sujeito a possibilidade de “[...] analisar os objetos, distinguir nestes as propriedades essenciais e relacioná-los a determinada categoria.” (LURIA, 1979, p. 19) Esta capacidade de representar os elementos da realidade possibilita ao sujeito os processos psíquicos de abstração e generalização deles.

A generalização dos objetos permitida pelos significados das palavras possibilita a compreensão das relações entre estes pois os incluem “[...] no sistema de categorias lógicas que permitem refletir o mundo [...]” (LURIA, 1979, p. 35). Ou seja, a possibilidade de categorização permitida pela palavra, enriquece as concepções do sujeito sobre a realidade, pois, implica uma conceituação genérica, mais ampla do que a representação concreta do objeto individualmente.

Quando, na fase de transição, compreendida como a adolescência, o sujeito, a partir de sua experiência é capaz de discriminar, abstrair e isolar os elementos que compõem os objetos fora da esfera concreta e fatural, ou seja, de maneira abstrata, compreende-se que ele desenvolveu o pensamento por conceitos, o estágio mais avançado do desenvolvimento do pensamento infantil.

O conceito surge quando uma série de atributos que foram abstraídos sintetiza-se novamente e quando a síntese abstrata conseguida deste modo se converte na forma fundamental de pensamento, através da qual a criança percebe e atribui sentido a realidade que a rodeia. Aqui, como havíamos dito, o papel decisivo no processo de formação do conceito genuíno corresponde à palavra. Servindo-se da palavra a criança dirige deliberadamente sua atenção a determinados atributos, servindo-se da palavra que os sintetiza, simboliza o conceito abstrato e opera com ele como o signo superior entre todos aqueles criados pelo pensamento humano. (VYGOTSKI, 1993, p. 169)

O elemento comum presente nas distintas fases do desenvolvimento do pensamento é a utilização do signo, das palavras e da progressiva alteração e complexificação dos significados destas.

A análise experimental do processo de formação de conceitos revela que o elemento fundamental e imprescindível de todo este processo é o uso funcional das palavras ou outros signos na qualidade de meios para dirigir ativamente a atenção, analisar e destacar os atributos, abstraí-los e sintetizá-los. A formação do conceito ou a aquisição do significado a partir da palavra é o resultado de uma atividade completa (o manejo da palavra ou o signo) na qual intervém e se combinam de um modo especial todas as funções intelectuais básicas. (VYGOTSKI, 1993, pp. 131)

Compreendemos que o significado é a unidade que articula as funções comunicativas e intelectuais da linguagem. As formas e condições de aquisição da linguagem e a apreensão progressiva dos significados, irão influenciar como se organiza o pensamento no sujeito, assim, podemos entender que a mudança de atividade deste em seu contexto social e histórico altera a forma de construção das funções e seu curso de desenvolvimento.

O pensamento possibilita a orientação do sujeito na resolução de tarefas, problemas que se apresentam em sua atividade, pois “[...] todo pensamento tende a conectar uma coisa com outra, a estabelecer relações, se move, cresce e se desenvolve, realiza uma função, resolve um problema” (VYGOTSKI, 1993, pp. 166), a partir da mediação da palavra.

O pensamento não somente está mediado externamente pelos signos, internamente está mediado pelos significados. O fato é que a comunicação direta entre consciências é impossível tanto física quanto psicologicamente. Somente se alcança através de um caminho indireto, mediado. Esse caminho consiste na mediação interna do pensamento, primeiro pelos significados e logo pelas palavras. O pensamento nunca equivale ao significado direto das palavras. O significado medeia o pensamento em seu caminho até a expressão verbal, quer dizer, o caminho do pensamento à palavra é um caminho indireto, mediado internamente. (VYGOTSKI, 1993, p. 342)

O caminho da palavra ao pensamento e do pensamento à palavra se constitui tanto na interiorização dos significados para o curso do pensamento quanto da relação entre os significados interiorizados que, ao adquirirem um sentido pessoal possibilitado pelas vivências individuais do sujeito, podem ser exteriorizados também por meio da linguagem e determinam o comportamento do sujeito em seu meio social. O pensamento é função psicológica superior que interage com as demais funções psicológicas superiores para a expressão do comportamento consciente.

A percepção e o pensamento dispõem de diferentes procedimentos para refletir a realidade na consciência. Estes distintos processos supõem diferentes tipos de consciência. Por isso o pensamento e a linguagem são a chave para compreender a natureza da consciência humana. Se a linguagem é tão antiga como a consciência, se a linguagem é a consciência que existe na prática para os demais e, por consequência, para mim mesmo, é evidente que a palavra tem um papel excepcional não somente no desenvolvimento do pensamento, senão também no da consciência em seu conjunto: As investigações empíricas mostram em cada passo que a palavra desempenha esse papel central no conjunto da consciência e não somente em suas funções isoladas. A palavra

representa na consciência, nos termos de Feuerbach o que é absolutamente impossível para uma pessoa e possível para duas. É a expressão mais direta da natureza histórica da natureza humana. (VYGOTSKI, 1993, p. 346)

Tais conceituações situam o desenvolvimento do pensamento em seu caráter histórico e social, já que a linguagem, enquanto produto cultural, é resultado da atividade humana que possibilita tanto a transmissão da experiência das gerações anteriores quanto se converte em função para o desenvolvimento do psiquismo do homem social. A significação dada a partir da linguagem é característica presente nas diversas formas de expressão em que esta se apresenta.

A arte, como uma forma de linguagem, também contém em sua expressão os elementos semióticos que permitem a apreensão de significados que podem influir no desenvolvimento do pensamento ao serem interiorizados pelos sujeitos particulares que dela fruem, assim como, o processo de criação artística encontra-se mediado pela objetivação de signos estéticos específicos encarnados em um produto cultural concreto.

O signo surge a partir da utilização de instrumentos práticos pelo sujeito, o que cria a necessidade de simbolização e torna-se uma das suas capacidades. Atende ao objetivo de permitir a transmissão da experiência histórica da humanidade e, por isso, torna-se uma função psicológica superior. Além disso, o signo produz mudanças intersíquicas, entre os homens e intrapsíquicas nos sujeitos.

Chamamos signos os estímulos artificiais - meios - introduzidos pelo homem na situação psicológica que cumprem a função de auto estimulação; dando a este termo um sentido mais amplo e, ao mesmo tempo, mais exato do que geralmente é dado a essa palavra. De acordo com nossa definição, todo estímulo condicionado artificial criado pelo homem e que é usado como um meio de dominar o comportamento - próprio ou alheio - é um signo. (VYGOTSKI, 1995, p. 83)

A simbolização permite a representação da materialidade que encontra significação tanto para si quanto para o outro, o que envolve “[...] encontrar para cada coisa o signo que a representa [...]” (PINO, 2005, p. 147) em um processo originado na relação entre os homens e entre estes e a natureza. Este processo confere à linguagem um caráter social, pois o surgimento desta somente foi possível devido à relação com o outro.

O signo linguístico é compreendido como uma criação artificial da humanidade que possui uma estrutura triádica, composto pela palavra, pelo referente e pelo significado. O primeiro elemento se constitui em um sinal, sonoro ou visual; o segundo

está dado pela realidade material, concreta; ou imaterial, abstrata; o terceiro é o que define a natureza da representação do primeiro pelo segundo. (PINO, 2005)

Vygotski (1995) compreende que o significado das palavras é dinâmico e dado pelo grupo social e expresso pela língua, evoluindo ao longo da história da humanidade durante o processo de desenvolvimento infantil, no qual a criança utiliza a palavra inicialmente como uma função nominativa e depois como uma função significativa. Na linguagem os significados se articulam permitindo a comunicação entre o grupo social, porém, no ato da fala, as palavras permitem a emergência de sentidos individuais.

Através de nossas investigações pudemos identificar três destas características fundamentais, relacionadas internamente entre si, que determinam a peculiaridade semântica da linguagem interna. A primeira consiste na preponderância do sentido da palavra sobre seu significado. Paulhan prestou um grande serviço à análise psicológica da linguagem ao introduzir a distinção entre o sentido da palavra e seu significado. Para Paulhan o sentido da palavra é uma soma de todos os eventos psicológicos evocados em nossa consciência graças à palavra. Por consequência, o sentido da palavra é sempre uma formação dinâmica, variável e complexa que tem várias zonas de estabilidade diferente. O significado é somente uma destas zonas de sentido, mais estável, coerente e precisa. A palavra adquire seu sentido em seu contexto e, como é sabido, muda de sentido em contextos diferentes. Pelo contrário o significado permanece invariável e estável em todas as mudanças de sentido da palavra em diferentes contextos. As variações de sentido representam o fator principal na análise semântica da linguagem. O significado real da palavra não é constante. Em uma operação a palavra atua com um significado e em outra adquire um significado distinto. O dinamismo do significado é o que nos leva ao problema de Paulhan, à questão da relação entre o significado e o sentido. A palavra em sua singularidade tem somente um significado porém este significado não é mais que uma potência que se realiza na linguagem viva e na qual este significado é tão somente uma pedra no edifício do sentido. (VYGOTSKI, 1993, p. 333)

O significado está dado pela cultura. No processo de interiorização deste é construído o sentido, pois este carrega o contexto histórico e as mediações disponíveis ao sujeito que retorna ao grupo social como significado. Assim, a significação dada pelo signo é compreendida como o elemento semiótico que permite a reversibilidade em que o que é social possa se tornar pessoal e o que é pessoal se torne social.

A linguagem enquanto mediação e também como função do psiquismo apresenta-se não somente enquanto linguagem verbal, escrita ou pela linguagem interior, mas apresenta-se também sob outros tipos de representação da realidade a partir de signos como na aritmética, na linguagem computacional, gráfica e artística, esta última

compreendida enquanto um tipo de linguagem sociocultural em que estão presentes os elementos semióticos que permitem ao sujeito a apropriação de significados que compõe a realidade que, quando interiorizados conduzem à formação de sentidos individuais, mediados pelas emoções e sentimentos suscitados pela obra de arte.

4. A PSICOLOGIA GERAL DE VIGOTSKI E A ARTE

Para a hipótese que orienta este trabalho, a arte é uma forma de linguagem que representa a realidade com signos específicos. Mas, que também medeiam a constituição da consciência individual do artista ou de quem usufrui da obra de arte. Isto porque a apropriação dos significados da realidade, a formação dos sentidos e a exteriorização como significado para o grupo social pode ser materializada em uma manifestação artística específica, que se torna “[...] um fenômeno que tem uma significância e um sentido social objetivos, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia [...]” (VIGOTSKI, 1999c, p. 21). Assim, a arte pode motivar ações de modificação da realidade concreta.

Este princípio se fundamenta na teoria psicológica de Vigotski, que é um estudo sobre a consciência.

Os elementos semióticos que permitem a passagem de conteúdos do inconsciente para a consciência podem ser encontrados na palavra e na arte. Este processo é compreendido como uma “[...] catarse, que pode ser definida como a solução do conflito pela a criação de algo novo, devido à descarga de energia do conflito em um objeto social [...]” (SANTOS; LEÃO, 2014, p. 44)

A catarse é descrita por Vigotski (1999a) em seus estudos quanto à psicologia da arte, como um processo inerente à reação estética, ou seja, processo presente na fruição da obra de arte em que a:

[...] contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. [...] Sua peculiaridade imediata consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retêm a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e descarga da energia nervosa. É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética. (VIGOTSKI, 1999a, pp. 269-272)

A fruição da arte permite, então, a partir dos processos catárticos suscitados, a transformação de emoções em sentimentos e a resolução de conteúdos psíquicos conflitantes. Se os conteúdos inconscientes são caracterizados por significados aos quais não se pode atribuir sentido e que permanecem sob a forma de tónus emocional, a arte, a partir da reação estética, se constitui como elemento mediador que fornece elementos

semióticos para a passagem de conteúdos entre inconsciente e consciência. Assim, as possibilidades de apropriação de bens artísticos e culturais podem possibilitar a ampliação ou redução da consciência individual, a depender de que tipo de mediação a produção artística proporciona.

A arte, como produto da cultura é dotada de significação e materialidade. Vygotski (1995) define cultura como “[...] produto da vida social e da atividade social do ser humano.” (VYGOTSKI, 1995, p. 15)

Para a teoria psicológica Sócio-Histórica a cultura possui um caráter histórico, pois, é por meio da experiência acumulada de gerações anteriores que as significações construídas podem ser apropriadas pelas gerações posteriores. Essa transmissão é possível a partir dos sistemas simbólicos, os códigos de significação expressos pela linguagem. Assim, compreendemos que o homem produz a cultura e é produzido por ela.

A cultura origina formas especiais de conduta, modifica a atividade das funções psíquicas, edifica novos níveis no sistema de comportamento humano em desenvolvimento. É um fato fundamental e cada página da psicologia do homem primitivo que estuda o desenvolvimento psicológico cultural em sua forma pura, isolada, nos convence disto. No processo de desenvolvimento histórico, o homem social modifica os modos e procedimentos de sua conduta, transforma suas inclinações naturais e funções, elabora e cria novas formas de comportamento especificamente culturais. (VYGOTSKI, 1995, p.34)

Evidenciamos o caráter ativo do homem na produção de si mesmo a partir de uma base cultural já constituída por outros homens que lhe antecederam. Então devemos enfatizar os três tipos de experiência a que Vigotski se refere na formação do comportamento “[...] a experiência histórica, a experiência social e a experiência duplicada.” (VIGOTSKI, 1999b, p. 66)

A experiência histórica se refere à herança das gerações anteriores, que, ao produzirem meios para satisfação de suas necessidades, acumulam tais conhecimentos dos quais os homens se apropriam ao relacionarem-se com outros homens. A experiência social se relaciona com o modo de apropriação destes conhecimentos herdados, ou seja, a partir das relações sociais que o homem estabelece com os outros membros da cultura em que se encontra. A experiência duplicada está ligada à explicação em que “[...] o trabalho repete o que antes havia sido realizado na mente do trabalhador” (VIGOTSKI, 1999b, p. 66), ou seja, está ligada à simbolização da transformação da materialidade a partir dos signos, que permitem a reprodução do real no âmbito intrapsíquico.

Esses tipos de experiência humana permitem a passagem das formas naturais de comportamento às formas superiores. Estas se fazem possíveis a partir da relação do homem com a materialidade, da qual é parte, e adquiriu capacidades de, a partir dela e nela, diferenciar-se e produzir a si mesmo. O elemento que permitiu tais aquisições se constitui em unidade de análise de toda a teoria psicológica Sócio-Histórica: a significação, produzida na e pela cultura.

Em Dicionário do pensamento marxista (BOTTOMORE, 2012) podemos encontrar pressupostos que possibilitaram a Vigotski sua concepção.

Já mencionamos dois usos do termo cultura que podem ser vistos como os polos extremos de seu emprego. Num deles, o termo denota o domínio estético, em particular, o domínio da ARTE e da LITERATURA e as relações entre ambas. No outro extremo estão os usos antropológicos do termo para denotar “todo o modo de vida” de uma sociedade, construídos, em geral, de um modo idealista, fundamentando-se em significados, valores e assim por diante. Em algum ponto entre esses dois extremos encontra-se o conjunto de sentidos desenvolvidos de forma mais completa pelo pensamento idealista alemão, em que a cultura é encarada como o domínio do espírito objetivo e sua materialização nas instituições humanas. Nesse sentido, “cultura” conserva seu significado original de cultivo e desenvolvimento (Bildung), às vezes identificado com civilização e às vezes dela distinto como algo de mais profundo, mas quase sempre merecendo uma avaliação fortemente positiva. [...] Mas o uso marxista do conceito de cultura bem como certas formas não marxistas de seu emprego expressam, também, uma tentativa de romper com essas distinções e, no pensamento marxista, de desenvolver uma explicação materialista das relações entre as idéias e outros aspectos e condições da práxis humana. Em outras palavras, o conceito de cultura está no âmago da concepção de consciência como existência consciente: a consciência diretamente ligada a um estado de coisas existente e, também, condição para a possível transformação desse estado de coisas. Numa forma rudimentar de marxismo, isso dá lugar a uma concepção dualista de cultura, entendida paradoxalmente como reflexo da base econômica (ver BASE E SUPERESTRUTURA) e como uma arma de propaganda na luta de classes. (BOTTOMORE, 2012, s/p)

Evidencia-se a base materialista sob a qual a atividade humana propicia a produção da cultura. A esta se liga a gênese da consciência, que permite ao homem se orientar em seu meio e agir sobre ele em um processo dialético.

O surgimento da cultura prescinde a sociabilidade, porém, nem tudo que é social pode ser entendido como cultural, já que encontramos em outras espécies animais formas sociais. Para Sirgado (2000):

Enquanto expressão das múltiplas formas que pode tomar a sociabilidade, o social é um fenômeno mais antigo que a cultura pois é um dos atributos de certas formas de vida, o que nos permite falar de uma sociabilidade biológica, natural. Anterior à cultura, o social adquire dentro dela formas novas de existência. Sob a ação criadora do homem, a sociabilidade biológica adquire formas humanas, tornando-se modos de organização das relações sociais dos homens. (SIRGADO, 2000, p.53)

Na relação com os demais membros da sociedade, o homem em seu desenvolvimento ontogenético se apropria do conjunto das produções sociais, e as interioriza originando sua consciência e personalidade, compondo suas funções psíquicas. Em Vygotski (1995) essa apropriação somente é possível a partir das relações sociais que os homens estabelecem entre si, explicada pela lei genética geral do desenvolvimento cultural em que:

Toda função no desenvolvimento cultural da criança aparece em cena duas vezes, em dois planos; primeiro no plano social e depois no psicológico, a princípio entre os homens como categoria psíquica e depois no interior da criança como categoria intrapsíquica. (VYGOTSKI, 1995, p. 228)

É a partir do outro que nos tornamos nós mesmos. Esse outro nos possibilita a produção e apropriação da cultura e conseqüentemente, o desenvolvimento das formas superiores de comportamento.

Em Pino (2005) os bens culturais podem se apresentar em dois subconjuntos de produções humanas, ou, objetos culturais:

O primeiro é formado pelos produtos da ação física do homem sobre a natureza conferindo-lhe, com a mediação de meios técnicos, uma forma material que veicula uma significação (agregado simbólico) que expressa o objetivo dessa ação, ou seja, para que foi realizada (por exemplo, trabalhar a madeira com a ajuda de meios técnicos para dar-lhe a forma de “cadeira” é significar o que é esse objeto e para que ele foi feito). Neste caso, o produto é uma materialidade cuja forma revela a intenção que dirigiu sua fabricação (sua significação) [...] O segundo subconjunto é formado pelas produções resultantes da atividade mental do homem sobre objetos simbólicos (idéias), com o uso de meios simbólicos (diferentes tipos de linguagem), cuja exteriorização (comunicação aos outros) se faz por intermédio de formas materiais de expressão (fala, escrita, formas sonoras, formas gráficas, formas estéticas etc.) [...] O que diferencia este subconjunto de produções culturais em relação ao primeiro é a natureza e o objetivo do produto final. Neste o produto é um objeto material com uma forma de expressão simbólica: naquele o produto é um objeto simbólico concretizando-se numa forma material. (PINO, 2005, pp. 92-93)

O segundo subconjunto pode ser dividido em alguns outros, como por exemplo, formas materiais de expressão enquanto produções artísticas, instituições sociais (que organizam as relações sociais e os comportamentos dos homens), tradições e mitos (que conservam as significações que lhe dão origem) e sistemas de idéias (mitológicos, filosóficos, religiosos, jurídicos, científicos, etc). (PINO, 2005)

Compreende-se que estas expressões da cultura, presentes na vida social, constituem elementos mediadores de constituição do sujeito. Consideremos as produções artísticas, que, fruto da ação humana mediada pelos significados construídos socialmente, possibilitam a objetivação da subjetividade em uma forma material, como, por exemplo, o teatro, a música, a dança e a poesia. Estas, ao serem objetivadas, exteriorizadas em uma forma material, constituem a cultura, e os elementos simbólicos expressos nestas produções irão atuar como elementos mediadores do psiquismo para os espectadores e para o próprio artista.

Cabe-nos indagar, que tipo de mediação produz a arte, concebendo que as criações artísticas também se encontram mediadas pelo contexto social e histórico no qual surgem.

4.1 A arte como processo psicológico

Vigotski (1999a) afirma que para a delimitação do problema psicológico na arte, se faz necessária a compreensão da psicologia do indivíduo particular, que é explicada a partir da relação dialética do sujeito com a materialidade circundante e as relações sociais que se estabelecem na alteração da realidade concreta. O psiquismo individual se objetiva concretamente no objeto artístico, e este, ao suscitar emoções, entendidas como uma das formas de manifestação da vida mental que estão em conexão com as demais funções psíquicas superiores, se constitui para Vigotski o objeto de estudo da psicologia da arte.

