

As bases histórico-culturais para uma psicologia das artes (o interesse pela estética cênica nas origens do pensamento psicológico de Lev Semenovich Vygotsky).¹

*Ricardo Ottoni Vaz Japiassu**

Resumo

O artigo situa historicamente a produção e publicação do estudo vigotskiano sobre a psicologia das artes. Identifica nele as origens do pensamento psicológico de L. S. Vygotsky sobre o qual se estrutura a elaboração da Teoria Histórico-Cultural do funcionamento mental superior. Expõe e discute a Teoria da Reação Estética e o conceito de catarsis vigotskianos sinalizando algumas de suas implicações para o ensino das artes na educação escolar.

Palavras-chave: artes, psicologia, educação, cultura, materialismo dialético.

Abstract

This paper presents the historical and social context in which Vygotsky had written his “Psychology of Art”. It recognizes in “Psychology of Art” the origins of vigotskian thought over which the Sociohistorical Theory of high mental functions has been constructed. It discusses his Esthetic Reaction Theory and Catarsis concept aside their implications to the teaching of arts in school education.

Key-words: arts, psychology, education, culture, dialectical materialism.

¹ Artigo elaborado a partir dos resultados parciais obtidos com a pesquisa “BRINQUEDO-ESCOLA: Uma leitura do conceito vigotskiano de Zona de Desenvolvimento Proximal no ensino do Teatro na educação escolar” em desenvolvimento na Escola de Comunicação e Artes-ECA da Universidade de São Paulo-USP, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Lúcia de S. B. Pupo.

* Mestrando em Artes Cênicas da ECA/USP; Prof. Auxiliar de Arte do Dept^o de Educação do Cestef/UNEB; Licenciado em Teatro-UFBa; Bacharel em Direção Teatral-UFBa; E-mail: rjapias@ibm.net

Contexto sócio-histórico no qual se inscreve a psicologia das artes de L. S. Vygotsky.

Lev Semenovich Vygotsky nasceu em Orsha (Bielo-Rússia) aos 5 de novembro de 1896, filho de membros muito instruídos de uma comunidade judaica de Gomel, Rússia. Seu pai era chefe de departamento do Banco Unido e sua educação foi confiada a um tutor particular. Ainda adolescente, seus interesses concentravam-se na literatura e nas artes. Nessa época, inicia seus estudos sobre o Hamlet de Shakespeare que viria a ser o tema de sua dissertação de mestrado, reestruturada e incorporada ao seu estudo “Psicologia da Arte”. Em 1917, concluída sua formação universitária em Moscou, retorna à cidade de Gomel após a Revolução Bolchevista e passa a lecionar em escolas estaduais. Ali, ocupou muitas posições de destaque na vida cultural da cidade tendo participado da organização das “segundas feiras literárias”, quando se discutia a produção teatral de Shakespeare, Goethe, Tchekov, Maiakovski, Pushkin e de outros dramaturgos. Guillermo Blanck, ajuda a situar historicamente a produção vigotskiana de uma psicologia das artes ao revelar que:

“As atividades de Vygotsky durante seus anos em Gomel eram parte de um dos mais importantes movimentos intelectuais de nosso século. Pinturas futuristas e suprematistas, assim como esculturas construtivistas, eram expostas nas ruas, trens, caminhões e navios. Os intelectuais inovadores não apenas se devotavam pessoalmente a um trabalho criativo específico, mas participavam do trabalho de instituições. Kandinsky, por exemplo, era vice-presidente da Academia de Artes e Ciências de Moscou. Malevich presidia a de Petrogrado, onde o arquiteto Tatlin, autor do famoso monumento à Terceira Internacional, chefiava um Departamento. Chagall era Ministro das Belas-Artes em Vitebsk. O versátil Rodchenko organizava programas de educação artística.(...) Meyerhold dirigia a seção teatral do Comissariado Popular para a Educação e Stanislavsky presidia o Teatro Artístico de Moscou. Gabo e seu irmão Pevsner representavam o grupo construtivista e Maiakovski a Frente Esquerdista de Artes (Lef). Eisenstein, que devido ao seu conhecimento de engenharia organizou a construção de defesas durante a Guerra Civil, foi se tornar o professor dirigente do Instituto Estatal de Cinematografia. O pedagogo Makarenko (1985) fundou a Colônia Gorky para a reeducação de delinquentes juvenis de rua.”