Para tanto, considera a necessidade de estabelecimento de um método de análise da obra de arte que possibilite objetividade aos sistemas de pesquisa para a recriação da resposta estética e dos processos psicológicos a ela subjacentes.

Com base nessas considerações, podemos sugerir aquele novo método da psicologia da arte, que na classificação de métodos de Müller-Frieffels foi denominado “método objetivamente analítico” (154, S. 42-43). É necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte. [...] o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde

precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem. [...] O sentido geral deste método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento das suas leis gerais. (VIGOTSKI, 1999a, pp. 25-27)

De forma a aplicar o método objetivo-analítico à obra de arte Vigotski apresenta inicialmente a análise da fábula, por considerá-la “[...] a forma literária mais elementar, em que se pode descobrir mais fácil e claramente todas as particularidades da poesia” (VIGOTSKI, 1999a, p. 103), e, a partir dos elementos que a constitui, ele identifica que ela se constrói segundo um princípio de contradição entre dois planos, o plano da narrativa e do enredo que se desenvolvem e crescem progressivamente em intensidade e de forma simultânea com o objetivo de “[...] suscitar em nós dois sentimentos estilística e contraditoriamente orientados e em seguida destruí-los na catástrofe das fábulas em que ambas as correntes parecem fundir-se num curto-circuito.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 173) Vigotski considera que a contradição emocional suscitada por esses dois planos é o que constitui o fundamento psicológico da reação estética na fábula.

Ao aplicar o mesmo método na análise da novela conceitua o material e forma artística como os dois elementos básicos que compõe a estrutura da obra de arte, compreendendo por material “[...] tudo o que o poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente, os caracteres [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 177) e como forma “[...] a disposição desse material segundo as leis da construção artística no sentido exato do termo.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 177)

Ao analisar a obra *Leve Alento* de Bunín, considera que existe uma incompatibilidade interna entre o material e forma da obra, que se destroem em uma contradição dialética, que resume o sentido psicológico da reação estética. Chega a essa conclusão ao identificar, a partir dos elementos constituintes do conto, que o autor ao invés de narrar cronologicamente a sequência dos acontecimentos da vida de *Ólia Mieschérskaja*, protagonista da história, inicia o conto pelo fim dos acontecimentos trágicos a ela imputados, e o termina como se falasse do início, efetivando uma complexa curva narrativa do conteúdo da obra.

A linha reta é a realidade encerrada neste conto, e a complexa curva da construção da realidade, com que simbolizamos a composição da novela, é o leve alento. E conjecturamos: os acontecimentos estão reunidos e encadeados de tal forma que perdem o peso do vivido e o

sedimento baço; estão melodicamente entrelaçados e, em seu crescimento, em suas soluções e mudanças parecem soltar as linhas que os prendem; liberta-se daqueles laços comuns em que se nos apresentam na vida e nas impressões sobre a vida; esquivam-se da realidade, fundem-se uns aos outros como as palavras se fundem no verso. Já arriscamos formular uma conjectura e dizer que o autor traçou a curva complexa do seu conto para destruir o sedimento baço da vida, fazer dele transparência, leva-lo a esquivar-se da realidade e transformar água em vinho como sempre o faz a obra de arte. (VIGOTSKI, 1999a, p. 191)

Considera que a destruição do conteúdo pela forma suscita o choque entre sentimentos contrários, que constitui a lei psicológica da novela. Ao analisar os elementos concretos constituintes da tragédia, a partir da obra Hamlet, príncipe da Dinamarca, de Shakespeare, Vigotski (1999a) também indica o princípio da contradição emocional suscitada pelo conteúdo e forma na peça teatral, ao indicar a contradição triádica entre os elementos da fábula, do enredo e das personagens da obra.

A forma da fábula: Hamlet mata o rei para vingar o pai. A fórmula do enredo: Hamlet não mata o rei. Se o conteúdo da tragédia, o seu material narra que Hamlet mata o rei para vingar a morte do pai, o enredo da tragédia mostra que ele não mata o rei, e quando mata não o faz de maneira nenhuma por vingança. Assim a duplicidade fábula-enredo – o nítido desenrolar da ação em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e do desvio desse caminho (a contradição interna) – está inserida nos próprios fundamentos da peça. É como se Shakespeare escolhesse os acontecimentos mais adequados para expressar o que precisa, escolhesse o material que se precipita definitivamente para o desenlace e o forçasse a desviar-se angustiosamente desse desenlace. (VIGOTSKI, 1999a, p. 236)

Quanto aos personagens Vigotski identifica a contradição entre o caráter do herói e o desenvolvimento da ação, já que, Hamlet é representado por um homem de força e energia excepcionais, que durante o desenrolar da trama, é colocado frente a inúmeras oportunidades para atingir seu objetivo - matar o rei - porém, não o faz, não havendo explicação no enredo que justifique tal inércia por parte do herói, já que não há nenhum obstáculo que se interponha à realização de seu objetivo.

A tragédia pode obter esses efeitos incríveis sobre os nossos sentimentos precisamente porque os leva a transformar-se constantemente em seus opostos, a enganar-se em suas expectativas, a esbarrar em contradições, a desdobrar-se; e quando vivemos Hamlet temos a impressão de que vivemos milhares de vidas humanas em uma noite e, de fato, conseguimos experimentar mais emoções do que em anos inteiros da nossa vida comum [...] De fato, com o herói nós

começamos a nos sentir na tragédia uma máquina de sentimentos comandada pela própria tragédia, que por isso assume sobre nós um poder absolutamente específico e exclusivo. (VIGOTSKI, 1999a, pp. 243-244)

Tais elementos que compõe a peça encontram-se orientados em sentidos opostos, em uma unidade permanente evidenciada no conteúdo e forma da obra, que levam à síntese da ação e da catástrofe.

As contradições não só convergiram como mudaram de papéis, e esse desvelamento catastrófico das contradições funde-se para o leitor na vivência do herói, porque, no fim das contas, ele só aceita como suas essas vivências. O espectador não experimenta satisfação nem alívio com a morte do rei, os seus sentimentos, tensos durante a tragédia, não encontram de repente uma solução simples e superficial. O rei é morto, e no mesmo instante a atenção do leitor se transfere como um raio para o que se segue, para a morte do próprio herói, e nessa nova morte o espectador sente e vivencia todas aquelas contradições difíceis que lhe dilaceraram a consciência e o inconsciente enquanto assistia à tragédia. (VIGOTSKI, 1999a, p. 245)

Para Vigotski, na análise da fábula, novela e tragédia, estão presentes os mesmos elementos que permitem explicar a base da reação estética em termos psíquicos: o desvelar de emoções opostas, suscitadas pelo conteúdo e forma da obra que “[...] se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 270) Este curto-circuito e destruição como síntese no processo de reação estética Vigotski conceitua como catarse, aproximando o termo das explicações de Aristóteles quanto ao efeito da tragédia.

O exame dos estudos anteriores nos mostrou que toda obra de arte – fábula, novela, tragédia – encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. A isto podemos chamar o verdadeiro efeito da obra de arte, e com isto nos aproximamos em cheio do conceito de catarse, que Aristóteles tomou como base da explicação da tragédia e mencionou reiteradamente a respeito de outras artes. Na Poética ele afirma: “É pois a tragédia imitação de um caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções.”(8, p. 447) (VIGOTSKI, 1999a, p. 269. Destaques no original.)

Vigotski indica a imprecisão do termo catarse a despeito das variadas conceituações que são apresentadas pelas teorias psicológicas até então, porém, considera

que nenhum outro termo desenvolvido na psicologia traduz com tanta clareza o efeito psíquico que subjaz à reação estética: uma descarga de energia psíquica que produz uma complexa transformação dos sentimentos. A concreção deste processo é evidenciada pela oposição entre os elementos que constituem a obra de arte, que o artista organiza e dispõe de modo a destruir o conteúdo pela forma, suscitando, neste processo, emoções contraditórias.

Podemos dizer que a base da reação estética são as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda realidade e força, mas encontram a sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte. Graça a esta descarga central, retém-se e recalca-se extraordinariamente o aspecto motor externo da emoção, e começa a parecer que experimentamos apenas sentimentos ilusórios. É nessa unidade de sentimento e fantasia que se baseia qualquer arte. Sua peculiaridade imediata consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga de energia nervosa. É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética. (VIGOTSKI, 1999a, p. 272)

Nesta explicação os elementos formais são propositalmente adequados pelo artista para suscitar as emoções que representa em oposição àquelas suscitadas pelo conteúdo da obra de arte. A catarse se constitui então como descarga de energia nervosa que se concretiza na contradição emocional suscitada pela obra. A arte, ao promover descargas de energias nervosas úteis e importantes ao indivíduo estrutura e ordena os dispêndios de energia psíquica, os nossos sentimentos.

A explicação dos sentimentos como consumo ou descarga de energia nervosa é conceituada por Vigotski a partir de Orchanski, para o qual a energia psíquica pode ser consumida de três modos:

O primeiro, na enervação motora – em forma de representação motora ou vontade, o que constitui o funcionamento superior do psiquismo. A segunda parte da energia psíquica é consumida na descarga interna. Esta se constitui a base da associação de representações, na medida em que essa difusão tem caráter de irradiação ou condução da onda psíquica. Ela é fonte de sentimento na medida em que acarreta a ulterior liberação de energia psíquica viva em outras ondas nervosas. Por último, a representação transforma a parte da energia psíquica viva em estado latente, em inconsciente... Por isso a energia transformável em

estado latente pela repressão é a condição fundamental do trabalho lógico. Assim, as três partes da energia psíquica em funcionamento correspondem às três modalidades do trabalho nervoso; o sentimento corresponde à descarga, a vontade ao trabalho de uma parte da energia, a parte intelectual da energia, especialmente a abstração, está relacionada com a repressão ou a economia de forças nervosa e psíquica... Em vez de descargas, nos atos nervosos superiores predomina a transformação da energia psíquica viva em energia reserva. (82, pp. 536-537) (VIGOTSKI, 1999a, p. 252)

Tal concepção do sentimento como dispêndio de energia determina a catarse na arte como um “[...] dispêndio tempestuoso e explosivo de forças, num dispêndio da psique, numa descarga de energia [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 314) que produz em nós um efeito social, pois “A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 315)

Assim, as emoções, suscitadas pela obra de arte, ainda que vivenciadas de forma individual, tornam-se sociais, pois, implicam para o artista a objetivação das emoções em um objeto externo, que, por meio de seu conteúdo e forma possibilitam a transformação das emoções em sentimentos para quem o frui, como uma forma de generalização que permite com que o pessoal se torne social e vice-versa.

Concomitante ao seu efeito social por meio da contradição emocional, a catarse na arte também se caracteriza por um efeito com função biológica. Assim é explicada a partir do fato de que todo comportamento humano se constitui em um processo de equilíbrio do organismo com o meio e que, este último encerra sobre o sistema nervoso muito mais estímulos do que o sujeito consegue processar. Os estímulos que não encontram vazão em um trabalho útil se acumulam, e há a necessidade do organismo em descarregar esta energia não utilizada de forma a equilibrar a balança com o meio. A descarga de energia possibilitada pela catarse se constitui na vazão a essas energias não utilizadas.

[...] o nosso organismo percebe muito mais atrações e estímulos do que pode realizar. O nosso sistema nervoso lembra uma estação para a qual confluem cinco ferrovias mas da qual só por uma há partida; de cada cinco trens que ali chegam apenas um consegue irromper para fora, e assim mesmo depois de uma luta cruel, pois os outros quatro permanecem na estação. Assim, o sistema nervoso lembra um campo

de batalha permanente, e nosso comportamento realizado representa apenas uma ínfima parte do que existe em forma de possibilidade, que foi acionado mas não encontrou vazão. Como na natureza a parte realizada da vida representa uma parcela ínfima de toda vida que poderia ter surgido, como cada vida que nasce deve-se a milhões de vidas que não nascem, assim, no nosso sistema nervoso, a parte da vida realizada supõe a parte menor da realidade contida em nós. Sherrington compara o nosso sistema nervoso a um funil com a boca voltada para o mundo e o bico para a ação. O mundo deságua no homem pela boca larga do funil através de mil apelos, atrações, uma parte insignificante desses elementos se realiza como se escorregasse para fora pelo bico do funil. Compreende-se perfeitamente que essa parte não realizada da vida, que não passou pelo bico estreito do funil, deve ser eliminada de qualquer maneira. [...] E eis que a arte é, parece ser, o veículo adequado para atingir esse equilíbrio explosivo com o meio nos pontos críticos do nosso comportamento. (VIGOTSKI, 1999a, p. 312)

Esta descarga de energias concebida como uma “catarse psicofísica” (VIGOTSKI, 1999a, p. 309) tem como função elaborar aspirações complexas do organismo biológico, e somente é possível a partir da compreensão da arte como ato criador, pois a atividade do homem sobre os elementos da materialidade permite a organização do conteúdo e da forma do objeto artístico de modo a suscitar as emoções e sentimentos componentes da reação estética.

Ainda como parte da explicação da arte como processo psicológico para Vigotski, enfatiza-se a relação entre sentimento e imaginação, para o qual “[...] todos os sistemas psicológicos que tentam explicar a arte são, no fundo, uma doutrina da imaginação e do sentimento combinados de diversas maneiras.” (VIGOTSKI, 1999a, pp. 249-250)

O autor considera que a fantasia constitui expressão central da reação emocional, ao evidenciar a lei da dupla expressão dos sentimentos em que “[...] toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas que fazem as vezes de uma segunda expressão.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 264) Isto significa dizer que as emoções possuem uma expressão externa e uma impressão interna, calcada nos produtos da imaginação e que, sentimentos suscitados por conteúdos ilusórios da imaginação são percebidos como sentimentos reais.

[...] se confundo com pessoa um casaco que passou a noite pendurado no meu quarto, o meu equívoco é patente porque a minha vivência é falsa e a ela não corresponde nenhum conteúdo real. Entretanto, é absolutamente real o sentimento de pavor que experimento nesse ato. Assim, todas as nossas vivências fantásticas e irrealis transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real. (VIGOTSKI, 1999a, p. 264)

Assim considera-se que sentimento e imaginação não transcorrem como dois processos separados, mas que a imaginação possui caráter fundamental na produção das emoções componentes da reação estética.

Na obra *La imaginacion y el arte em la infancia*, Vygotsky (s/a) explicita os processos de constituição da fantasia, que para o autor é sinônimo de imaginação, relacionados à possibilidade de criação imanente ao homem que se ampara na realidade e na experiência no decorrer do desenvolvimento ontogenético.

A esta actividad creadora del cerebro humano, basada en la combinación, la psicología la llama imaginación o fantasía, dando a estas palabras, imaginación y fantasía, un sentido distinto al que científicamente les corresponde. En su acepción vulgar, suele entenderse por imaginación o fantasía a lo irreal, a lo que no se ajusta a la realidad y que, por lo tanto, carece de un valor práctico serio. Pero, a fin de cuentas, la imaginación, como base de toda actividad creadora, se manifiesta por igual en todos los aspectos de la vida cultural haciendo posible la creación artística, científica y técnica. En este sentido, absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación y de la creación humana, basado en la imaginación. (VYGOTSKY, s/a, p. 03)

A função imaginativa se constitui a partir da capacidade cerebral em conservar as experiências vividas e adaptar-se a novos estímulos, compreendida como a plasticidade de substância nervosa em criar conexões sobre as já existentes. O cérebro conserva as marcas das excitações nervosas precedentes, porém as combina com as distintas formas de estímulos diferentes que se apresentam na realidade. Esta capacidade se desenvolve desde a infância, e nos processos imaginativos a experiência acumulada é que oferece material para a imaginação, o que explica a capacidade imaginativa da criança ser mais pobre que a do adulto, devido a maior acumulação de experiência deste último. (VYGOTSKY, s/a)

A imaginação parte das experiências passadas e as combina com os elementos complexos da realidade, que resulta na capacidade humana em imaginar conteúdos com os quais o sujeito não teve contato concretamente, o que constitui uma função do psiquismo que possibilita a ampliação da experiência do homem.

En tal sentido, la imaginación adquiere una función de mucha importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en medio de ampliar la experiencia del hombre que, al ser capaz de

imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que puede alejarse mucho de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias históricas o sociales ajenas. En esta forma, la imaginación constituye una condición absolutamente necesaria para casi toda función del cerebro humano. Cuando leemos los periódicos y nos enteramos de miles de acontecimientos que no hemos presenciado personalmente; cuando de niños estudiamos geografía o historia; cuando sencillamente conocemos por carta lo que sucede a otra persona, en todos estos casos nuestra fantasía ayuda a nuestra experiencia. (VYGOTSKY, s/a, p. 07)

Um dos elementos que compõe a relação entre a função imaginativa e a realidade é o enlace emocional, no qual as imagens da fantasia servem de expressão interna para os sentimentos. Tal relação é possível a partir da explicitação da lei da dupla expressão dos sentimentos já delineada acima, que consiste no fato de que as emoções além de se expressarem externamente no sujeito, também se expressam internamente por meio de imagens, ideias e impressões. Assim, a vivência interna da emoção se faz possível a partir de conteúdos possibilitados pela imaginação.

La tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el enlace emocional, que se manifiesta de dos maneras: por una parte, todo sentimiento, toda emoción tiende a exhibirse en determinadas imágenes concordantes con ella, como si la emoción pudiese elegir impresiones, ideas, imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos sometiera en aquel instante. Bien sabido es que, cuando estamos alegres vemos con ojos totalmente distintos de cuando estamos melancólicos. Los psicólogos han observado hace mucho tiempo el hecho de que todo sentimiento posee además de la manifestación externa, corpórea, una expresión interna manifestada en la selección de ideas, imágenes e impresiones. Los psicólogos han designado a este fenómeno con el nombre de ley de la doble expresión de los sentimientos. Así, por ejemplo, el miedo no se manifiesta sólo en la palidez, en el temblor, en la resequedad de garganta, en la respiración entrecortada y los latidos del corazón, sino también además en que todas las impresiones que entonces recibe el hombre, todos los pensamientos que vienen a su cerebro suelen estar teñidos del sentimiento que lo domina. (VYGOTSKY, s/a, p. 07)

As imagens da fantasia também podem se processar selecionando elementos da realidade e os combinando de modo a corresponder aos estados de ânimo interior, e não à lógica exterior destas imagens. Tal processo é possível a partir da “lei geral do signo emocional” (VYGOTSKY, s/a, p. 08), por meio da qual um mesmo signo emocional pode ser evocado por imagens diferentes, que se processa por “[...] una combinación de

imágenes basada em sentimentos comunes o en un mismo signo emocional aglutinante de los elementos heterogéneos que se vinculan.” (VYGOTSKY, s/a, p. 08) Isto significa dizer que as imagens se associam reciprocamente por possuírem um tónus emocional comum e o fator emocional se constitui como elemento que possibilita o surgimento de novas combinações da função imaginativa e os elementos da realidade.

Esta vinculação recíproca entre a imaginação e a emoção é tratada por Ribot como a “lei da representação emocional da realidade” (VYGOTSKY, s/a, p. 08) na qual os conteúdos da fantasia influem reciprocamente nos sentimentos. Ainda que estas imagens estejam em desacordo aos elementos da realidade todos os sentimentos que estas provocam são percebidas como vivências reais pelo sujeito que as experimenta. Para Vigotski é esta lei psicológica que explica porque as obras de arte possibilitadas pela função imaginativa do artista nos causam impressões tão profundas.

Los sufrimientos y anhelos de personajes imaginarios, sus penas y alegrías nos emocionan contagiosamente pese a que sabemos bien que no son sucesos reales, sino elucubraciones de la fantasia. Y esto se debe a que las emociones que se nos contagian de las páginas de un libro o de la escena teatral a través de imágenes artísticas hijas de la fantasía, esas emociones son por completo reales y las sufrimos en verdad, seria y hondamente. Frecuentemente, una simple mezcla de impresiones externas como, por ejemplo, una obra musical, despierta en el que la escucha todo un complejo universo de sentimientos y emociones. La base psicológica del arte musical radica precisamente en extender y ahondar los sentimientos, en reelaborarlos de modo creador. (VYGOTSKY, s/a, p. 09)

A relação recíproca e criadora entre a imaginação e a emoção possibilita a reelaboração destas últimas e sua conversão em sentimentos mediante a vivência da reação estética. Consideremos adiante, de que forma as funções psicológicas superiores se relacionam no processo desta vivência.

4.2 Os processos psicológicos na arte

Pudemos evidenciar anteriormente as explicações vigotskianas para os processos psicológicos presentes na reação estética, que apresenta a catarse como fenômeno que compõe esta reação, calcada na contradição entre as emoções suscitadas pela forma e conteúdo da obra de arte. Também compõe este processo a imaginação e a fantasia, que,

pautadas pelo tônus emocional, possibilitam o surgimento de novas combinações entre a função imaginativa e os elementos da realidade.

A catarse como reação que destrói a energia nervosa num processo de síntese devido ao encontro de emoções contraditórias possibilita ao sujeito a superação de tensões angustiantes pelo dispêndio de energia acumulada, esta última gerada por estímulos não realizáveis sob o aspecto psicofísico. A reação estética se constitui então em um momento de explosão, uma descarga psíquica que destrói, mas também recria os sentimentos a partir do objeto artístico.

A recriação das emoções externamente ao sujeito somente é possível a partir da objetivação do sentimento social materializado pelos artistas nas obras de arte, que se tornam instrumentos da sociedade, uma técnica social do sentimento, por meio da qual “[...] incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 315) O processo é pautado pela função imaginativa do fruidor da obra de arte, já que a arte o possibilita vivenciar mais fenômenos vitais do que os que de fato se realizaram em sua própria vivência.

Por tal efeito gerado pela vivência da reação estética Vigotski considera que “[...] a arte é o social em nós [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 315), já que o artista possibilita a vivência de emoções ao espectador por meio do objeto artístico e, em um processo dialético, as emoções se convertem em sentimentos sociais prolongados, que se generalizam e se tornam sociais.

O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho – a transformação da água em vinho, e 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. A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material. Verifica-se, deste modo, que o sentimento é inicialmente individual, e através da obra de arte torna-se social ou generaliza-se. (VIGOTSKI, 1999a, pp. 307-308)

A reação estética permite a conversão do sentimento social plasmado no objeto artístico em uma vivência pessoal de emoções que se convertem novamente em um sentimento social, pela generalização possibilitada pelos signos artísticos, que ao

promoverem a apropriação de significados e formação de sentidos pessoais aos sujeitos que dela fruem, retornam ao grupo social como significados, ao promoverem uma forma de organização do comportamento do sujeito que visa a ações posteriores, como uma orientação para o futuro.

A arte é antes, uma forma de organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela. Por isso a arte pode ser denominada reação predominantemente adiada, porque entre a sua execução e o seu efeito sempre existe um intervalo demorado. (VIGOTSKI, 1999a, p. 320)

Ao considerar a predominância do aspecto emocional no processo da vivência estética cabe-nos indagar de que forma a expressão interna destas emoções se processam na criação e fruição da obra de arte, relacionando-as às conceituações já delineadas no capítulo anterior.

Em Vigotski (1999a) o traço que distingue a emoção estética é o fato de esta reter sua manifestação externa e conservar sua intensidade em sua manifestação interna. Este processo, da dupla expressão dos sentimentos, quando aplicado às emoções suscitadas pelo objeto artístico permite que, ao invés da expressão de reações externas que reestabeleçam o equilíbrio dos estados afetivos adjacentes, as emoções na arte se manifestam por meio de imagens da fantasia, e, portanto, são consideradas emoções inteligentes.

Creio que só desse ponto de vista é possível enfocar a arte, que parece suscitar em nós emoções extraordinariamente fortes, emoções essas que ao mesmo tempo não se manifestam em nada. A meu ver, essa diferença enigmática entre sentimento artístico e o sentimento comum deve ser interpretada como sendo o mesmo sentimento resolvido por uma atividade sumamente intensificada da fantasia. Deste modo, obtemos a unidade entre os elementos dispersos que constituem qualquer reação estética. [...] Müller-Freinfels reduz toda a diferença a algumas mudanças quantitativas e diz: “as emoções estéticas, são parciais, vale dizer, não tendem a passar à ação e, apesar de tudo, podem atingir o mais elevado nível de intensidade dos sentimentos” (154, S. 210) (VIGOTSKI, 1999a, p. 266)

Vigotski (1999a) considera que a emoção estética se constitui como um estímulo para ações posteriores, mas que não necessariamente irão se realizar concretamente. Tais emoções também estão caracterizadas pelo hibridismo, pois, os objetos artísticos apesar

de incorporarem sensações consideradas como desagradáveis, nos atraem, o que ocorre, por exemplo, na impressão estética da tragédia que se apresenta sob uma dualidade de sentimentos de depressão e excitação. Este hibridismo que caracteriza a impressão trágica foi delineado por Pliekhánov ao abordar o princípio da antítese dos movimentos expressivos conceituado por Darwin. Este princípio especifica que:

Alguns estados d'alma suscitam...certos movimentos habituais, que em sua primeira manifestação até agora fazem parte dos movimentos úteis; e vemos que em estado d'alma totalmente oposto existe uma tendência forte e involuntária a realizar movimentos de qualidade totalmente oposta, embora estes nunca possam trazer nenhum proveito.”(44, pp. 26-27) “Ao que tudo indica, isto consiste em que todo movimento que realizamos arbitrariamente em nossa vida sempre exigiu a ação de determinados músculos; ao efetuarmos algum movimento diametralmente oposto acionamos a série oposta de músculos como, por exemplo, o virarmos para a direita ou para a esquerda, ao repelirmos ou atrairmos um objeto, ao levantarmos ou abaixarmos um peso...Uma vez que a execução de movimentos opostos sob um impacto de impulsos opostos tornou-se habitual em nós e nos animais inferiores, pode-se supor que, se determinados atos se associam estritamente a certas sensações ou sentimentos, é absolutamente natural que as ações de qualidade inteiramente oposta passem a realizar-se de forma não arbitrária, como resultado da associação habitual sob o efeito de sensações ou sentimentos diametralmente opostos.” (44, p.. 26-27) (VIGOTSKI, 1999a, p. 268-269)

Para Vigotski (1999a) este princípio adequa-se às emoções contraditórias experimentadas na atividade e fruição da obra de arte, que operam pelo princípio da antítese e se processam como “[...] reação orgânica geral e como resposta de todo o organismo a acontecimentos que ocorrem em um órgão isolado.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 267)

Vigotski considera que as emoções vivenciadas na arte estão ocultas ao sujeito, fato pelo qual ele não é capaz de identificar o que permitiu a apreciação de determinado objeto estético, estando os motivos do gosto estético inconscientes.

Por sua própria natureza, a emoção estética permanece incompreensível e oculta ao sujeito e sua essência e transcorrência. Nunca sabemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes. A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte. (VIGOTSKI, 1999a, p. 18)

Ao analisar criticamente as explicações psicanalíticas quanto aos efeitos da arte sobre o psiquismo Vigotski considera que o mérito desta corrente teórica consiste em possibilitar a afirmação de que a arte possibilita a transformação de conteúdos inconscientes em certas “[...] formas sociais, isto é, revestidas de certo sentido social e com função de forma de comportamento.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 18) Porém, também assinala que esta teoria não foi capaz de descrever e explicar estas formas no âmbito da psicologia social.

Vigotski ao evidenciar uma explicação analítico-objetiva sobre os objetos artísticos considera que, a catarse, processo psíquico que constitui a reação estética, possibilita a superação destas emoções inconscientes e as transforma em sentimentos sociais prolongados. Como já visto anteriormente, estes sentimentos e seus efeitos sobre o psiquismo não determinam necessariamente uma ação prática do sujeito sobre a realidade, mas sim, permitem um efeito avaliativo do sujeito perante sua atividade sobre a realidade.

Considerando que para a teoria psicológica Sócio-Histórica as instâncias consciente e inconsciente encontram-se interligadas e que seus conteúdos se processam dialeticamente sob a influência de determinados mediadores sociais, pode-se considerar que a obra de arte, enquanto signo estético se concretiza como instrumento mediador que possibilita direcionar de forma consciente o comportamento.

A través da consciência penetramos no inconsciente, de certo modo podemos organizar os processos conscientes de maneira a suscitar através deles os processos inconscientes, e todo o mundo sabe que qualquer ato artístico incorpora forçosamente como condição obrigatória os atos de conhecimento racional precedentes, as concepções, identificações, associações, etc. Seria falso pensar que os processos inconscientes posteriores não dependem da orientação que dermos aos processos conscientes; ao organizar de certo modo a consciência que vai ao encontro da arte, asseguramos de antemão sucesso ou insucesso a essa obra de arte, e por isto S. Molojavi tem toda razão ao dizer que o ato artístico é "o processo concluído, embora não acionado, da nossa reação a um fenômeno. Esse processo (...) amplia a personalidade, enriquece-a com novas possibilidades, predispõe para a reação concluída ao fenômeno, ou seja, para o comportamento, tem por natureza um sentido educativo [...]. (VIGOTSKI, 1999a, p. 325)

Estas explicações evidenciam o caráter predominante da emoção tanto no processo da reação estética quanto na criação da obra de arte. Nestes, o pensamento se constitui como resultado, como consequência da obra de arte.

Vigotski (1999a) delinea esta concepção a partir dos estudos da psicologia da forma em que “[...] a emoção da forma é o momento inicial, o ponto de partida sem o qual não ocorre nenhuma interpretação da arte.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 43) Tal concepção é antagônica em relação às teorias que consideravam a arte com função primeva de possibilitar a apropriação de conhecimento, e neste processo, as imagens ou símbolos suscitados pela forma fundamentam processos intelectuais e cognitivos que possibilitam a interpretação da obra de arte.

Na análise crítica destas explicações Vigotski considera que “[...] a emoção específica da forma é condição necessária da expressão artística [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 42), pois o processo de percepção da arte implica a emoção da forma a algo que a sucede, sendo os processos de pensamento partes componentes, auxiliares e acessórias no encadeamento da forma artística.

Retomamos o conceito desta função psicológica superior, que consiste na capacidade humana em operar intelectualmente a resolução de problemas que se apresentam em sua atividade, mas de realizá-la abstratamente antes da ação, tendo a afetividade e a voluntariedade como elementos que explicitam os motivos do pensamento, possibilitado pela utilização dos signos dados pela linguagem e pelos significados que a compõe.

O pensamento em si se origina a partir das motivações, quer dizer, de nossos desejos e necessidades, nossos interesses e emoções. Por trás de cada pensamento há uma tendência afetivo-volitiva que implica a resposta ao último porque da análise do pensamento. Uma compreensão verdadeira e completa de um pensamento ao outro é possível somente quando compreendemos sua base afetivo-volitiva. (VYGOTSKI, 1993, pp. 192-193)

Considera-se então que a emoção, suscitada pelo objeto estético se encontra sempre na raiz dos processos de pensamento na atividade ou fruição artística, evidenciando a anterioridade dos processos emocionais dados pela forma da obra de arte, que predominam sobre os processos do pensamento.

Conforme considerações anteriormente discutidas, a arte se constitui como forma ideológica que reflete interesses de classe, e, portanto, deve ser analisada a partir do contexto social e histórico de sua produção material objetiva, porém, estes últimos não são os aspectos determinantes para a compreensão dos processos psicológicos na arte, pois, as mediações que se interpõe entre a obra de arte e as relações de produção econômica requerem a análise objetiva da obra de arte. Esta análise sob o aporte da teoria

psicológica Sócio-Histórica evidencia a obra de arte enquanto signo artístico que possibilita o movimento dialético de transformação das emoções a partir da manifestação específica da linguagem artística.

A linguagem, conforme explicitado anteriormente, é representada pelos signos que se constituem como elementos mediadores da atividade do sujeito sobre a materialidade e, que se converte como função do psiquismo. A elaboração de significados e sentidos a partir da linguagem é o que permite ao sujeito a função reguladora do comportamento consciente, porém, na linguagem artística, esta função reguladora se processa de modo qualitativamente diferente, conforme podemos observar nas considerações de Machado (2019):

Quanto à função reguladora do comportamento por meio da linguagem da arte, pensamos que esta tem implicações no nosso psiquismo por meio do tônus afetivo- emocional. Isto porque a arte não está presente com a mesma intensidade no meio e consciência das pessoas desde o nascimento [...] Enquanto a linguagem verbal é um sistema de signos do qual nos apropriamos e ele passa a mediar e modificar as estruturas e funções dos nossos processos psicológicos superiores, a linguagem da arte trabalha mais especificamente com os campos da percepção, emoção e criatividade. (MACHADO, 2019, p. 208)

A linguagem artística tem como função comunicar um sentimento social plasmado na forma e no conteúdo da obra de arte, que propiciam ao sujeito que a cria ou a vivência, respostas afetivo-emocionais. Conforme já citado anteriormente estas respostas afetivo-emocionais produzem um efeito avaliativo do sujeito sobre a sua atividade e as possibilidades de transformação da realidade. A linguagem artística propicia então “[...] uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela.” (VIGOTSKI, 1999a, p. 320)

A interiorização dos significados que compõe uma obra de arte requer do sujeito a apropriação de conteúdos culturais *a priori* que o permitam compreender os elementos que aprecia em determinado signo artístico. Os conteúdos plasmados na forma artística devem ser analisados como uma forma de representação determinada social e historicamente, a qual o sujeito somente tem possibilidade de experimentar se reconhecer essas formas a partir dos conteúdos culturais já apreendidos por ele. Já os sentidos elaborados pela vivência da arte decorrerão das experiências e histórias das relações

sociais de cada sujeito, e são estas que determinarão as emoções e sentimentos que a arte irá suscitar. (MACHADO, 2019)

Assim explicitamos que a reação estética possibilitada pelos signos artísticos, ainda que vivenciadas emocionalmente de forma pessoal, carregam a essência do social em sua manifestação, considerações embasadas em Vigotski quando especifica que:

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 as suas raízes e essência sejam individuais. [...] 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, 1999a, p. 315)

Vejamos como estas considerações se aplicam na análise da manifestação específica da arte que delinea as proposições deste trabalho: a poesia.

4.3 O método analítico-objetivo e a arte poética

A palavra poesia vem do grego *poésis* de *poien*: criar, no sentido de imaginar. A poesia como uma forma de arte pode ser anterior à escrita. Embora seja difícil definir a origem dela há registros em sociedades pré-históricas de obras compostas em forma poética com funções de facilitar a memorização e transmissão oral. Também foram identificadas manifestações poéticas com significação religiosa na forma de odes, hinos e elegias que remontam ao ano 2600 a.C. Na antiguidade, a poesia teve um carácter ritual e comunitário, se estendendo gradualmente para as funções laborais cotidianas e os jogos. (MEIRA, 1974)

Conforme Spina (2003) as formas poéticas possuem em sua gênese a poesia primitiva subordinada à música, na qual “a função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual” (SPINA, 2003, p. 15). Tal relação é possibilitada a partir movimento corporal promovido pelo trabalho, a procura por alimentos, a guerra, a colheita, a sementeira, o remar em conjunto, que desenvolveram a regularidade rítmica, de forma a facilitar os movimentos e suavizar a força empenhada no trabalho coletivo.

Aristóteles (1991) estabelece a poesia, suas espécies, sua forma, seus elementos e seu fim na obra Poética. Evidencia o caráter imitativo da natureza humana, propenso ao prazer suscitado pela reprodução do belo - a mimese - enquanto *práxis*, ação humana que tendendo à harmonia e ao ritmo deu origem à poesia. Trata-se da manifestação da beleza ou do sentimento estético através da palavra, podendo ser sob a forma de versos ou de prosas.

Queiroz (2017) considera que os gêneros poéticos ao longo da história apresentam como gênero discursivo o poema, que se constitui na representação da poesia em sua forma textual, composto por versos e estrofes que se organizam em ritmos dados pelos recursos da língua - como rimas, aliterações, assonâncias - e imagens, dadas pelas figuras de linguagem como as metáforas, antíteses, entre outras.

Composto por muitas faces, um poema pode se apresentar em quadras, sonetos, versos livres, hai-cais, poemas visuais, vídeo-poemas, poema-minuto, letras de música, RAP, entre outros, mas, será sempre regido por dois elementos fundamentais: ritmo e imagem. O ritmo, como já posto anteriormente, cadenciado pelas figuras sonoras que geram a rede acústica do poema – como as rimas, aliterações e assonâncias – e as imagens – estas evocadas pelas metáforas, comparações, analogias, antíteses –, fundidos em forma e conteúdo, compõem a tessitura poética. (QUEIROZ, 2017, pp. 63-64)

A cadência entre os efeitos sonoros, imagéticos e gráficos tornam o poema um texto onde se apresentam diferentes variantes de significados, suscetível a diferentes apropriações. Configura-se como gênero que transcende a linguagem instrumental cotidiana e possibilita uma apreensão estética da linguagem.

Ao discutir a análise da obra poética a partir do método analítico-objetivo Vigotski (1999a) considera a fonética, a métrica e o ritmo como os elementos concretos que compõe a poesia e que possibilitam a reação estética neste tipo de manifestação artística. Assim o faz a partir dos estudos de Biéli e Saran, que consideram o ritmo um “[...] fato artístico completo” (VIGOTSKI, 1999a, p. 274), e que na poesia este surge como a síntese da contradição entre o sistema tônico e a métrica do verso.

O sistema tônico do verso russo se baseia na alternância regular de sílabas átonas e tônicas, e, se dizemos que a medida é o iâmbico tetrâmetro, isto significa que o verso deve ter quatro sílabas tônicas situadas entre uma sílaba átona e sempre em segundo lugar depois do pé. Naturalmente o iâmbico tetrâmetro é quase irrealizável na prática, uma vez que exigiria quatro palavras dissílabas e na língua russa cada palavra possui apenas um acento. O que temos na realidade é coisa bem

diferente. Nos versos escritos com essa medida encontramos três, cinco e seis palavras, vale dizer, um número maior ou menor de acentos do que requer o metro. A teoria da literatura, estudada na escola, ensinava que essa divergência entre as exigências do metro e o número real de acentos no verso acabava compensada porque, na leitura, nós dissimulávamos os acentos supérfluos e, ao contrário, acrescentávamos novos acentos artificiais, ajustando a pronúncia ao esquema métrico. Esse tipo de leitura é próprio das crianças, que se deixam levar facilmente pelo esquema e lêem cortando artificialmente o verso no pé. Na prática a coisa é bem diferente. A nossa pronúncia conserva a acentuação natural das palavras, e daí resulta que o verso transgredir o esquema métrico com extrema frequência, e Biéli chama de ritmo precisamente esse conjunto de transgressões do esquema métrico. Para ele, o ritmo não é a observância mas a transgressão da medida [...].” (VIGOTSKI, 1999a, pp. 274-275)

O verso é concebido como cada uma das linhas que compõe o texto poético, e um ou mais versos agrupados de forma a construir um sentido completo se denomina estrofe. A métrica é a medida dos versos que compõe a poesia, que, nas teorias métricas tradicionais se baseia na divisão silábica conforme a linguagem escrita, sendo demarcadas as divisões do verso pelas sílabas tônicas e átonas que o compõe. A métrica corresponde então à divisão do verso de acordo com a sonoridade que o constitui, determinando-se a quantidade de sílabas métricas estruturantes do verso. (CAGLIARI, 1984)

Considerando-se que a poesia é uma forma literária que se manifesta principalmente a partir da declamação, as propriedades fonéticas da língua e as acentuações tônicas das sílabas a partir da pronúncia não se configuram pela mesma tonicidade que se efetiva na escansão do verso, termo utilizado para a metrificação e contagem das sílabas métricas a partir de sua grafia. Isso significa que o material verbal e as leis da composição dos versos na criação poética se constituem em uma unidade em contradição, e, para Vigotski é nesta unidade de contrários que se constitui o ritmo na arte poética.

O mesmo acontece na música cujo ritmo, evidentemente, não está no compasso que pode ser marcado com o pé mas na complementação real desses intervalos regulares de compasso por sons irregulares e diferentes, o que cria a impressão de um complexo movimento rítmico. Essas transgressões mostram certa regularidade, entram em determinada combinação, e é o seu sistema que Biéli toma por base do conceito de ritmo. [...] A necessidade de semelhante delimitação decorre de que as palavras da nossa fala resistem à medida que se pretende ajustá-la no verso. “Criar, com o auxílio de palavras”, diz Jirmunski, “uma obra de arte totalmente subordinada, em termos sonoros, às leis da composição musical sem deformar a natureza do material verbal é tão impossível quanto fazer do corpo humano um

ornamento e conservar ao mesmo tempo toda plenitude do seu sentido material. Portanto, em poesia não existe ritmo puro como não existe simetria pura em pintura. Existe ritmo como interação das propriedades naturais do material verbal e da lei da composição da alternância, que não se realiza plenamente em função da resistência do material” (51. pp. 16-17) (VIGOTSKI, 1999a, p. 275)

Para Vigotski (1999a) esta luta entre a medida do verso e as palavras faladas se constitui como o fundamento do ritmo da arte poética. Os dois primeiros elementos suscitam emoções contraditórias que tem como síntese o ritmo, processo catártico da vivência de fruição da obra poética.