Devemos acrescentar a esses nomes, representando diversos campos, os de Lissitsky, Vertov, Gorky, Bugacov e Sholokhov (...) A escola formalista de Petrogrado estava revolucionando a teoria literária com suas investigações. Bakhtin e seu círculo, a partir de outro ponto de vista, estava produzindo no mesmo campo de estudos. Lênin comandava o Estado e Lunacharsky era o Ministro da Cultura e da Educação.”

(1996:35-36)

Em Gomel, Vygotsky chefiou a seção de Teatro do Departamento de Educação Popular onde participou ativamente na seleção do repertório, concepção de cenários e direção de muitas encenações, tendo sido o responsável pela edição da coluna sobre Teatro do jornal local denominado Poleskaja Pravda, onde foi publicada entre outras propostas cênicas uma “performance” concebida por Maximov. Segundo René Van Der Veer e Jaan Valsiner:

“Ele nunca perdeu seu interesse pelo Teatro, encontrava-se regularmente com cenógrafos e diretores (como Eisenstein) e, perto do fim de sua vida, publicou um trabalho sobre a psicologia do ator.”² (1996:23)

Os historiadores que estudam sua biografia consideram o período de Gomel como marco da origem do seu pensamento psicológico e afirmam que a principal parte de sua tese “A Psicologia da Arte”, onde torna público seu fascínio pelas artes ,e, particularmente pelo Teatro, foi ali escrita.

A produção cultural humana como fundamento para a construção de uma psicologia sócio-histórica.

Ao investigar a problemática psicológica subjacente à produção artística, Vygotsky pretende com sua “Psicologia da Arte” desenvolver uma análise marxista das Artes, detendo-se especialmente no caráter da ação psicofísica da obra de arte sobre o funcionamento mental dos seres humanos que a produzem e consomem em determinado contexto sócio-histórico. E justifica seu estudo pelo fato de que:

“Tanto la ideología **per se**³, como su dependencia de unas u otras formas de desarrollo social, pueden ser objeto de un estudio sociológico, pero jamás la investigación sociológica por sí sola, sin una investigación psicológica, podrá descubrir la causa inmediata de la ideología: la mentalidad del hombre social. Para establecer el límite metodológico entre ambos puntos de

² Não se tem conhecimento, até aqui, de nenhuma tradução do russo desse estudo de L.S. Vygotsky.

³ Grifo do autor.

vista, es particularmente importante y esencial aclarar la diferencia entre psicología e ideología. Desde esta perspectiva, resulta completamente explicable el importante papel que le corresponde al arte como forma ideológica, totalmente singular, relacionada con un aspecto absolutamente peculiar de la mentalidad humana. Y si deseamos descubrir precisamente esa peculiaridad del arte, lo que distingue al arte y a su acción de las demás formas ideológicas, tendremos que recurrir inevitablemente al análisis psicológico.”⁴ (1972:29)

Em “Psicologia da Arte” Vygotsky já destacava a importância dos vetores histórico-culturais na organização do funcionamento psicológico humano e explicitava seu empenho na construção de uma psicologia que se adequasse ao pensamento marxista soviético:

“Considerar la mentalidad de un individuo aislado, es decir el objeto de la psicología empírica y experimental, tan extrasocial como el objeto de la mineralogía, significa defender posiciones directamente opuestas al marxismo.”⁵ (1972:31)

Esclarecendo no entanto que:

“Los mecanismos sociales de nuestra técnica no suprimen la acción de los mecanismos biológicos y no ocupan su lugar, sino que les obligan a actuar en una dirección determinada, sometiénolos, del mismo modo que los mecanismos biológicos no anulan las leyes de la mecánica ni ocupan su lugar, sino que las someten. Lo social se estructura en nuestro organismo sobre lo biológico, del mismo modo que lo biológico lo está sobre lo mecánico.”⁶ (1972:29)

⁴ “Tanto a ideologia **per se**, como sua dependência das formas de desenvolvimento social, podem ser objeto de um estudo sociológico, mas jamais a investigação sociológica por si só, sem uma investigação psicológica, poderá descobrir a causa imediata da ideologia: O pensamento do homem social. Para estabelecer o limite metodológico entre ambos pontos de vista, é particularmente importante e essencial esclarecer a diferença ente psicologia e ideologia.