Encontramos todas as três partes da reação estética de que falamos anteriormente: as duas emoções contraditórias e a catarse que as compõe nos três momentos que a métrica estabelece para o verso. Jirmunski cita esses três conceitos: “1) As propriedades fonéticas naturais de dado material verbal...; 2) O metro como lei ideal que comanda a alternância dos sons fortes e fracos no verso; 3) O ritmo como alternância real de sons resultante da interação das propriedades naturais de um material verbal e da lei da métrica.” (51, p. 18) [...] os dois primeiros elementos estão em divergência e contradição entre si e suscitam emoções de ordem oposta, enquanto o terceiro elemento – o ritmo – é a solução catártica dos dois primeiros. (VIGOTSKI, 1999a, p. 276)

Considera o ritmo como princípio construtivo do verso que deve ser focado sob seus aspectos dinâmicos e não estáticos, e, a partir de Titiánov, Vigotski (1999a, p. 276) concebe que a “[...] unidade da obra não é uma totalidade simétrica fechada mas uma totalidade dinâmica em desenvolvimento; entre os seus elementos não há sinal estático de igualdade e adição, mas há sempre um sinal dinâmico de correlacionalidade e integração.”

Vigotski (1999a) ainda aponta a discordância entre o ritmo e o sentido do verso, a partir das análises de Meumann, para quem o ritmo exerce efeito deformante em relação aos outros fatores constituintes da unidade da obra.

Aqui o verso se revela como um sistema de interação complexa e não de fusão, em termos metafóricos o verso se revelou como luta e não como união entre esses fatores. Ficou claro que o *plus* específico da poesia reside no campo dessa interação, cujo fundamento é o significado construtivo do ritmo e seu papel deformante em relação aos fatores de outra série...Deste modo o enfoque acústico do verso mostrou uma antinomia da poesia...[...]

Na relação dinâmica entre os fatores que compõe o verso, o ritmo se constitui como elemento estruturante, que pode modificar o sentido do verso, o desenvolvimento do enredo e a escolha da imagem, pois o desenrolar da forma se estrutura na correlação entre o fator subordinador (o ritmo) com os fatores subordinados, uma luta entre o ritmo e os demais fatores constituintes do verso.

No aspecto semântico também pode-se constatar uma forçosa contraposição interior que o verso encerra, e esta é demonstrada por Vigotski a partir da análise de obras poéticas da novela, do drama, da tragédia e do teatro. Ateremo-nos aqui à sua análise ao poema de Púchkin.

Tomemos como exemplo o poema “Se vago ao longo das ruas ruidosas”. Tradicionalmente esse poema se interpreta assim: em qualquer situação o poeta é perseguido pela idéia da morte, sente-se triste diante disso, mas se reconcilia com a inevitabilidade da morte e acaba tecendo loas à vida jovem. Sob essa interpretação, a última estrofe se contrapõe a todo o poema. É fácil mostrar que tal interpretação é absolutamente incorreta. De fato, se o poeta quisesse mostrar que qualquer situação lhe infunde a idéia da morte, evidentemente teria procurado nos levar ao cemitério, a ver moribundos no hospital, a suicidas. Basta atentar para a escolha da situação em que essa idéia ocorre a Púchkin para perceber que toda estrofe se assenta na mais aguda contradição. A idéia de morte o visita em ruas barulhentas, em templos lotados, vale dizer, onde pareceria que ela teria menos espaço, onde nada lembraria a morte. O carvalho solitário, patriarca dos bosques, e uma criança – eis o que torna a suscitar-lhe a mesma idéia, e aqui já aparece absolutamente desvelada a contradição implícita na própria fusão dessas duas imagens. Pareceria que o imortal carvalho e o recém-nascido seriam os menos capazes de infundir a idéia de morte, contudo basta examinar isto no contexto do todo para que essa idéia se torne absolutamente clara. O poema se baseia na fusão de duas oposições extremas – vida e morte; cada estrofe nos revela essa contradição, e esta posteriormente refrata de modo infinito essas duas idéias numa e noutra direção. (VIGOTSKI, 1999a, pp. 278-279)

As ideias semanticamente opostas contidas no verso também se constituem elementos que suscitam emoções contrárias e tem como resultado a catarse, produzindo efeitos no psiquismo conforme já mencionado nas explicações anteriores.

O que cabe salientar é o caráter da arte como ato criativo humano que tem na explicação da reação estética o processo psíquico do despertar de emoções em direções contrárias que tem como síntese a catarse. Esta possibilita a transformação das emoções em sentimentos que são compartilhados pelos criadores e apreciadores da obra de arte. Essa vivência implica uma possibilidade de equilibrar o psiquismo a partir de uma descarga energética no sujeito que envolve processos biológicos e sociais em que “[...] a

realidade se forja da revelação e demolição das contradições [...]” possibilitando um “[...] sentir dialeticamente o mundo através da matéria [...]”. (VIGOTSKI, 1999a, p. 328)

Vigotski considera que este processo “[...] amplia a personalidade, enriquece-a com novas possibilidades, predispõe para a reação concluída ao fenômeno, ou seja, para o comportamento, tem por natureza um sentido educativo [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 328). Considerando também as afirmações vigotskianas de que é possível orientar os processos inconscientes a partir da consciência, buscamos nesta pesquisa delinear se uma forma específica de construção da obra poética, o Slam de poesia, produz efeitos no psiquismo de modo a possibilitar a transformação de conteúdos entre as instâncias conscientes e inconscientes, e como este processo se determina para o artista.

5. A ANÁLISE DA CONSCIÊNCIA DO ARTISTA

As especificidades das condições de vida nos países latino-americanos tornam inócuas as análises e explicações oferecidas pelas teorias tradicionais das ciências humanas e sociais porque, em geral, estão marcadas pelos preceitos liberais, que retratam os homens como naturalmente iguais e ignoram a importância da cultura e das condições econômicas na constituição da subjetividade. Ou seja, ao se desconsiderar que a vida nesta região tem o seu desenvolvimento econômico e social marcado pelos processos de colonização e determinações estrangeiras desde 1492, no século XV; se oferecem explicações sobre os processos psicológicos que igualam as características das consciências dos dominados e colonizados às dos invasores colonizadores. (LEÃO, 1996)

Portanto, as explicações da Psicologia Geral e, principalmente das Psicologias Sociais importadas com as teorias estrangeiras, não contemplam a identidade cultural, política, linguística e inúmeros outros fatores cujas qualidades possuem propriedades que capacitam o reconhecimento das características sociais nos indivíduos e promovem a aproximação das pessoas entre si. Consequentemente, estas não explicam as particularidades da vida e dos processos psíquicos dos diversos povos latino-americanos, desta região tão heterogênea.

Mas, como vimos destacando ao longo deste trabalho, os momentos das crises sociais direcionam a busca por preceitos e métodos científicos que possibilitem a superação das dicotomias presentes nas ciências humanas e, em especial na ciência psicológica, entre as condições materiais para a produção e manutenção da vida em uma sociedade e as explicações da dinâmica da vida psíquica individual na mesma sociedade. Trata-se da busca pelas condições gerais que explicam as particularidades dos indivíduos no interior de uma mesma sociedade. (LEÃO, 2016)

No Brasil, a procura mais recente por esta possibilidade foi suscitada pelas crises econômica e política desencadeadas pelo golpe da burguesia nacional e internacional operado pelas forças armadas brasileiras, que instalou e conduziu um governo ditatorial de 1964 a 1985, sob as determinações dos interesses econômicos e geopolíticos dos Estados Unidos, com o ideário liberal. Estes, ao acirrare as contradições entre os interesses e necessidades das classes sociais brasileiras explicitaram a impossibilidade da Psicologia, em geral, e da Psicologia Social, em particular, fundamentarem ações em defesa das liberdades sociais e individuais no País. (LEÃO, 2016)

Com estes entendimentos foi elaborada neste mesmo período, no Brasil, a teoria psicológica Laneana (1989a). Uma teoria de Psicologia Social norteada para a construção de uma *práxis*, que relacionasse as realidades do Brasil e estas com as expressões presentes na América Latina, como uma totalidade. Esta visão, possibilitou uma síntese que promoveu o entendimento das particularidades de cada país e as características gerais, comuns às condições da região latino-americana. (BANCHS, 1987)

O grupo de psicólogos sociais que se impuseram buscar tais casualidades destacaram que a dependência econômica vinha gerando as condições psicossociais de subordinação dos países latino-americanos aos que se fazem hegemônicos sobre eles, como é o caso dos Estados Unidos, que lhes impõem culturas não congruentes com as realidades desses povos. Conseqüentemente, estabelece-se a organização de consciências políticas e individuais que inibem o entendimento da realidade, por dificultar a capacidade de analisá-la e, assim, impedem as ações populares que promovam a superação das contradições sociais que se apresentam no contexto.

Tais objetivos exigiram a busca por fundamentos filosóficos e sociológicos que orientassem a elaboração de teorias e métodos condizentes com as exigências psicossociais apresentadas às Psicologias desta região. Dentre estas, foram as técnicas e procedimentos de análise desenvolvidos na teoria de Psicologia Social elaborada por Lane (1989a), conhecida como Teoria Laneana ou Teoria de São Paulo, que utilizamos nesta pesquisa. Uma vez que, foram desenvolvidas a partir dos fundamentos filosóficos, teóricos e metodológicos do materialismo histórico e dialético, que foi a base adotada para as novas teorias de Psicologia Social desenvolvidas naquele período na América Latina. (BANCHS, 1987)

Embasada nestes estudos sócio-históricos Lane (1989a), voltou-se para a elaboração de uma teoria psicológica que, apoiada nos princípios da ciência materialista, possibilitasse “[...] a reconstrução de um conhecimento que atenda à realidade social e ao cotidiano de cada indivíduo e que permita uma intervenção efetiva na rede de relações sociais que define cada indivíduo”. (LANE, 1989a, p. 16). Propôs, então, que a Psicologia Social estudasse o homem como produto e produtor da história, “como um ser concreto, manifestação de uma totalidade histórico-social”. (LANE, 1989a, p. 15).

Para tanto, aprofundou os estudos sobre a consciência e a linguagem, mostrando, a importância e as possibilidades que estes processos psíquicos oferecem para a análise psicossocial dos fenômenos (LANE, 1989a). Bem como, a necessidade de se entender que não há cisão entre o indivíduo e a sociedade:

Também a partir de críticas à psicologia social “tradicional” pudemos perceber dois fatos fundamentais para o conhecimento do Indivíduo: 1) o homem não sobrevive a não ser em relação com outros homens, portanto a dicotomia Indivíduo X Grupo é falsa — desde o seu nascimento (mesmo antes) o homem está inserido num grupo social —; 2) a sua participação, as suas ações, por estar em grupo, dependem fundamentalmente da aquisição da linguagem, que preexiste ao indivíduo como código produzido historicamente pela sua sociedade (langue), mas que ele apreende na sua relação específica com outros indivíduos (parole). Se a língua traz em seu código significados, para o indivíduo as palavras terão um sentido pessoal decorrente da relação entre pensamento e ação, mediadas pelos outros significativos. O resgate destes dois fatos empíricos permite ao psicólogo social se aprofundar na análise do Indivíduo concreto, considerando a imbricação entre relações grupais, linguagem, pensamento e ações na definição de características fundamentais para a análise psicossocial. (LANE, 1989a, p. 16. Destaque no original)

Por estas constatações, Lane (1989a) elenca como categorias fundamentais da sua Psicologia Social a atividade, as representações sociais, a linguagem e o pensamento, considerando a linguagem como produto da coletividade, que foi elaborada para possibilitar a organização das atividades conjuntas dos sujeitos com seu grupo social, uma vez que,

[...] a atividade implica ações encadeadas, junto com outros indivíduos, para a satisfação de uma necessidade comum. Para haver este encadeamento é necessária a comunicação (linguagem) assim como um plano de ação (pensamento), que por sua vez decorre de atividades anteriormente desenvolvidas. (LANE, 1989a, p. 16)

Portanto, a autora (1989a) acatou que as funções psicológicas superiores, as que decorrem das relações sociais promovidas pela forma de organização das atividades no trabalho social, são interiorizadas individualmente conforme a atividade particular de cada um. Mas, como no modo de produção capitalista, as ações de trabalho são parcializadas, estas interiorizações também o são. Ou seja, social e psiquicamente, as formas de representação, as emoções, as linguagens e os modos de pensar que constituirão as consciências individuais são promovidas pelas mediações disponíveis ao sujeito em seu grupo social.

Porém, como todos estes processos psicológicos estão mediados pelas características superestruturais, nas sociedades divididas em classes os componentes que sustentam a ideologia da classe dominante serão interiorizados sem o reconhecimento das suas funções ideológicas. Assim, as consciências individuais decorrentes desses processos encobrem as contradições existentes nas relações estabelecidas entre o sujeito e a sociedade, levando ao processo de alienação.

Diferentemente do entendimento sociológico sobre a alienação, o pensamento laneano explica que:

A alienação se caracteriza, ontologicamente, pela atribuição de “naturalidade” aos fatos sociais; esta inversão do humano, do social, do histórico, como manifestação da natureza, faz com que todo conhecimento seja avaliado em termos de verdadeiro ou falso e de universal; neste processo a “consciência” é reificada, negando-se como processo, ou seja, mantendo a alienação em relação ao que ele é como pessoa e, conseqüentemente, ao que ele é socialmente. [...] Nesta perspectiva, o pertencer a um grupo cujas ações expressam uma consciência de classe pode ser condição para que um indivíduo desencadeie um processo de conscientização de si e social. (LANE, 1989a, p. 42. Destaques no original)

Por estas constatações, na Psicologia Social Laneana a alienação da consciência deve ser analisada como processo que envolve a atividade e o pensamento, mediados pela linguagem, uma vez que

Esta análise nos permite apontar para uma função da linguagem que é a mediação ideológica inerente nos significados das palavras, produzidas por uma classe dominante que detém o poder de pensar e “conhecer” a realidade, explicando-a através de “verdades” inquestionáveis e atribuindo valores absolutos de tal forma que as contradições geradas pela dominação e vividas no cotidiano dos homens são camufladas e escamoteadas por explicações tidas como verdades “universais” ou “naturais”, ou simplesmente, como “imperativos categóricos” em termos de “é assim que deve ser”. (LANE, 1989a, p. 34. Destaques no original)

Portanto, no discurso cotidiano ou naquele elaborado para responder a um questionamento as falas expressam as “verdades universais”, “naturais”, ou simplesmente, os “imperativos categóricos” (LANE, 1989a, p. 34) presentes na consciência do sujeito. E, assim, revelam que as representações orientadoras das ações deste sobre a realidade que o cerca falseiam a realidade, que é velada pelas explicações que não coincidem com a sua atividade cotidiana e dificultam resultados favoráveis a si.

Concluindo, temos como decorrência metodológica desta análise, a necessidade de pesquisar as representações (linguagem, pensamento) juntamente com as ações de um indivíduo, este definido pelo conjunto de suas relações sociais, para se chegar ao conhecimento de seu nível de consciência/alienação num dado momento. (LANE, 1989a, p. 44)

Por estas características e funções da linguagem na consciência, Lane (1989a) esclareceu que a análise sobre as funções e processos do psiquismo individual só é possível com a investigação do discurso do sujeito.

No caso desta nossa investigação, cujo objetivo é compreender como as reflexões dos indivíduos sobre a realidade, mediadas pela sua atividade, ampliam as possibilidades de apreensão desta mesma realidade e, assim, desenvolvem as consciências. Porém, optamos por analisar estes processos em um artista do Slam de poesia; considerando que este tem dois mediadores postos entre a sua atividade e a tomada de consciência: a linguagem verbal escrita e ou oral, bem como, a linguagem corporal necessária para a performance.

5.1 A investigação das determinações da atividade do artista nos Slams de poesia para a sua consciência

Esta pesquisa seguiu os princípios da abordagem qualitativa, a qual se caracteriza pela valorização da subjetividade do pesquisador e a dos sujeitos participantes. Isto porque a pesquisa qualitativa tem por finalidade compreender como e quais processos psíquicos são gerados e participam nas condições próprias de cada investigação. Para tanto o recurso que se pode utilizar é a análise dos dados produzidos nos discursos, que são as expressões linguísticas individuais das reflexões elaboradas em suas consciências.

Por isso, as informações coletadas foram analisadas visando apreendermos e descrevermos os processos subjetivos que elaboram o que se pretende estudar, baseando-se nas representações psíquicas, as impressões, pontos de vista e opiniões dos sujeitos.

Cabe salientar que, tratando-se de pesquisa com seres humanos o seu projeto foi encaminhado ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e, teve sua aprovação emitida por meio do Parecer Consubstanciado do CEP n. 3.622.543, concordando com a consecução das técnicas de coleta e análise dos dados. Para a realização da entrevista foi elaborado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, de forma a cumprir as determinações das resoluções nº 466/2012 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, o qual foi apresentado ao sujeito pesquisado, assinado por este e pelo pesquisador, e se encontra no Anexo I deste trabalho.

Para a nossa pesquisa temos como sujeito participante 01 (um) artista que atua em um grupo de poesia da modalidade Slam no município de Campo Grande – MS. A definição desta amostra se orientou nos ensinamentos das teorias psicológicas Sócio-Históricas e da Psicologia Social de Lane, que consideram o sujeito como “manifestação da totalidade histórico-social” (LANE, 1989a, p. 45). Isto significa dizer que ao se tomar como objeto de estudo o sujeito em sua singularidade é possível determinar os elementos

que o particularizam. Os elementos culturais que particularizam o indivíduo e que estão contidos na universalidade se expressam porque foram interiorizados e agiram como mediadores para a constituição da subjetividade. Assim, considerando a totalidade das relações sociais estabelecidas em um período histórico, os determinantes que incidem sobre o grupo específico do qual faz parte também incidem sobre o sujeito singular, o que o torna um sujeito representativo deste grupo.

Para a consecução dos objetivos desta pesquisa, nos embasamos nas teorias psicológicas Sócio-Histórica e na de Lane, nos métodos de pesquisa em psicologia elaborados por Vigotski (1991, 1993, 1995, 1996, 1999a, 1999b, 1999c, s/a) e nos de Lane (1989a, 1989b) e Leão (1996, 1999, 2007, 2016). Como todos estes estudos psicológicos têm o mesmo fundamento filosófico, a técnica para explorar a dinâmica da consciência resguardou a coerência com ambos e utilizamos a Análise Gráfica do Discurso. Ou seja, examinamos os processos da consciência individual do artista que cria e performatiza poesias nos eventos de Slams de poesia, baseadas nas elaborações até então engendradas na sua consciência por esta atividade.

Porém, a coleta de dados psicológicos necessários para este tipo de estudo exige a consideração sobre o fato de que, a determinação primeira de todo evento que pode ser objeto da ciência, serem as condições materiais onde cada fenômeno é gerado. E ainda, que o seu entendimento depende da localização da sua gênese e reconstrução do seu processo histórico até o momento da pesquisa e, principalmente, da localização dos elementos dialéticos que o constituem e impulsionam até a sua aparência atual e síntese que o contextualiza.

O cumprimento destas orientações exigiu que este trabalho, como todo e qualquer outro, fosse iniciado com uma pesquisa bibliográfica para recompor historicamente os contextos dos Slams de poesia e das pesquisas sobre estes na área da psicologia, fenômenos que integram a totalidade deste nosso trabalho. Após a construção e análise destes, tal como já mostramos anteriormente no capítulo introdutório e no dedicado ao Slam de poesia, pudemos deduzir quais os aspectos sociais e psíquicos precisaríamos conhecer na consciência do artista e qual a sua dinâmica. Pudemos, então, preparar a entrevista, para que nas respostas oferecidas nela, ele elaborasse o discurso sobre as consequências do trabalho que realiza para o seu entendimento consciente da realidade.

A atenção a tais procedimentos é necessária porque a análise da consciência individual, no nosso caso do artista do Slam poético, é possibilitada pelos elementos semióticos que a estruturam e, que pertencem ao domínio das significações e sentidos que

constituem seu discurso, pois estes expressam os movimentos do pensamento e demais funções psicológicas superiores do sujeito que são executados com a linguagem.

Estas possibilidades decorrem, conforme as explicações anteriores, de a consciência se constituir mediada pela atividade do sujeito e pelas linguagens que utiliza nesta. Busca-se então a análise e interpretação sobre como as vivências estéticas possibilitadas pela performance poética nos Slams de poesia realizam as mediações para a constituição da consciência do sujeito elencado na pesquisa. Ao considerarmos, como Vigotski que “A palavra significativa é o microcosmo da consciência humana” (VYGOTSKI, 1993, p. 346), sabemos que os processos afetivo-emocionais e de pensamento manifestados no discurso do sujeito devem ser analisados como sínteses das relações dialéticas entre as funções psicológicas superiores no sujeito.

Para a apreensão do discurso do sujeito pesquisado utilizamo-nos de uma entrevista semiestruturada. Esta é orientada por uma pergunta geradora e por um roteiro previamente elaborado, pelo qual acompanhamos a emissão do discurso e zelamos para que o mesmo contemplasse os aspectos psicológicos necessários. O roteiro encontra-se no Anexo II do trabalho e teve como pergunta geradora: “Eu quero que me conte se, para você, participar de Slams de poesia te modifica.” Diante da insuficiência da resposta à pergunta inicial, fizeram-se necessárias novas intervenções da investigadora conforme o previsto no roteiro, que nos orientava sobre aspectos necessários para o entendimento da dinâmica do psiquismo, para que abordasse aspectos que não haviam sido contemplados no discurso.

O discurso elaborado durante a entrevista é uma construção da consciência, resultante da relação dialética com o meio e mediada pela linguagem. O exame do discurso emitido foi realizado com a técnica de Análise Gráfica do Discurso construída por Lane (1989 apud LEÃO, 2007). Esta é uma técnica capaz de investigar a consciência, pois, ao destacar as representações concretas que o sujeito elabora sobre o aspecto do mundo investigado e expressá-las no seu discurso, torna possível que se apresentem os conteúdos de sua consciência.

Ressaltamos que a técnica explicita os conteúdos da consciência individual, que possibilitaram a produção do discurso do sujeito, porém, considerando que este é possível a partir de uma construção coletiva, que é a cultura interiorizada durante as atividades. Esta e seus aspectos constitutivos se manifestam na linguagem, ou seja, é a manifestação da totalidade da sociedade, que foi interiorizada pelo sujeito.

Assim obtivemos um relato da sua história de vida, no qual

[...] o discurso livre reflete as representações conscientes que o indivíduo faz de si e do mundo que o cerca, constituem o dado empírico a partir do qual podemos detectar os componentes ideológicos, emocionais, as contradições e o próprio movimento do pensamento que engendra o discurso. (LANE, 1989 apud LEÃO, 2007, p. 69).

A transcrição do discurso gerado na entrevista, provocado pela pergunta geradora, e pelas solicitações de complementação que se fizeram necessárias, visto que são elaborados “em função da hipótese, objetivos e fundamentos teórico metodológicos que orientam a investigação” (LEÃO, 2007, p. 72); possibilita a “[...] decomposição do discurso em uma representação gráfica que [...] oferece a ideia não desdobrada durante o discurso, o conteúdo condensado do qual nem o próprio sujeito teve consciência quando tentava elaborar o discurso sobre a temática.” (LEÃO, 2007, pp. 72-73).

Cabe ressaltar que a técnica utilizada na presente pesquisa segue o rigor metodológico e de procedimentos da Análise Gráfica Simplificada do Discurso (LEÃO, 2007), o qual exige que para a construção do gráfico analítico que a transcrição da entrevista seja preparada para compor um *corpus* de análise, ou seja, se torne um conjunto de enunciados, obtidos dos atos reais da fala, que servem de material para análise linguística.

É neste *corpus* que realizamos a primeira fase de organização dos dados ali presentes, que é a identificação e numeração das unidades de significação, as frases apresentadas na sequência do relato. Este procedimento nos permite identificar a sequência dos movimentos construídos pela consciência do sujeito, para preparar as enunciações das atividades específicas de seu trabalho nos Slams.

Inicia-se então a segunda etapa da preparação dos dados, que é quando buscamos os núcleos que orientaram a enunciação. Para tanto, se assinalam as palavras que se repetem ou seus sinônimos, destacando-as a partir de cores e catalogando-as conforme pode ser observado no Anexo III. A partir desta forma de classificação, contamos as repetições de cada palavra e as registramos em uma tabela. O número de incidências das palavras indica os núcleos de pensamento com os quais o discurso foi elaborado e, com estes elaboramos o gráfico. É este que expressa as principais ideias condensadas na consciência.

As ideias são as sínteses dos sentimentos e pensamentos, que não são expressas diretamente porque são os diálogos internos condensados. Estes, têm como uma das suas funções avaliar o discurso, realizando o confronto das suas conclusões com as características do meio social internalizadas como as adequadas para preservar a

identidade que socialmente julga ser a adequada. Porém, estas são o conteúdo em torno do qual o discurso foi desdobrado para a verbalização sobre o que foi perguntado. Assim, com os conteúdos enunciados e as ideias desveladas graficamente, obtemos as funções, os processos e os conteúdos da consciência que foram mobilizados para tal.

Para a construção do gráfico analítico deste trabalho consideramos os núcleos com até dez (10) ocorrências no discurso. Estes se mostraram suficientes para que apreendêssemos quais os principais aspectos que ganharam significados e sentidos conscientes quando o sujeito foi afetado pela determinação social contida na indagação: “Eu quero que me conte se, para você, participar de Slams de poesia te modifica”, e como as representações foram sendo constituídas no processo de pensamento organizado pelo sujeito enquanto as expressava como linguagem falada.

Tais possibilidades são explicadas por Luria (1979), quando demonstra as relações entre a linguagem e o pensamento que se realizam nas palavras. O fato sociocultural de cada palavra representar um fenômeno, ou seja, significar algo confere ao sujeito a possibilidade de “[...] analisar os objetos, distinguir nestes as propriedades essenciais e relacioná-los a determinada categoria.” (LURIA, 1979, p. 19) Esta capacidade de representar os elementos da realidade possibilita ao sujeito os processos psíquicos de abstração e generalização deles.

A generalização dos objetos permitida pelos significados das palavras possibilita a compreensão das relações entre estes pois os incluem “[...] no sistema de categorias lógicas que permitem refletir o mundo [...]” (LURIA, 1979, p. 35). Ou seja, a possibilidade de categorização permitida pela palavra, enriquece as concepções do sujeito sobre a realidade, pois, implica uma conceituação genérica, mais ampla do que a representação concreta do objeto individualmente.

Cada palavra generalizada possui sua amplitude e profundidade, o que estabelece a convergência de relações semânticas entre estas, promovendo a formação do conceito. Portanto, a palavra que expressa o conceito “[...] pode ser considerada, com todo fundamento, o mais importante mecanismo que serve de base ao movimento do pensamento [...]” (LURIA, 1979, p. 36). Porém, são as leis de construção de combinações das palavras, a sintaxe e a semântica “[...] os mecanismos objetivos que constroem os enunciados, juízos ou pensamentos”. (LURIA, 1979, p. 54).

Compreendendo que a linguagem se constitui a partir da representação das palavras, o autor compreende a primeira como “[...] o processo de transmissão da informação que emprega recursos da língua.” (LURIA, 1979, p. 61).

Se a língua é um sistema objetivo de códigos, surgido ao longo da história social, e objeto de uma ciência especial – a linguística – então a linguagem é um processo psicológico de formulação e transmissão do pensamento através dos recursos da língua. (LURIA, 1979, p. 61).

Sendo assim, o pensamento humano tem como base os processos de elaboração e comunicação próprios de cada língua. Para a expressão externa da linguagem é necessário um motivo, que suscita a realização do pensamento por meio da palavra. Uma língua é uma forma de linguagem. Enquanto a língua é um sistema abstrato de signos inter-relacionados, cujas características sociais e psíquicas tornam-se comuns para todos os membros de uma comunidade linguística, a linguagem é um modo sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, que podem ser sonoros, gráficos e gestuais, dentre outros.

Porém, para a constituição da consciência e das suas funções e processos é necessária que a língua do grupo social onde cada sujeito vive seja internalizada por ele. O processo de interiorização da linguagem, conforme explicado no item 3.3 deste trabalho se dá a partir do pensamento verbal, processo no qual o pensamento se realiza na linguagem, num processo tanto de interiorização dos significados das palavras, quanto pelo processo inverso, em que a palavra possibilita a exteriorização do pensamento.

Para Vygotski (1993) as explicações para o processo de interiorização se encontram na compreensão da gênese da linguagem interior na criança a partir da aquisição das significações baseadas no emprego dos signos, que permitem ao sujeito uma generalização dos objetos da realidade.

Tal processo é explicado a partir da comunicação da criança com o adulto e o primeiro estágio desse desenvolvimento é caracterizado por uma linguagem pré-intelectual e um pensamento pré-verbal, uma fase primitiva do comportamento que se dá a partir da atividade prática da criança. Esta atividade ocorre pelas leis da percepção direta e imediata, limitada pelo campo sensorial direto.

Na formação da atividade intelectual prática da criança a linguagem possui caráter desdobrado externo, que posteriormente se transforma em murmúrio. Conforme o desenvolvimento da criança esse tipo de linguagem desaparece e assume a forma de linguagem interna inaudível. Esta forma de linguagem é a base para a evolução do ato intelectual interno ao pensamento. Nesta fase da atividade intelectual a criança já incorporou a exploração motora e a orientação visual da situação que se apresenta, que

se integram às representações da criança, e permitem a análise verbal das condições da tarefa que se propõe.

Assim, compreendemos que, desde o início do desenvolvimento ontogenético a atividade da criança se converte em uma ação social, inicialmente pelo controle do adulto e posteriormente pela interiorização da linguagem social. Desde aqui concebemos que a atividade se constitui como característica especificamente humana que abrange novas formas de análise e permite o planejamento verbal da atividade antes de sua execução.

No segundo estágio a criança assimila as estruturas e formas gramaticais da linguagem, mas ainda não domina as operações lógicas que compõe tais estruturas. O terceiro estágio é caracterizado pela utilização dos signos exteriores para resolução de operações internas, como o ato de realizar contas com os dedos, por exemplo. No quarto estágio estas operações externas se interiorizam e a criança as realiza mentalmente com o apoio dos signos interiorizados. Ao final destes processos concretiza-se a linguagem interior, em que a criança é capaz de operar internamente a fala, ausente o aspecto sonoro. (VYGOTSKI, 1993)

A linguagem interna é caracterizada por uma construção sintática formada majoritariamente por predicados, que tende à abreviação, já que os sujeitos e componentes da oração são conhecidos e se referem ao interlocutor, reduzindo a necessidade do sujeito em representar integralmente a estrutura do período gramatical equivalente. É uma linguagem para si, em que o sujeito informa a si mesmo a atividade que engendra seu pensamento o que permite o processo de desenvolvimento da linguagem falada, que se diferenciará da linguagem escrita pelo fato de que, nesta última, sendo desconhecido o interlocutor, faz-se necessária a expressão completa dos elementos sintáticos que compõe o período que se enuncia, pois estão ausentes os elementos da entonação expressiva, mímicas ou gestos que complementam a compreensão semântica do discurso. (VYGOTSKI, 1993)

A partir da interiorização dos signos desenvolve-se o processo de formação de conceitos, que pressupõe elementos materiais que serão sensorialmente assimilados, e a palavra a partir da qual o conceito surge. Quando, na fase de transição, compreendida como a adolescência, o sujeito, a partir de sua experiência é capaz de discriminar, abstrair e isolar os elementos que compõe os objetos fora da esfera concreta e fatural, ou seja, de maneira abstrata, compreende-se que o mesmo desenvolveu o pensamento por conceitos, o estágio mais avançado do desenvolvimento do pensamento infantil.

Em nossa técnica de análise do discurso o afeto desencadeado pela pergunta geradora se constitui no motivo para a enunciação do sujeito. À medida que este domina os significados dados pela cultura, o significado social e o sentido produzido a partir do tônus emocional suscitado pela pergunta, o sujeito realiza o pensamento em operações semânticas e sintáticas.

Este processo é possível pela interação entre subjetividades encarnada na linguagem, em que o sujeito se apropria da realidade a partir de um sistema de códigos já construído. A interiorização desta relação somente pode se concretizar na relação com os outros homens. Assim compreendemos que o psiquismo se estrutura a partir da atividade histórica e social dos indivíduos, e que os significados e sentidos produzidos pela apropriação da linguagem se encontram mediados pelo contexto material, social e histórico em que se produzem.

Nesta técnica, para analisar o sentido implícito no discurso destacamos as redes semânticas dos sistemas conceituais da linguagem e suas relações. Os vocábulos no corpo do texto que apresentam proximidade semântica são reconstituídos pelas relações que compõe entre si e que constituem uma sintaxe, o que nos permite organizá-los em categorias. (LEÃO, 1999)

No discurso do sujeito pesquisado foram estes os núcleos de pensamento que se apresentaram sob uma correlacionalidade semântica, que demonstram sobre quais assuntos seu pensamento mais esteve fixo enquanto desdobrava seu discurso em palavras.

Quadro 1 - QUADRO DE REGISTRO DA FREQUÊNCIA DE EMISSÃO DAS PALAVRAS QUE EXPLICITA OS NÚCLEOS DO DISCURSO

PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
eu/ me/ Comigo/ Mim 160/22/1/9	192
é/ era/ Sendo/ ser/ seria/ sou/ foi/FUI 65/6/1/5/1/4/9/3	94
Nada/ Não/ Nem/ Nenhum/ Nunca 2/60/3/2/1	68
ele/ ela/ eles/ se 13/25/11/6	55
tendo/ tenho/ ter/ teve/ tem/ tinha 2/6/5/1/22/3	39
Slam 39	39
poesia/ poesias 33/3	36

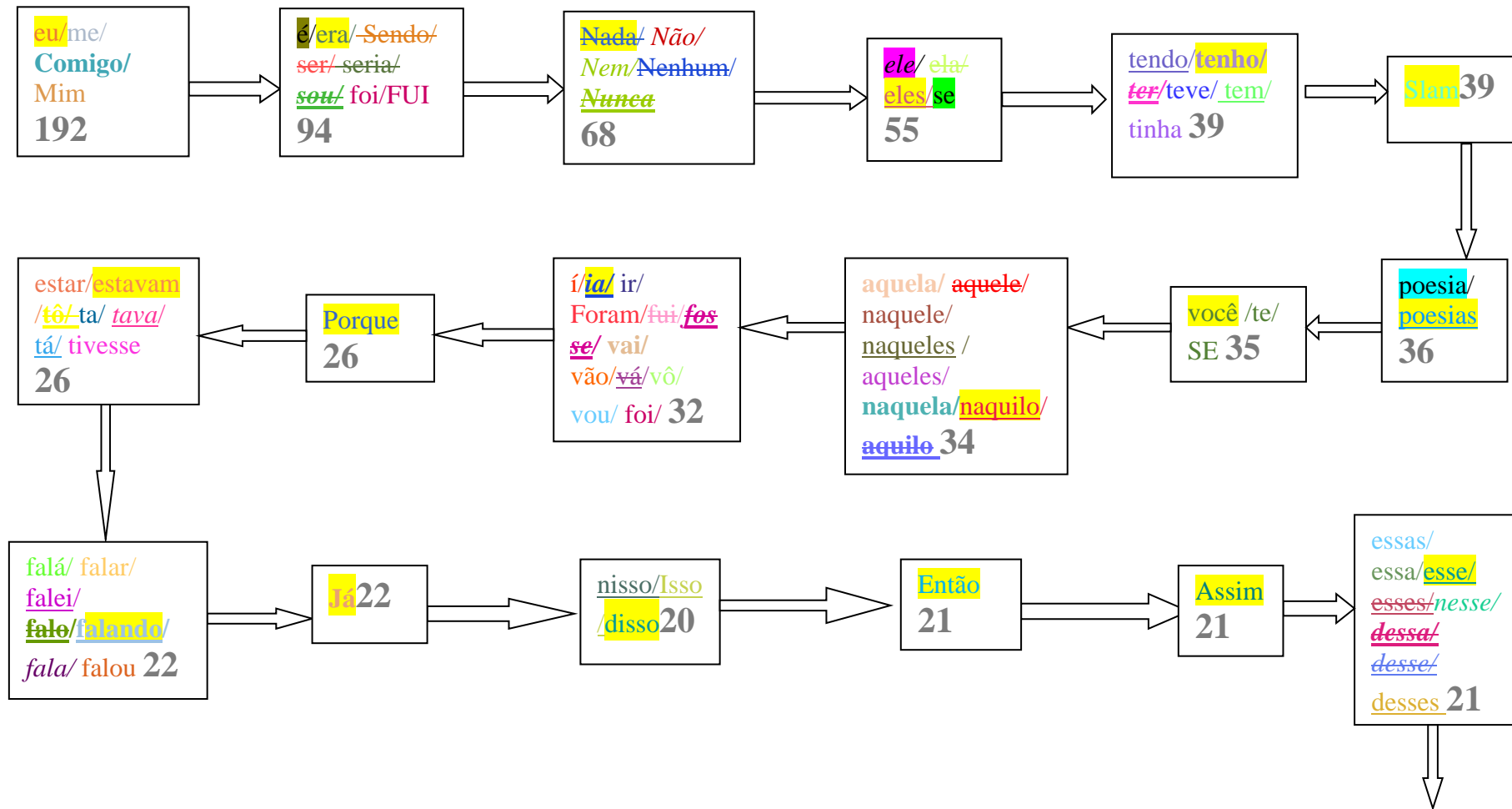
PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
você /te/ se 31/3/1	35
aquela/ aquele/ naquele/ <u>naqueles</u> / aqueles/ naquela/ naquilo/-aquilo/ 7/10/6/1/2/1/1/6	34
í/ <u>ia/</u> ir/ Foram/ foram / fosse/ vai/ vão/ <u>vá/vô/</u> vou/ foi/ 1/1/1/1/6/2/11/1/1/1/5/1	32
Porque 26	26
estar/ estavam/ <u>tô/ta/</u> tava/ tá/ tivesse 3/1/9/1/4/7/1	26
falá/ falar/ falei/ falo/ <u>falando/</u> fala/ falou 2/4/6/4/2/2/2	22
Já 22	22
<u>nisso/Isso/</u> <u>disso</u> 1/19/1	21
<u>Então</u> 21	21
<u>Assim</u> 21	21
essas/ essa/ <u>esse/</u> esses/ <u>nesse/</u> desse/ <u>desse/</u> desse/ <u>desses/</u> 3/9/3/2/1/1/1/1	21
fazer/ <u>faço/</u> <u>fazendo/</u> faz/ fez/ fiz/ <u>fizesse</u> 9/2/2/1/3/2/1	20
sabe/ sei/ <u>soubesse/</u> <u>saber</u> 3/13/1/1	18
<u>Mais</u> 16	16
Aí 16	16
muito/ muita/ muitos 13/2/1	16
Energia 15	15
queria/ <u>quis/</u> <u>querer/</u> quero / querendo/ <u>quer</u> 9/1/1/2/1/1	15
acha/-acho 1/13	14
<u>todo/</u> <u>todas/</u> <u>toda/</u> <u>Tudo</u> 11/1/1/1	14
coisa/ <u>coisas</u> 9/4	13
forma/ <u>formas</u> 11/1	12
<i>Momento</i> 12	12
<u>outra/</u> <u>outros/</u> <u>outras/</u> <u>outro</u> 4/1/4/3	12
ver/ vi/ <u>vê/</u> <u>veja/</u> <u>vir</u> 3/6/1/1/1	12
<i>Ali</i> 7/ Lá 4/ <u>Dali</u> 1	12
cara/ carinha/ <i>caras</i> 8/1/2	11
chegar/ <u>chegaria/</u> chego/ <u>cheguei/</u> <u>chega</u> 1/2/1/4/3	11

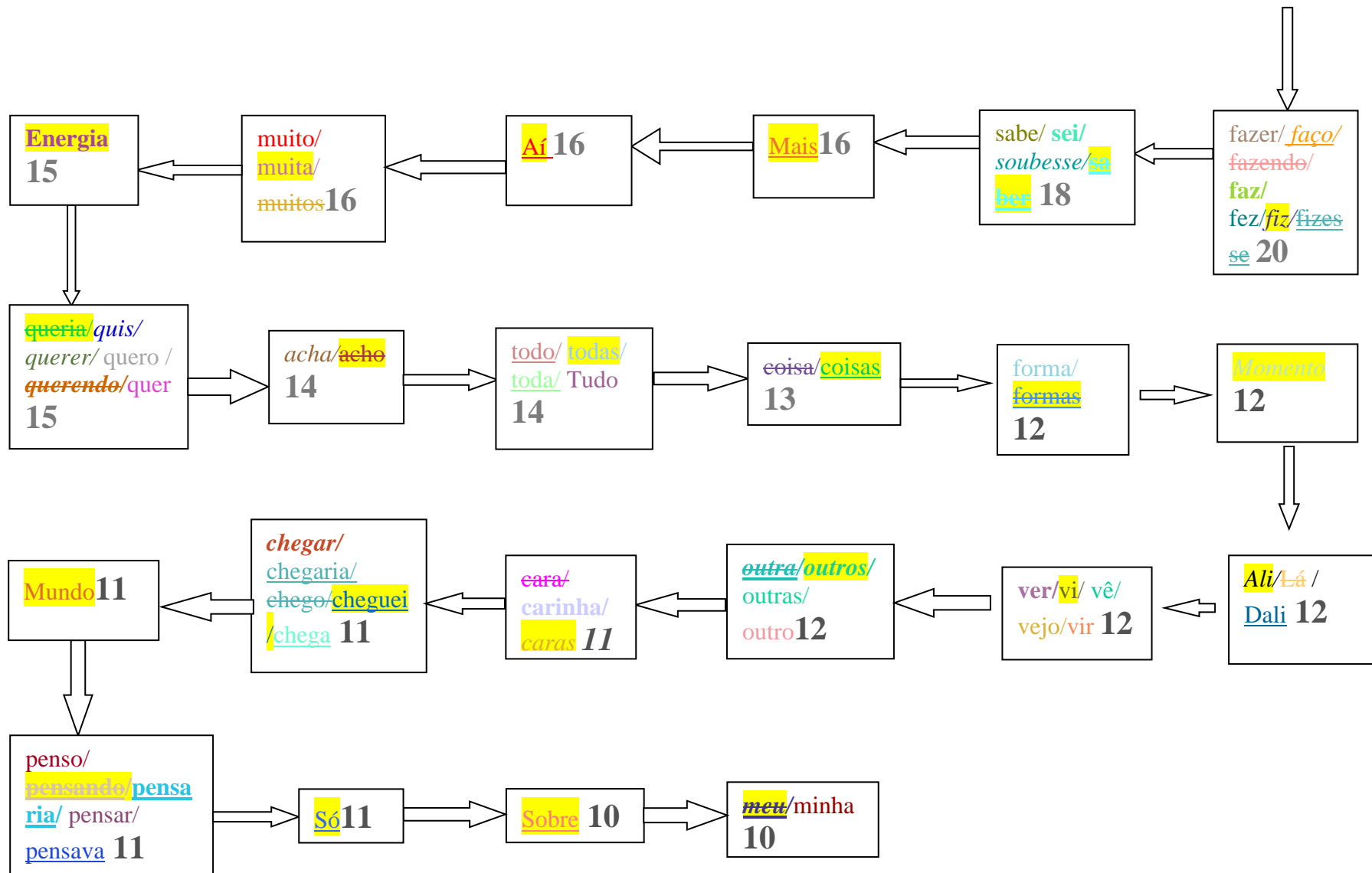
PALAVRAS EMITIDAS	TOTAL DE EMISSÕES
<u>penso/ pensando/ pensaria/ pensar/ pensava</u> 3/3/1/3/1	11
<u>Só</u> 11	11
<u>Mundo</u> 11	11
<u>meu/minha</u> 5/5	10
<u>Sobre</u> 10	10

O gráfico é elaborado a partir do posicionamento dos núcleos de pensamento com maior incidência em ordem decrescente, ligados por setas numeradas, através das quais se mantém os ordenamentos das suas emissões.

Assim, o gráfico expressa os diferentes sentidos atribuídos à palavra, o que permite visualizar o movimento do pensamento pois conserva-se suas relações com o restante do discurso. A partir desta identificação, nos discursos dos entrevistados, obtém-se o primeiro entendimento do que é exposto pelos gráficos buscando quais foram os conteúdos que se manifestaram a cada momento do processo de interação. (LEÃO, 1999, p. 145)

Gráfico 1 - A ANÁLISE GRÁFICA DO DISCURSO DO SUJEITO A





O movimento do pensamento organizado graficamente permite a compreensão das temáticas por meio das quais o discurso foi elaborado a partir do “[...] desvendamento dos processos psicológicos comumente encobertos pela atividade cotidiana e o acesso aos conteúdos e seus movimentos no curso real da constituição da consciência” (LEÃO, 2007, p. 69).

A ideia desvelada pela análise do discurso do sujeito A expressou-se no seguinte enunciado:

Eu era nada. (Com) eles tenho Slam (de) poesias. Você naquilo ia porque estavam falando já disso. Então assim, esse fiz (para) saber mais. Aí, muita energia! Queria, acho, todas (as) coisas, (as) formas, (por um) momento. Ali vi outros caras. Cheguei no mundo pensando só sobre (o) meu.

As palavras entre parênteses têm função de conectivos e são utilizadas de forma a apoiar a lógica sintática e semântica na expressão da linguagem falada do idioma corrente. A partir da análise dos dados coletados iniciamos o processo de interpretação do enunciado implícito no discurso do sujeito, que, conforme está dado pela teoria que nos ampara, gera categorias, suscetíveis de levar a compreensão da relação da linguagem com o pensamento e assim, permite a apreensão e interpretação dos elementos semióticos que constituem a consciência. (LEÃO, 2007)

5.2 Os sentidos desvelados pelo pensamento do artista

Lane (1989a) compreende que para que o indivíduo amplie sua consciência sobre a realidade deve ser capaz de identificar as contradições entre a atividade que desempenha na produção da vida material e as representações sociais produzidas por esta atividade, a partir da linguagem. A produção da linguagem, por sua vez, deriva das significações produzidas no interior de cada classe social. Quando a classe dominada incorpora as significações da classe dominante a autora compreende que se dá o fenômeno de alienação da consciência.

Cabe estabelecer a diferenciação entre os conceitos de consciência de classe e consciência social. O primeiro diz respeito à consciência que o sujeito adquire ao se

perceber mediado pelas mesmas determinações sociais de outros sujeitos em uma mesma classe social, que se estabelece a partir das relações de produção em determinado momento histórico. A consciência de que pertence a determinado grupo possibilita ao sujeito a consciência de si e do lugar que ocupa nas relações de produção, promovendo a consciência social, enquanto categoria psicológica. (LANE, 1989a)

Portanto, o fenômeno da alienação somente pode ser desvelado no plano individual, a partir do discurso do sujeito, que, ao interiorizar ideologicamente valores das classes dominantes, traz implícito em seu discurso estes conteúdos, e, a partir da análise destes, podemos compreender as elaborações advindas da síntese entre atividade, pensamento, linguagem e emoção.

Quando o sujeito, a partir dos elementos mediadores que se apresentam em seu contexto social e histórico, consegue se apropriar dos significados dados culturalmente pela classe da qual faz parte e atribui sentidos a estes, compreendemos que adquire consciência sobre si, sobre seu agir no mundo.

Retomamos a partir de Santos e Leão (2014) que a atribuição de sentido é possível a partir de sua atividade e dos componentes afetivos e sociais que medeiam a relação do indivíduo com a realidade. Portanto, os sentidos a se produzirem a partir das significações construídas culturalmente serão determinados pelas vivências pessoais de cada sujeito.

A vivência, termo que representa a tradução para a língua portuguesa da palavra russa *pereživânie*, aparece nos estudos vigotskianos como conceito de complexa compreensão. Toassa (2009) afirma que o emprego do termo nas obras de Vigotski propõe a vivência como o processo em que o sujeito apreende o mundo externo e sua participação nele, bem como apreende seu mundo interno, sua realidade psíquica. Um processo psicológico que permite uma dupla apreensão da realidade, mediada pelo uso de signos e por conteúdos afetivo-emocionais.

A vivência é uma unidade na qual, por um lado, de modo indivisível, o meio, aquilo que se vivencia está representado – a vivência sempre se liga àquilo que está localizado fora da pessoa – e, por outro lado, está representado como eu vivencio isso, ou seja, todas as particularidades da personalidade e todas as particularidades do meio são apresentadas na vivência, tanto aquilo que é retirado do meio, todos os elementos que possuem relação com dada personalidade, como aquilo que é retirado da personalidade, todos os traços de seu caráter, traços constitutivos que possuem relação com dado acontecimento. (VIGOTSKI, 2010, p. 686)

Então a vivência está relacionada aos sentidos que podem ser produzidos pelo sujeito ao se relacionar com os objetos da realidade, tendo como elementos mediadores as funções psicológicas superiores já adquiridas por este, que estruturam um todo dinâmico expresso pela personalidade. Estes elementos irão determinar de que forma esta experiência será vivenciada pelo sujeito, considerando-se os conteúdos afetivo-emocionais suscitados pela vivência e os elementos externos que serão interiorizados. Este processo explica por que as mesmas circunstâncias produzem sentidos diferentes em cada sujeito.

Vigotski (2010) ao discutir a influência do meio para o desenvolvimento infantil concebe a vivência como unidade de análise no processo que determina a personalidade consciente:

De forma mais precisa, mais exata, o que nós podemos dizer a respeito dos exemplos que vimos quando discutimos as crianças é que os elementos existentes para determinar a influência do meio no desenvolvimento psicológico, no desenvolvimento de sua personalidade consciente é a vivência. A vivência de uma situação qualquer, a vivência 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 da criança que pode determinar sua influência no decorrer de seu desenvolvimento futuro. (VIGOTSKI, 2010, pp. 683-684)

Vygotski (1991) compreende a personalidade como qualidade humana que integra todas as funções e processos psíquicos, constituída na e pelas relações sociais. Assim, o desenvolvimento da personalidade encontra-se imbricada ao desenvolvimento da consciência. Estas duas instâncias psíquicas compõe um todo dinâmico e permitem ao sujeito se orientar no mundo e controlar sua própria conduta. Por isso afirmamos que a modificação da atividade modifica os conteúdos da consciência do sujeito que a realiza.

Quando o sujeito de nossa pesquisa enuncia *Eu era nada. (Com) eles tenho Slam (de) poesias* identificamos o sentido de sua atividade como artista do Slam de poesias. Compreendemos que esta atividade propiciou sua interação com o grupo social, que produziu a alteração de sua identidade.

Com Ciampa (1989) compreendemos que o processo que permite a construção da identidade se dá a partir dos grupos sociais dos quais fazemos parte ao longo de nossa existência. Estes grupos nos permitem nos diferenciarmos e nos igualarmos aos demais sujeitos, pois afirmamos e também negamos os papéis atribuídos a nós. Estes papéis são

representados e negados a depender das relações estabelecidas no interior de cada um desses grupos. Este movimento tem como síntese a identidade que compreende a totalidade de determinações que incidem sobre estas relações. Os diferentes papéis que representamos se desenvolvem de forma concomitante e permitem reconhecer no outro nossa afirmação e negação.

Em cada momento de minha existência, embora eu seja uma totalidade, manifesta-se uma parte de mim como desdobramento das múltiplas determinações a que estou sujeito. Quando estou frente ao meu filho, relaciono-me como pai; com meu pai como filho; e assim por diante. Contudo, meu filho não me vê apenas como pai, nem meus pais apenas me vê como filho; nem eu compareço frente aos outros apenas como portador de um único papel, mas sim como o *representante* de mim, com todas minhas determinações que me tornam um indivíduo completo. (CIAMPA, 1989, p. 67. Destaque no original.)

Este processo dialético evidencia os antagonismos e sínteses que constituem esta categoria psíquica. Ciampa (1979), de forma contrária às concepções rígidas e fixas que pretendem explicar a identidade, propõe a construção dela como movimento que possibilita o constante devir da identidade para, e no sujeito. Para A, as experiências grupais que o determinaram antes de sua atividade no grupo de Slam o levaram a negar a si mesmo como sujeito. A vivência como *slammer* possibilitou estar junto de *outros caras*, com os quais se sentiu valorizado artística e socialmente. A participação nas competições de poesia possibilitou a este ser reconhecido pela sua atividade, atribuindo ao papel de artista do Slam de poesia o sentido de ser.

Portanto, afirmamos o espaço grupal do Slam de poesia como mediador entre a representação do papel de ser nada e o papel de ser, significar algo para alguém. A atividade como artista do Slam para A permitiu ao mesmo o reconhecimento de si, a negação do que já foi e a afirmação do que hoje avalia como síntese de sua identidade. Este processo somente foi possível a partir do conhecimento do outro, dos *caras*. Para Vigotski (1991) este reconhecimento permite que a consciência do sujeito sobre si mesmo seja construída a partir da consciência que este tem sobre os outros sujeitos:

[...] tenemos conciencia de nosotros mismos porque la tenemos de los demás y por el mismo mecanismo, porque nosotros somos con respecto a nosotros lo mismo que los demás respecto a nosotros. Nos reconocemos a nosotros mismos sólo en la medida en que somos otros para nosotros mismos, esto es, por cuanto somos capaces de percibir de nuevo los reflejos propios como excitantes. (VIGOTSKI, 1991, p. 12)

Compreendemos que a consciência de si mesmo somente é possível quando o sujeito percebe a si como um outro, que também é ele. Esse outro é reflexo de si para si mesmo. Podemos compreender que A, adquire consciência sobre si ao se perceber um outro na companhia *deles*, dos *caras*. Este processo permitiu o reconhecimento sobre a alteração de sua identidade a partir da atividade realizada com *eles*, que A expressa quando manifesta [...] *existe o A artista antes do Slam e o A artista depois do Slam*. (A, informação verbal, 2021). A partir desta explicação compreendemos que A reelaborou sua identidade a partir da relação com o outro, e produziu novas compreensões sobre si mesmo.

Passemos à análise dos motivos que engendraram a atividade de A, quando no enunciado se apresenta: *Você naquilo ia porque estavam falando já disso. Então assim, esse fiz (para) saber mais*. Conforme explicitamos em capítulo anterior, Leontev (1978) explicita que a atividade humana é dirigida por motivos que têm como objetivo a satisfação de necessidades. Podemos compreender que no processo psíquico que leva à atividade se estabelece uma hierarquia de motivos, e a determinação de quais motivos serão hierarquicamente superiores se dá mediante o tônus emocional que avalia a relação entre motivo e atividade e compõe um sentido pessoal para cada sujeito.

Quando A enuncia *Você naquilo ia porque estavam falando já disso*, compreendemos que não relaciona o termo *Você* a um outro, a partir da menção ao pronome pessoal do caso reto em segunda pessoa, mas sim, que se refere a si mesmo. Essa interpretação é possível quando analisamos o processo de pensamento encadeado logo a seguir: *Então assim, esse fiz (para) saber mais*, pois neste justifica a ação expressa no período anterior. Assim, podemos compreender que o motivo preponderante para a realização da atividade como artista do Slam de poesia se constituiu no fato de já possuir um conhecimento prévio sobre isto, pois este se estabelecia como um assunto entre os *caras*. A expressão performática do Slam de poesias se apresentou como temática que reafirmou a relação entre ele e os *caras*, e, para *saber mais*, para se apropriar do assunto que mantinha a interação grupal, iniciou sua participação como artista neste grupo.

O sentido pessoal que foi produzido para efetivar a atividade se constituiu pela necessidade de A de se apropriar de uma forma de arte que outras pessoas de seu grupo social já conheciam e ele não, o que explicita a necessidade de afirmar seu pertencimento e identificação com a atividade dos *caras*. Compreendemos que foi este o afeto que elaborou o motivo de sua atividade como artista do Slam.

O que se segue na produção do enunciado explicita a energia que sentiu junto aos *caras* na realização da atividade. A menção a esta energia durante a performance do Slam de poesias aparece várias vezes no discurso de A, e considera que esta foi experimentada de forma tão pungente que o impeliu a interromper as outras manifestações de arte que realizava para se dedicar somente ao Slam de poesia. Comprendemos que esta energia enunciada pelo sujeito se refere à vivência estética experimentada na performance.

Toassa (2009) ao analisar a crítica literária *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, explica que a vivência no campo da arte para Vigotski, se dá a partir da fruição dos objetos artísticos:

A idéia de vivência para Vigotski, tal como aparece em “A Tragédia de Hamlet” (1916/1999f), designa uma apreensão e reconstituição ativa da obra pelo leitor, as quais têm início com o forte impacto da leitura. “Vivência” também se refere à vida interna das próprias personagens; ao seu mundo singular, perpassado de afetividade. Trata-se de um processo básico da vida humana, um acontecimento na existência da pessoa real ou da personagem representada na arte. (TOASSA, 2009, p. 63)

Em obra posterior, *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999a) desenvolve o conceito de reação estética apresentando-o analogamente ao conceito de vivência estética, evidenciando a catarse como síntese das emoções contraditórias suscitadas pela forma e conteúdo do objeto da arte.

Na análise da obra poética o autor (1999a) concebe que esta oposição se evidencia na expressão do texto poético a partir da linguagem falada, da declamação, que possibilita a contradição entre esta e a linguagem escrita, ou seja, entre o material escrito e o material verbal. No momento da expressão da poesia a partir da linguagem falada, a pronúncia da poesia, a acentuação tônica das palavras emitidas, transgride a métrica exigida pelo verso em sua forma escrita, possibilitando a construção do ritmo, que encerra o processo catártico.

O ritmo é condição *sine qua non* na performance do Slam de poesias, pois, o artista, ao se apresentar, conta com este para a entonação, cadência, rimas e refrãos, que, juntamente à movimentação corporal, gestualidade e teatralidade, permite-o interpretar, objetivar o conteúdo do texto escrito. Consideramos então que a performance no Slam poético permite ao artista exteriorizar um conteúdo subjetivo e suscita emoções contraditórias entre forma (sons) e conteúdo (métrica do verso), promovendo uma descarga de energia nervosa, a catarse. Afirmamos então, que na performance do artista

do Slam de poesia estão presentes os elementos que permitem o processo psicológico da vivência estética.

Esta fica evidenciada no discurso de A, ao explicar o que sente quando se apresenta:

Me vem uma energia que eu não sei de onde. Vem uma, uma vontade de, parece que eu não tenho forças. Tem vez que eu já declamei pouco, e eu queria falar, parecia que ela toma. Eu eu eu termino a poesia o pessoal vem me abraçar eu tô bufando ainda, eu tô eu tô caindo em mim ainda assim...Ehh eu tenho ciência de tudo que tá acontecendo, mas eu não consigo controlar. É uma coisa que ela vem. (A, informação verbal, 2021)

O sujeito verbaliza a energia que experimenta na performance, e afirma que este fenômeno causa uma suspensão de seu estado psíquico anterior, necessitando de um tempo após a apresentação para se recompor. Aqui articulamos nossos achados empíricos aos resultados da investigação teórica realizada por Schühli (2011), apresentada no início de nosso trabalho. Em sua pesquisa o autor define a catarse como categoria mediadora entre o sujeito e o objeto da arte, e, ao constatarmos que este processo psicológico também ocorre no artista de Slam de poesia, compreendemos que a catarse nesta forma de arte é a categoria psicológica que nos permite explicar os efeitos desta atividade para o psiquismo do sujeito que a produz.

Conforme explicitado no Capítulo 2, algumas regras formais devem ser observadas na realização da atividade, para que o objeto artístico, a performance, se caracterize como modalidade da Poesia slam. E, para que o artista apreenda de que forma deve construir a performance, deve se apropriar das características que compõe seu conteúdo e forma e, para tanto, participa como espectador da performance de outros artistas. Então compreendemos que, a catarse na atividade do artista do Slam de poesia não prescinde sua fruição como espectador.

A fruição permite ao sujeito a apropriação dos significados sociais e dos elementos da forma plasmados na performance poética. As significações sociais se apresentam pelos conteúdos recorrentes das temáticas desta forma de arte, que são construídas a partir do depoimento pessoal e da autorrepresentação dos artistas, conforme pudemos apreender com D'alva (2014).

Estas significações sociais são apropriadas, a elas são atribuídos sentidos pessoais, que retornam ao grupo social, à comunidade slam, a partir da atividade do sujeito como

artista. Afirmamos que esse processo psicológico é decorrente da vivência estética do artista no Slam de poesia.

O encadeamento do pensamento de A que surge em seguida evidencia as transformações subjetivas que a atividade lhe proporcionou, quando enuncia *Queria, acho, todas (as) coisas, (as) formas, (por um) momento. Ali vi outros caras. Cheguei no mundo pensando só sobre (o) meu.*

O desdobramento da ideia que encadeou o pensamento nos possibilita compreender que, anteriormente à sua atividade no Slam de poesias, A desempenhava formas de expressão da arte que lhe possibilitavam possuir coisas. Estas atividades tinham como motivos a satisfação de necessidades materiais. O sujeito A, ao ter como mediação esta forma de arte, conheceu *outros caras*, que produziram significações sociais diferentes das que já havia se apropriado. E este, ao participar inicialmente como espectador e posteriormente como artista do Slam de poesia compreendeu que ampliou seu mundo a partir da atividade que realizou.

Para a teoria vigotskiana a consciência se estrutura semioticamente e é a partir da apropriação de significados sociais e atribuição de sentidos pessoais aos primeiros que o sujeito produz os conteúdos desta instância, o que o torna capaz de compreender o mundo em que vive, atuar sobre a realidade e transformá-la para a satisfação de suas necessidades.

De forma antagônica e complementar, os conteúdos inconscientes são caracterizados por significados aos quais não se pode atribuir sentido e que permanecem sob a forma de tónus emocional para o sujeito, produzidos na impossibilidade da atividade para se chegar à essência do objeto ou, na realização de uma ação/operação que não possibilite a transposição da aparência do objeto. Em resumo, significado sem formação de sentido para o sujeito ou sentido sem atribuição de significado para o grupo social. (SANTOS; LEÃO, 2014)

Evidenciamos que A, para além das relações sociais a que estava submetido - o seu mundo - se apropriou de outros mundos, vivenciados pelas significações sociais que interiorizou a partir dos caras do Slam de poesia que ali se expressavam.

Em nosso objeto de estudo compreendemos que A se apropriou de significações produzidas culturalmente, e, a partir da transformação dos sentimentos vivenciados na catarse como fruidor, estes conteúdos foram interiorizados e produziram sentidos pessoais, que, retornaram ao grupo social novamente como significados sociais a partir

de sua atividade, a performance, que produz a vivência de exteriorização destes conteúdos subjetivos em um objeto da arte plasmado de novas significações sociais.

É a partir deste movimento dialético que compreendemos a implicação da vivência estética para o psiquismo do artista, pois, amplia os conteúdos que constroem sua identidade, possibilitando a passagem de funções interpsicológicas ao âmbito intrapsicológico.

Porém, analisando a reprodução mimética das formas de expressão do conteúdo subjetivo exteriorizado pelo artista na performance, compreendemos, em seu enunciado, que permanecem inconscientes para A os conteúdos ideológicos reproduzidos nesta forma de expressão da arte, e permanece realizando a atividade como uma forma de manter a interrelação grupal junto aos *caras*, prevalecendo este como motivo que mantém a atividade.

Os resultados a que chegamos tensionam contradições, em que pese o fato de que A concebeu uma alteração das necessidades a serem satisfeitas ao realizar seu trabalho como artista, que, inicialmente se constituía em obter retribuição material, e que, posteriormente se converteu em atividade em que afirma o sentimento de pertencimento e valorização pelo grupo social. A trajetória de A em seu percurso como artista de Slam, nos demonstra que este alcançou os primeiros lugares da competição regional e teve a oportunidade de participar de eventos nacionais. Conforme nos demonstrou nossa pesquisa bibliográfica esta vivência promove ganhos materiais e simbólicos aos artistas, e, A não deixou de usufruir destas retribuições, mesmo tendo modificado sua atividade. Então A, ao mesmo tempo que produz novos sentidos sobre sua identidade, não toma consciência das contradições sociais que determinam sua atividade como artista do Slam de poesia.

A impossibilidade de apropriação destas contradições remete às explicações de Vigotski (1999a) quando afirma que a obra de arte deve ser investigada, tanto quanto condicionada pelo psiquismo do homem social, também como uma forma de ideologia que surge a partir das relações econômicas de produção.

A Poesia Slam surge em um período histórico do desenvolvimento das forças produtivas marcado pela redução massiva de postos de trabalho e corrosão das instituições que viabilizavam as lutas trabalhistas. Estas ações superestruturais, além de obstar o reconhecimento do trabalhador como pertencente à determinada classe, já que descolado do grupo social que o permitiria refletir estas contradições, criam ideologias que têm a função de falsear os efeitos infraestruturais do modo de produção econômica

capitalista, promovendo como fatos sociais naturais a competitividade, a meritocracia e o individualismo que pautam as relações entre os sujeitos no interior de sua própria classe.

Compreendendo a arte como uma forma ideológica que surge deste contexto de produção das relações econômicas e sociais, explica-se como a forma de Poesia slam absorve tais ideologias e as expressa a partir da competição entre sujeitos no interior da classe social da qual fazem parte e do individualismo nas formas de premiação da competição. Estes componentes ideológicos presentes na forma do Slam de poesia também determinam as formas de interiorização das relações sociais que constituem o psiquismo do artista que o produz, explicado pelo movimento dialético de produção da consciência, tal qual explicitado anteriormente.

Tais conteúdos permanecem inconscientes ao artista do Slam de poesias e, explicitam que tipo de mediação esta forma e manifestação da arte constitui para a consciência individual. Conforme o item 3 deste trabalho, é a partir da apropriação dos signos que representam a realidade que o homem constitui os processos psíquicos superiores que determinam sua consciência. Esta apropriação é determinada pelos elementos mediadores dados pela cultura diante do contexto histórico e social.

Portanto, a depender dos elementos mediadores presentes no contexto sociocultural do sujeito, haverá uma ampliação dos conteúdos conscientes e redução do inconsciente, ou o seu contrário, ampliação do inconsciente e redução de conteúdos conscientes.

A palavra e a arte se constituem como as formas de mediação que, a partir da teoria psicológica Sócio-Histórica, apresentam os elementos semióticos necessários à atribuição de sentidos e significados que permitem a passagem de conteúdos do inconsciente para a consciência. O que observamos, nas análises dos sentidos implícitos no discurso do sujeito pesquisado, é que, esta forma de arte específica, o Slam de poesias, se apresenta como uma linguagem da arte insuficiente para realizar tal mediação, pois, ancorada sob uma forma de manifestação que reproduz significações que reafirmam a lógica do modo de produção econômico capitalista, mantém como fato social natural a competição entre seus artistas e as lógicas individualizantes de retribuição pela produção da obra poética.

Estes aspectos, tomados como elementos que compõe a atividade do sujeito que produz esta forma de arte, se apresentam incompatíveis com as temáticas recorrentes de denúncia social apresentadas nos conteúdos das obras poéticas, o que nos leva a refletir,

quais necessidades humanas esta forma de atividade satisfaz, ao considerarmos a grande disseminação do Slam de poesia em diversas localidades dentro e fora do país.

A resposta que encontramos a partir da análise da consciência individual de um de seus artistas nos demonstra que, a possibilidade de ter suas experiências pessoais ouvidas por outros sujeitos e valorizadas por um grupo social, a comunidade Slam, é o motivo que mantém a atividade, e, esta, ao ser mediada pela vivência estética, promove alterações qualitativas na subjetividade e modifica a identidade de seus participantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria psicológica Sócio-Histórica compreende constituição da consciência mediada pela atividade e pela linguagem, que permite a interiorização de diferentes significados, a construção dos sentidos, a reflexão e avaliação da atividade, antes e depois de sua execução.

A arte, como signo estético, que contém os elementos semióticos que implicam a produção de consciência, foi tomado como nosso objeto de estudo, e sob uma forma de manifestação artística da contemporaneidade pudemos compreender os efeitos psíquicos produzidos pelo Slam de poesia para o artista que o produz.

O que cabe salientar é o caráter da arte como ato criativo humano que tem na explicação da reação estética o processo psíquico do despertar de emoções em direções contrárias que tem como síntese a catarse. Esta possibilita a transformação das emoções em sentimentos que são compartilhados pelos criadores e apreciadores da obra de arte. Essa vivência implica uma possibilidade de equilibrar o psiquismo a partir de uma descarga energética no sujeito que envolve processos biológicos e sociais em que “[...] a realidade se forja da revelação e demolição das contradições [...]” possibilitando um “[...] sentir dialeticamente o mundo através da matéria [...]”. (VIGOTSKI, 1999a, p. 328)

Vigotski considera que este processo “[...] amplia a personalidade, enriquece-a com novas possibilidades, predispõe para a reação concluída ao fenômeno, ou seja, para o comportamento, tem por natureza um sentido educativo [...]” (VIGOTSKI, 1999a, p. 328). Considerando também as afirmações vigotskianas de que é possível orientar os processos inconscientes a partir da consciência, buscamos nesta pesquisa delinear se uma forma específica de construção da obra poética, o Slam de poesia, produz efeitos no psiquismo de modo a possibilitar a transformação de conteúdos entre as instâncias conscientes e inconscientes, e como este processo se determina para o artista.

Compreendemos que o processo psicológico da vivência estética também ocorre na manifestação da Poesia slam, e o artista se apropria de significações produzidas culturalmente, e, a partir da transformação dos sentimentos vivenciados na catarse como fruidor, estes conteúdos são interiorizados e produzem sentidos pessoais, que, retornam ao grupo social novamente como significados sociais a partir de sua atividade, a performance, que produz a vivência de exteriorização destes conteúdos subjetivos em um objeto da arte plasmado de novas significações sociais.

É a partir deste movimento dialético que compreendemos a implicação da vivência estética para o psiquismo do artista, pois, amplia os conteúdos que constroem sua identidade, possibilitando a passagem de funções interpsicológicas ao âmbito intrapsicológico.

Desvela-se que a Poesia slam absorve ideologias produzidas pelas formas de produção econômicas e sociais e as expressa a partir da competição entre sujeitos no interior da classe social da qual fazem parte e do individualismo nas formas de premiação da competição. Estes componentes ideológicos também determinam as formas de interiorização das relações sociais que constituem o psiquismo do artista que o produz, explicado pelo movimento dialético de produção da consciência, tal qual explicitado anteriormente.

A partir das afirmações de Lane (1989a) compreendemos que a linguagem artística do Slam de poesia, ao reproduzir em sua dinâmica de manifestação valores ideológicos das classes dominantes, produz a reificação da consciência do artista, obstando ao sujeito compreender as contradições da atividade que realiza.

A palavra e a arte se constituem como as formas de mediação que, a partir da teoria psicológica Sócio-Histórica, apresentam os elementos semióticos necessários à atribuição de sentidos e significados que permitem a passagem de conteúdos do inconsciente para a consciência. O que observamos, nas análises dos sentidos implícitos no discurso do sujeito pesquisado, é que, esta forma de arte específica, o Slam de poesias, se apresenta como uma linguagem da arte insuficiente para realizar tal mediação, pois, ancorada sob uma forma de manifestação que reproduz significações que reafirmam a lógica do modo de produção econômico capitalista, mantém como fato social natural a competição entre seus artistas e as lógicas individualizantes de retribuição pela produção da obra poética.

A resposta que encontramos a partir da análise da consciência individual de um de seus artistas nos demonstra que, a possibilidade de ter suas experiências pessoais ouvidas por outros sujeitos e valorizadas por um grupo social, a comunidade Slam, é o motivo que mantém a atividade, e, esta, ao ser mediada pela vivência estética, promove alterações qualitativas na subjetividade e modifica a identidade de seus participantes.

Ainda que tal enriquecimento e ampliação de sua identidade se apresente como efeito psíquico decorrente de sua atividade, o sujeito encontra-se impedido de superar a aparência de sua atividade para compreensão da sua essência, o que implica a mediação

do Slam de poesia como elemento que reifica conteúdos ideológicos na consciência do artista que o produz.

Compreendemos que esta pesquisa não esgota as análises sobre o tema, mas sim, elabora sínteses provisórias sobre o objeto de estudo ora analisado e nos propicia novos questionamentos quanto às implicações da arte para o psiquismo do artista do Slam de poesia e, conseqüentemente, para o conjunto da sociedade. Afirmamos também as limitações do estudo no aprofundamento das análises dos desdobramentos sociais gerados por este movimento artístico, mediante o escopo e delimitação que esta pesquisa científica nos exigiu.

Este trabalho nos traz como possibilidades a oportunidade de refletir sobre as mediações culturais que se interpõe entre o sujeito e a realidade concreta e que têm constituído o psiquismo dos sujeitos na contemporaneidade. Também é possível avaliar a forma com que as ideologias das classes hegemônicas se plasmam nos processos de criação da obra de arte, e, especificamente em relação ao Slam de poesia, que tem origem em movimentos culturais de resistência e de crítica social, porém incorpora relações de dominação em sua forma de manifestação. Esperamos que esta produção científica possa ser apropriada pelos sujeitos que produzem esta forma de arte e se constitua como elemento de mediação entre o movimento de Poesia slam que se desenvolve na atualidade e as futuras sínteses que serão produzidas histórica e socialmente nesta forma de manifestação cultural.

REFERÊNCIAS

ANDERY, M. A. P. A.; SÉRIO, T. M. A. P. A prática, a História e a construção do conhecimento: Karl Marx. In: ANDERY, M. A. P. A. et al. Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica. 15 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 395-420.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco; Poética. Coleção os Pensadores, v. 2, São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ÁVALOS GALICIA, C. E. Los efectos psicosociales de la Poesía Slam. Repositório Institucional: Universidad Iberoamericana Puebla. México, 2015.

BANCHS, M. A. Las diferentes caras de la psicología social: sus objetos de estudios y sus doutrina del hombre. Boletim de Psicologia, 1987, vol. VI, n 24, 217-232. UCA, San Salvador, El Salvador.

BARBOSA, L. Movimento Slam no Brasil e no RS: origens, características e dinâmicas das batalhas poéticas de juventude. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, Canoas, 2019. Anais, Canoas, 2019.

BEHRING, E. R.; BOSCHETTI, I. Política social: fundamentos e história. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BOTTOMORE, T. Dicionário do pensamento marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. Dicionário do pensamento marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRANDENBURG, O. J. & WEBER, L. N.D. Autoconhecimento e liberdade no behaviorismo radical. In: Psico-USF, v. 10, n. 1, p. 87-92, jan./jun., 2005.

BRAZ, M. Lutas de Classes, Luta Revolucionária e Partido em Lenin: Significado e Atualidade do “Que Fazer?”. In: DEO, A; MAZZEO, A. C.; DEL ROIO, M. (Orgs). Lenin: teoria e prática revolucionária. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

CAGLIARI, L. C. Análise Fonética do Ritmo em Poesia. EPA – Estudos Portugueses e Africanos. n° 3, p. 67-96, 1984.

CAMPOS, H. Transcrição. (Org.) TÁPIA. M.; NÓBREGA, T. M. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CIAMPA, A. C. Identidade. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs.). Psicologia Social: O homem em movimento. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 58-75.

D'ALVA, R. E. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil**, n° 9, p. 119-126, 2011.

_____. Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA. 2008-2020. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org>>. Acesso em: 16 set. 2020.

DUARTE, N. A anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco: A dialética em Vigotski e em Marx e a questão do saber objetivo na educação escolar. Educação & Sociedade, ano XXI, n° 71, 2000.

_____. Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea. Perspectiva, Florianópolis, v. 27, n. 2, 461-479, jul./dez. 2009.

FREITAS, D. S. Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

GÓIS, C. W. L. Atividade e consciência. Fortaleza: Instituto Paulo Freire, 2005.

GONÇALVES, A. De volta as ruas, Slam Campão participa do LAB Campo Grande no Armazém Cultural neste final de semana. Portal Educativa, 2019. Disponível em: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/de-volta-as-ruas-slam-campao-participa-do-lab-campo-grande-no-armazem-cultural-neste-final-de-semana/>. Acesso em 15 de fev. 2021

HINKEL, J. A arte de ouvir Rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HOBBSAWM, E. Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4071685/mod_resource/content/1/Era%20dos%20Extremos%20%281914-1991%29%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf>. Acesso em 03 ago. 2020.

JAPIASSU, H. Questões epistemológicas. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

LANE, S. T. M. A Psicologia Social e uma nova concepção de homem para a Psicologia. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs.). Psicologia Social: O homem em movimento. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989a, p. 10-19.

_____. Uma técnica de análise do discurso: análise gráfica. Psicologia e Sociedade - Revista da ABRAPSO - Associação Brasileira de Psicologia Social. Ano V, n. 7, set. 1989b.

LEÃO, I. B. A educação como processo de mudanças sociais na América Latina. Psicologia e Sociedade, Vol. 8, n. 2, julho/dezembro: 106-124, 1996.

_____. Os professores universitários: a emoção e o pensamento em um trabalho intelectual institucionalizado. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/São Paulo, 1999.

_____. Educação e Psicologia - Reflexões a partir da teoria Sócio-histórica. 1. ed. Campo Grande - MS: Editora da UFMS, 2003. v. 1. 242p

_____. Um método para investigar a consciência: do intrapsicológico ao interpsicológico. Psicologia & Sociedade. 19, Edição Especial 2: 67-75, 2007.

LEÃO, I. B. Aspectos Sócio-Histórico a serem considerados pela Psicologia Social: a consciência da pobreza In: O QUE É PSICOLOGIA SOCIAL? – A PRÁXIS DA REGIONAL CENTRO-OESTE. Campo Grande - MS: Editora Oeste, 2016, v.1, p. 235-245.

LENIN, V. I. O desenvolvimento do capitalismo na Rússia. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Coleção Os economistas).

LEONTEV, A. Activity, Consciousness, and Personality, 1978. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/leontev/works/1978/index.htm>>. Acesso em 12 abr 2020.

LEONTIEV, A. O desenvolvimento do psiquismo. São Paulo: Centauro, 2004.

LUCENA, C. T. Beijo de Línguas - quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram. 152. f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

LURIA, A. R. Curso de Psicologia Geral, Vol. IV Linguagem e Pensamento. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MACHADO, M. P. Há catarse na música? Um estudo exploratório sobre a psicologia da música. Dissertação (Mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em Psicologia) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2019.

MAGIOLINO, L. L. S. A significação das emoções no processo de organização dramática do psiquismo e de constituição social do sujeito. *Psicologia & Sociedade*. São Paulo, 26(n. spe. 2), 48-59, 2014.

MARX, K. Manuscritos Econômico-Filosóficos. Transcrição Alexandre Moreira Oliveira. Antivalor, 1932. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/cap01.htm>> Acesso em: 08 jan. 2019.

_____. O Capital. Trad Rubens Enderle. Boitempo Editorial, 2013.

_____. Contribuição à crítica da economia política. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. Rev. Carlos Roberto F. Nogueira. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

MEIRA, C. Introdução ao estudo da literatura. 4ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

MELLO FILHO, M. S. B. Economia Política da Era Reagan: Corporações, Ideologia Neoliberal, Políticas Fiscal e Tributária. *OIKOS*, Rio de Janeiro, vol 10, n. 2, p. 174-195, 2011. Disponível em: <<http://www.revista.oikos.org/seer/index.php/oikos/article/viewArticle/255>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

MINCHILLO, C.C. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182016000300127&lng=pt&tlng=pt> Acesso em 27 out. 2018.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. Secretaria Especial de Cultura. Slam ganha força nas periferias do Brasil e cria geração de poetas urbanos. 2019. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/slam-ganha-forca-nas-periferias-do-brasil-e-cria-geracao-de-poetas-urbanos/#:~:text=Como%20surgiu%20o%20slam&text=Virou%20uma%20febre%2C500%20comunidades%20registradas%20no%20mundo>>. Acesso em: 15 set 2020.

NETTO, J. P. Introdução ao método de Marx (primeira parte). Mountain View: Google: 2016 (2h50min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WndNoqRiq8>> Acesso em: 15 ago. 2019.

NEVES, C. A. B. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>> Acesso em: 30 out. 2018.

OLIVEIRA, M. K. **Vygotsky**: aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico 4. ed. São Paulo: Scipione, 2002.

PALLEY, T. I. Del keynesianismo al neoliberalismo: paradigmas cambiantes en economía. Economía UNAM, México, vol.2, n.4, jan./apr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2005000100007&lang=pt>. Acesso em 30 jul 2020.

PALMIERE, J. A. F. et al. Teatro de rua e Slam Camélias: pensando sobre Decolonialidade em pesquisa. Ñanduty.

PINO, A. As marcas do humano: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski. São Paulo: Cortez, 2005.

POETRY SLAM, INC - PSI. About. Disponível em: <
<https://poetryslam.com/about/>> Acesso em: 07 jun 2019.

PORTELA, A. Das ruas para web, Slam Campão faz lives com declamações de poesias. CAMPO GRANDE NEWS, 2020. Disponível em:<
<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/das-ruas-para-web-slam-campao-faz-lives-com-declamacoes-de-poesias>>. Acesso em 15 fev. 2021.

QUEIROZ, H. A. A poesia em territórios improváveis: Jovens de periferia em cena. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RAMOS, S. D. H.P. A dimensão formativa do cinema e a catarse como categoria psicológica: um diálogo com a psicologia histórico-cultural de Vigotski. Dissertação – Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2015.

RIVIÉRE, A. El concepto de consciencia em Vigotski y el origen de la psicologia histórico-cultural. In: SINGUÁN, M. (Coord.) Actualidad de Lev. S. Vigotski. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

SANTOS, L. G.; LEÃO, I. B. O inconsciente sócio histórico: notas sobre uma abordagem dialética da relação consciente-inconsciente. **Psicologia & Sociedade**, 24(3), 638-647, 2012.

_____. O inconsciente sócio-histórico: aproximações de um conceito, **Psicologia & Sociedade**, 26 (n. spe. 2), 38-47, 2014.

SCHAFF, A. História e Verdade. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SAWAIA, B. B. A apropriação científica de um conceito tão antigo quanto a humanidade. In: CAMPOS, R. H. F. (Org). Psicologia Social Comunitária: da solidariedade à autonomia. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHÜHLI, V. M. A dimensão formativa da arte no processo de constituição da individualidade para-si: a catarse como categoria psicológica mediadora segundo Vigotski e Lukács. Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

SCHÜHLI, V. M.; ROSSLER, J. H. Propostas marxistas de educação estética: aproximações e afastamentos em torno do fenômeno da catarse. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 29, n. 2, 699-725, jul./dez. 2011.

SINGUÁN, M. (Coord.) *Actualidad de Lev. S. Vigotski*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987.

SIRGADO, A. P. O social e o cultural na obra de Vigotski. **Educação & Sociedade**, 21 (71), 45-78, 2000.

SLAM CAMÉLIAS. Slam Camélias (release), 04 Dez 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/1721299827938679/>>. Acesso em 15 fev. 2021.

SLAM CAMPÃO. Slam Campão, 16 Dez 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/1929956953894729/>>. Acesso em 15 fev. 2021.

SOMERS-WILLETT, S. B. A. *The cultural politics of slam poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, T. B. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STELLA, M. G. P. A Batalha da Poesia: O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe Revista do núcleo de antropologia urbana da USP (Online)*, n.17, p. 1-18, dez 2015. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2836>> Acesso em: 26 out 2018.

SUPERTI, T. *Vygotski, Machado de Assis e a Psicologia da Arte: do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem*. Dissertação - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

TOASSA, G. Conceito de consciência em Vigotski. *Psicologia USP*, 17(2), 59-83, 2006.

_____. Emoções e vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

TULESKI, S. C. Vygotsky: a construção de uma psicologia marxista. 2 ed. Maringá: Eduem, 2008.

VYGOTSKI, L. S. Obras Escogidas, Tomo I. Madrid, España: Editorial Aprendizaje/Visor, 1991.

_____. Obras Escogidas Tomo II. Madrid, España: Editorial Aprendizaje/Visor, 1993.

VIGOTSKI, L. S. Obras Escogidas. Tomo III. Madrid: Editorial Aprendizaje/Visor, 1995.

VYGOTSKI, L. S. Obras Escogidas, Tomo IV. Madrid: Editorial Aprendizaje/Visor, 1996.

VIGOTSKI, L. S. Psicologia da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. Teoria e Método em Psicologia. São Paulo: Martins Fontes. 1999b.

_____. Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator. Traduzido de: VYGOTSKY, L. S. On the problem of the psychology of the actor's creative work. In: _____. **The collected works of L. S. Vygotsky**. Vol. 6. Scientific legacy. Edited by Robert W. Rieber. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999c. p. 237-244.

_____. Quarta aula: a questão do meio na pedologia. Tradução de Márcia Pileggi Vinha. **Psicologia Usp**, São Paulo, v. 21, n. 4, 681-701, 2010.

VYGOTSKY, L. S. La imaginación y el arte em la infancia: Ensayo psicológico. Disponível em: <<http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>>. Acesso em: 12 de mai 2020.

WACQUANT, L. D.; WILSON, W. J. The cost of racial and class exclusion in the inner city. In: The Annals of the American Academy of Political and Social Science. The Ghetto Underclass: Social Science Perspectives, vol 501, pp. 8-25, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1045646?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents>. Acesso em 12 ago 2020.

ZANATTA, B. A.; SILVA, A. R. Apontamentos sobre o conceito de catarse em Vigotski para o ensino de arte na escola. Ponto de Vista. Goiânia, v. 20, n. 1, p. 268-287, jan./abr. 2017.

ANEXOS

ANEXO I – MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O objetivo da presente pesquisa, “Os slams poéticos e suas capacidades de desenvolverem as consciências individuais” realizada no município de Campo Grande – MS consiste em investigar a possibilidade de os slams poéticos terem funções sociais e psíquicas que promovam o desenvolvimento das consciências dos seus participantes. Para tanto, pretende-se analisar as manifestações estéticas possibilitadas pela poesia falada, visando apreender se essas geram catarses psicológicas que promovam o desenvolvimento da consciência dos artistas dos slams poéticos. No processo de pesquisa será realizada uma abordagem histórica dos slams poéticos e a investigação dos aspectos sociológicos envolvidos nesta manifestação artística, para a compreensão do processo estético. Também será discutida a função catártica exercida pela poesia falada e a avaliação desta para o desenvolvimento da consciência individual dos artistas. Os dados serão obtidos a partir de entrevista semiestruturada individual, esclarecendo-se que a mesma será gravada em áudio.

A respeito dos riscos de dimensões físicas, psíquica, moral, intelectual, cultural, ameaças, medos, vergonha ou constrangimentos, em tipos e gradações variados que poderiam ocorrer em pesquisas com seres humanos, tais riscos já foram avaliados e analisados sobre as possibilidades de danos imediatos ou posterior, no plano individual ou coletivo, não sendo identificado qualquer risco de participação. Quanto aos riscos relacionados à quebra de sigilo e confidencialidade: foram minimizados devido à entrevista semiestruturada ser realizada sob codificação do participante.

O sujeito pesquisado será codificado sob a denominação A, de forma a observar o sigilo quanto ao fornecimento dos dados. As respostas consistem em um discurso livre a partir de uma pergunta-chave e, em se tratando de participação voluntária, o participante antes de iniciar a entrevista será cientificado da pergunta e poderá a qualquer momento eximir-se de responder ou de participar.

Assinatura do participante

Assinatura do Entrevistador

A pesquisa busca ampliar os estudos sobre as possibilidades de transformação social por meio da prática artística, mais especificamente da arte poética. Assim, os resultados desta beneficiam o sujeito entrevistado, no caso os artistas, na perspectiva de fornecer embasamento teórico de sua práxis junto à sociedade, revelando a função social do slam poético para a coletividade, como instrumento de conhecimento e de apropriação da cultura.

A participação na pesquisa é absolutamente voluntária, sendo que o participante pode decidir por se retirar do processo a qualquer momento caso se sinta constrangido, não acarretando qualquer consequência, penalizações ou prejuízos. Ao participante é garantida a privacidade e o absoluto sigilo quanto à sua identidade.

As informações coletadas e analisadas com a conclusão da pesquisa serão utilizadas em futuras publicações científicas, ficando garantido, também nesses casos, o mais absoluto sigilo quanto à identidade dos participantes. A qualquer momento do processo da pesquisa, os participantes podem pedir esclarecimentos aos pesquisadores, inclusive em momentos posteriores a sua aplicação.

Para isso, deixamos disponível o seguinte endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação, Cidade Universitária, s/n, Caixa Postal 549, CEP 79070-900 Campo Grande -MS, <http://www.propp.ufms.br>; para contato e acompanhamento do participante, observando que nos responsabilizamos por todas as etapas do processo através do presente termo, o qual o participante terá uma cópia.

Tendo ciência do processo a que me submeto, dos objetivos dessa pesquisa e do Instrumento de Coleta de Dados exposto acima, declaro que participo desta pesquisa de consentimento livre e esclarecido e autorizo a gravação desta em áudio, assim como a utilização dos dados obtidos em futuras publicações científicas, com ciência da garantia à plena liberdade de retirar o consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem quaisquer penalizações.

Campo Grande/MS, _____ de _____ de 2021.

Assinatura do participante

Assinatura do Entrevistador

ANEXO II – ROTEIRO PARA COLETA DE DADOS

ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA COLETA DE DADOS

Identificação da pesquisa: “Os Slams poéticos e suas capacidades de desenvolverem as consciências individuais”.

Pesquisadora: Camila de Oliveira Pinto

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Faculdade de Ciências Humanas/Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Curso de Mestrado

Pergunta Geradora:

- Eu quero que me conte se, para você, participar de Slams de poesia te modifica?
(atividade artística altera a consciência)

Explicação complementar, se necessária:

- Mudou a tua forma de ser, pensar, de fazer as coisas da tua vida?

Roteiro Auxiliar:

- O que acontece com você quando participa de uma apresentação do Slam de poesia? (catarse)

- Para você o Slam de poesia é uma forma de arte? (opinião do sujeito sobre a atividade)

ANEXO III – DISCURSO NORMALIZADO *CORPUS* PARA ANÁLISE

Então, eu quero que você me conte se pra você, participar do slam de poesia te modifica? Com certeza. Com certeza, é modifica e me modificou muito assim. Eu penso que...é porque ali é um encontro de realidades sabe? É um encontro de uma realidade que você não viveu, mas você, com aquela poesia de certa pessoa você acaba se englobando, meio que rolando uma certa empatia mas...eu eu gosto de falar muito disso porque a primeira vez que eu fui no slam, que eu sempre vi os vídeos do slam no facebook, essas coisas, e aí de repente alguém...me deu uma vontade de ir e aí eu fui participar com o intuito só de falar minha poesia né? I quando eu cheguei no evento que eu vi uma poesia de um rapaz que ele brincou sobre a história do fogo, eu já me encantei. Só que não teve a... a poesia...como que eu vou dizer, a poesia revolucionária. Foi uma poesia por poesia. Aí de repente eu já me encantei com aquele cara da poesia do fogo. De repente veio uma poeta, que é a Mafê, que ela fez uma uma poesia sobre os amigos dela na favela se eu não me engano. E ali eu falei: Putz! Cara que que da hora assim. Porque a o slam ele não chega a ser rap e não tem nada assim musicalizado, ele é uma poesia que sai dali você sai puto mas você sai maravilhado assim porque você vê, caralho o cara pegou a dor total da da realidade dele e transformou em em rima, em poesia de uma forma que é...não sei explicar assim. Vai muito também da energia do poeta, mas aquela noite foi fantástica pra mim eu fiquei muito encantado, muito encantado mesmo então eu...aquele momento me modificou assim eu, eu depois que eu saí do slam eu lembro que eu comecei a ver outro, as notícias dos jornal de forma diferente, comecei a ver as lutas de racismo, diferença social é, xenofobia, homofobia, homicídio de uma forma totalmente diferente eu eu querendo saber mais sobre aquilo. Ele foi um choque assim e aí isso me modifica até hoje assim. Toda vez que sai alguma notícia eu paro e penso e falo: Putz eu tô pensando isso, eu tô refletindo isso porque eu uma vez eu fui no slam. Acredito se eu nunca fosse no slam, eu não soubesse do movimento, eu não pensaria da forma que eu penso hoje. Então assim, me modifica pra caramba...Eu falo bastante...E tem algo mais que você gostaria de acrescentar sobre isso? Você como poeta, como, como artista que se apresenta na performance do slam, você, você acha que isso mudou a sua forma de ser, de pensar, de fazer as coisas na sua vida? Com certeza mudou, modificou muito. Por exemplo, eu era, eu sempre fui um artista...eu. É que...é difícil né? “Eu sempre fui” parece que eu desde pequeno queria ser artista. É...depois que eu decidi ser artista no caso, eu

fui criado e moldado no teatro de tablado, no teatro de palco. Eu tenho a...o domínio do corpo, o domínio da voz, respiração, aleanee vocal essas coisas. E num, num tempinho eu comecei a gostar mais do teatro de rua. Não sei por que. Pra mim as adversidades era mais difícil, era mais complicado no teatro de rua, então eu gostava mais. Então aquilo já me encantou. Aí a única coisa perto do teatro de rua que eu vi era muita palhaçaria. Então sempre foi nisso. Palhaçaria, teatro de palco, e aí quando eu vi o slam foi uma coisa extraordinária porque tipo, você não é um personagem ali, você é você, poeta, falando uma poesia sua né? O slam bate na tecla que tem que ser sua. E você naquele momento você tem um monte de gente que pára pra te escutar e a troca é instantânea, é...Não é igual atuar em vídeo, não é igual atuar em televisão, é...porque a troca não é instantânea. Nem no stand-up a troca é tão instantânea. Porque no stand-up ainda a gente conta a piada, tem aquele menos de um segundo pra plateia rir, ainda existe aquele vácuo. Na poesia não. Na poesia ali na rua naquele exato momento você vai declamando e no instante que a palavra já sai da sua boca já já chega na pessoa e ela já te transfere, transfere com o olhar. Então isso que é legal no slam. Porque você já fala, no olhar você sente. No gesto da pessoa, concordando com você naquele exato momento. Ela nem sabe o que você vai falar na próxima frase, mas ela já ta concordando com você. Essa essa...essa energia que rola ali é...é sensacional assim e...aquilo me modificou tanto que um tempo eu até parei de fazer as outras artes que eu, que faço das vertentes né? Eu quis só fazer slam. Eu só queria fazer slam. Quando eu fui pra pro pra São Paulo no slam nacional, também eu fiquei maravilhado assim, era uma realidade de outro mundo. Parecia que eu não vivia no Brasil. Parecia que eutava em outro país e cheguei no Brasil naquele momento porque ali eles, eles o slam lá é tem há mais tempo então eles respiram slam. Tanto que tem o comércio que envolve o slam. Aqui ainda não tem esse comércio que envolve o slam. Mas todo mundo conhece todo mundo: Pô aquele carinho vai mandar aquela poesia! Todo mundo já conhecia. Tinha uma menina que foi fazer uma poesia e todo mundo já tava repetindo com ela, porque todo mundo já conhecia a poesia. Então...eu falei: Cara quero isso pra minha vida. E aí fui fazendo mais slam aqui e foi isso. Ela, ela, o slam foi a a...o eliek que me fez...eu já não tinha tanta vergonha mas ainda me gerava uma coisa: Ah... o que que eles vão pensar de mim né? O que que a classe artística, o que que a academia brasileira de letras vai pensar de mim? Com o slam não. No slam acho que derrubou minha vaidade no chão e eu pude trabalhar melhor assim, é. Eu não sei explicar, é uma coisa extraordinária. Eu acho que existe o A artista antes do slam e o A artista depois do slam. Que aí eu consegui colocar slam em

todas as coisas que eu faço. E é isso. Éh...o que que aconteceu com você quando você participa de uma apresentação do slam de poesia? Ahh isso é da hora...O que aconteceu? Eu sou esse cara sempre brincalhão, eu sou muito brincalhão, a qualquer momento que você vem conversar comigo eu tô sorrindo, eu tô brincando com todo mundo e tal. Só que naquele momento, naqueles trinta segundos antes de apresentar e, durante a apresentação, que o máximo pode ter até três minutos, três minutos, e os trinta segundos depois, eu sou tomado pela poesia da qual eu escolhi falar sabe? Ela parece que...os meninos me conhecem assim do slam, o pessoal que me acompanha. Me vem uma energia que eu não sei de onde. Vem uma, uma vontade de, parece que eu não tenho forças. Tem vez que eu já declamei pouco, e eu queria falar, parecia que ela toma. Eu eu termino a poesia o pessoal vem me abraçar eu tô bufando ainda, eu tô eu tô eaindo em mim ainda assim...Eh eu tenho ciência de tudo que tá acontecendo, mas eu não consigo controlar. É uma coisa que ela vem. Eu eu sei que aquela poesia ela tem que ter aquela, aquele nível de força, aquela, aquele nível de vontade. Ela tem que gritar em certas partes, ela tem que ter concentração ahh eu não posso gaguejar em tal parte porque senão ela não chega de uma forma tão pura pra pessoa que tá ouvindo. E aí essa preocupação movida com a energia que eu tenho, ela é aqueles três minutos que eu não sei explicar o que aconteceu, mas é uma energia tão boa, eu termino tão realizado assim. Quando eu cheguei na final do slam que perguntaram pra mim se eu queria ganhar, eu falei pra todo mundo que eu não queria ganhar, mas eu queria fazer uma apresentação perfeita. Independente da nota do júri, o que aconteça, mas eu queria ir pra casa no ônibus pensando assim: fiz o meu melhor. E então eu cheguei com esse intuito na final, eu lembro. Não senti em nenhum momento, porque eu pensava que se eu sentasse eu ia esvaziar a energia, então todo o momento eu fiquei em pé. Brinquei com todo mundo, mas o tempo inteiro eu fiquei em pé. Aí quando eu fui pras três poesias da final, tem gente que manda mensagem até hoje, fala que não esquece, assim. E até eu não esqueço, porque foi uma coisa surreal. E é isso. Eu não sei exatamente o que aconteceu com meu organismo, mas eu tenho uma energia fora do comum quando eu tô declamando as poesias estilo slam. É uma outra, outra energia né? Porque senão eu vô tá desmerecendo a energia de palhaço. Mas é uma outra energia no slam. E tem algo mais que você gostaria de complementar sobre isso? Sobre essa pergunta? Ache que não...ache que não, ache que não...(risos) não porque eu não (trecho suprimido) lá quando eu vou declamar na escola assim me perguntam dicas de né...porque eu sou marcado por essa coisa dessa tal da energia. Tanto que eu tava participando de uma live esses dias o garoto falou que

é muito difícil ~~de~~clamar depois de mim, porque a energia que ~~deix~~o no palco, ~~na~~ roda, é muito grande, então a expectativa que ~~era~~ pro próximo é muito grande. A dica que eu dou sempre pra todo mundo é se preparar. É eu consigo aquela energia que eu ~~chego~~ ali eu não chegaria se eu não passasse pelo teatro de tablado. Eu sei que eu não chegaria naquela energia se eu não fizesse palhaçaria. Eu sei da escrita. Então eu digo pra se preparar então. Eu tenho muita responsabilidade com meu trabalho, tanto que eu não fumo. Antes de apresentar eu não bebe. Porque eu prezo aquele, aquele momento que o meu corpo tem que estar em por cento. Eu posso gostar de beber. Mas se eu beber, por exemplo, um gole de cerveja, eu sei que aquele líquido é capaz de transformar meu corpo. Então ele não vai tá em por cento, ele vai tá noventa e nove vírgula oito por cento. Então ele não vai tá em por cento. Então eu prezo isso. Então falo pra todo mundo: quer fazer uma apresentação boa? Feróz? Não precisa estar em por cento concentrado, mas em por cento preparado pra aquilo. Então é isso assim. Não sei se minha mãe vai ver essa entrevista, mas quando eu falo fumar eu nem fumo. Mas já dando exemplo pra outras pessoas que fumam...E você, pra você o slam de poesia é uma forma de arte? Sim. É me deixa muito triste que o slam...isso é até um ato de resistência pra mim. O slam já fez várias vezes várias apresentações. Milhares de apresentações. E eu não vi até hoje em Campo Grande alguém da academia brasileira de letras sul-mato-grossense. Eu não vi nenhum. É...porque parece, e...eu não sei, eu não queria julgar, mas parece que existe a arte que é desse jeito, onde tem que ter palavras como “júbilo”, palavras lindas onde a gente tem que enaltecer Castro Alves, é Mario Quintana, e existe o slam. E eu acho que não. Eu acho que o slam é uma ferramenta de arte do século vinte e um que deveria existir no século vinte, que deveria existir no século dezenove. É uma poesia de caráter colonial, coloquial, não sei, e...mas ela, ela, ela tem algo diferente de uma poesia. Por exemplo eu misturei...o, o professor me chamou pra fazer uma poesia sobre Navio Negreiro. Me chamou eu pra declamar uma poesia que tava tendo um negócio da SED que eles tem que fazer aulas né e tem que gravar e passar pros alunos. E eu falei pra ele: eu não vou conseguir decorar essas palavras do Navio Negreiro. Ela é uma poesia linda eu realmente entendo, eu acho maravilhoso, mas eu acredito que eu não vou conseguir porque eu eu não, eu não sinto a energia que deve se colocar lá. E aí foi ele falou: A, faz o seguinte, escreve uma poesia sobre os negros e tal, eseravidão. E aí eu falei: Cara, pera aí, vou tentar unir o Navio Negreiro com o slam. E fiz a poesia. E aí ela, ela saiu muito bonita inclusive. Aí eu falei: cara como que é? Porque Navio Negreiro ela é linda, maravilhoso, perfeita, mas naquele tempo. Nos tempos de agora a poesia tem que chegar

mais firme, mais de encontro. Se eu, ahh...mas a gente tem que trabalhar mais com o lúdico da pessoa. Eu acredito que o século vinte e um é o século do start. Se a gente falar assim: olha eu tô falando sobre escravidão. Mas é lúdico. Vá pra sua casa, reflita, daqui três meses você me traz a resposta. A gente vai ter tempo...pessoas morrem assim. Se a gente traz a poesia forte, de cara, de tapa, de instante, o adolescente a criança ela já, já, já assimila aquilo na hora, já vai pra casa pensando naquilo, daqui três meses perigoso ela estar fazendo poesia sobre aquilo e tendo uma linha de revolução maior. Eu não critico a forma de escrita. Acho belo. Só que eu acho que quem enaltece essa forma, ela acaba cego para as outras formas de arte que é como o slam. Então a academia brasileira de letras sul-mato-grossense é isso. Eles sentam nas suas cadeiras, escutam poesias fodonas de autores já mortos, porque artista é valorizado depois de morto, e esquece que nesse momento surgem a cada momento outros grandes artistas. Não quanto aqueles que já se foram, que só porque escreveram de uma forma esdrúxula, uma forma mais simplista ele é desvalorizado. Eu eu fiquei muito triste isso e é...é...é estranho porque, eu vejo muitos desses caras enaltecendo Willian Shakespeare sendo que Willian Shakespeare, na época dele, era considerado um nada, porque ele tinha uma linguagem de teatro simplista comparado com os acadêmicos. Ele tinha uma linguagem mais, tanto que ele se destacou na comédia da coisa do povo. Então eu acho que esses caras, dá uma certa raiva de descer do pedestal. Eu pra mim eles poderiam fingir que eles estavam feliz no meio do slam. Mas eles saírem da zona de conforto e vir uma outra espécie de arte, essa espécie de arte que é o slam que tá crescendo a cada vez mais, seria um ato tão revolucionário quanto eles pegarem e querer levar Castro Alves e aplicar na escola hoje em dia. E...é isso...acho que eu viajei, saí pra outras vertentes mas é isso aí minha opinião...Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa? Não, não. Acho que não. Só, só, só o que eu queria que eles fosse mesmo. Só deixar bem claro que eu gostaria pelo menos um integrante da academia brasileira de letras sul-mato-grossense tivesse lá.