A partir dessa perspectiva, resulta completamente explicável o importante papel da arte como forma de representação simbólica, única, típica do funcionamento mental humano. E se desejamos descobrir precisamente esta peculiaridade da arte, o que distingue a arte e sua ação das demais formas simbólicas, teremos que recorrer inevitavelmente à análise psicológica.”

⁵ “Considerar o pensamento de um indivíduo isolado, ou seja, o objeto da psicologia empírica e experimental, tão extrasocial como o objeto da mineralogia, significa defender posições diretamente opostas ao marxismo.”

⁶ “Os mecanismos culturais de nossa abordagem não suprimem os mecanismos biológicos e não ocupam seu lugar, mas os obrigam a atuar em uma direção determinada, submetendo-os, da mesma maneira que os mecanismos biológicos também não anulam as leis da mecânica nem ocupam seu lugar, mas as dominam. O

A sua leitura do fenômeno estético parte do pressuposto de que “os próprios sentimentos que despertam a obra de arte são sentimentos socialmente determinados” e elege como referencial a obra de arte em si enquanto sistema de estímulos organizados consciente e deliberadamente de forma a provocar uma reação estética. Para ele as Artes eram uma forma de conhecimento, tão relevante quanto o conhecimento científico:

“(…) la poesía e el arte representan una forma de pensamiento, la cual en definitiva conduce a lo mismo que el conocimiento científico(…) El arte difiere de la ciencia únicamente por su método, es decir, por el carácter de las vivencias, es decir psicológicamente.⁷ (1972:50)

A seguir, ao assinalar as contradições da concepção estética formalista em ascensão na Rússia comunista, Vygotsky alinha-se a Eisenstein na defesa da importância dos materiais para a configuração do sentido das produções artísticas, embora ressalte a contribuição do formalismo russo ao imprimir um significado qualitativamente superior ao conceito de forma:

“(…) los formalistas se vieron obligados a renunciar a las habituales categorías de forma y contenido y substituirlos por dos conceptos nuevos: **forma y material**⁸. Todo lo que el artista halla ya dispuesto, palabras, sonidos, fábulas extendidas, imágenes corrientes, etc., todo ello constituye el material de la obra de arte, incluidos los pensamientos que la obra pueda encerrar. El modo de distribución y de estructuración de este material se designa como forma de la obra artística, independientemente de si este concepto se aplica a la disposición de los sonidos en el verso, de los acontecimientos en el relato o de las ideas en el monólogo. De este modo, **el habitual concepto de la forma se vio ampliado de manera extraordinariamente fecunda**⁹ y, desde el punto de vista psicológico esencial. Mientras que antes la ciencia entendía por forma (...) el aspecto externo sensiblemente percibido, lo que podríamos llamar la envoltura externa (...) la nueva interpretación amplía esta palabra

cultural se estrutura em nosso organismo sobre o biológico, do mesmo modo que o biológico se sobrepõe ao mecânico.”

⁷ “A poesia e a arte representam uma forma particular de pensamento, a qual definitivamente conduz ao mesmo que o conhecimento científico. (...)A arte difere da ciência apenas por seu método, vale dizer, pelas características de suas vivências, ou seja, psicológicamente.”

⁸ Grifo meu.

⁹ Grifo meu.

hasta convertirla en el principio universal de la creación artística. Entiende por forma cualquier disposición artística de los elementos existentes de tal modo que produzcan un determinado efecto estético. A esto se le denomina el procedimiento artístico.”¹⁰ (1972:74)

Um dos principais questionamentos de Vygotsky direcionado aos postulados do formalismo russo, é sua excessiva ênfase no processo das criações estéticas. Para ele o “processo pelo processo”, o processo tomado por si mesmo e não direcionado a nenhum propósito não era um processo, mas uma farsa, uma ilusão. A argumentação em defesa de seu ponto de vista advogava que todo processo não era um fim em si mesmo por revestir-se, de alguma maneira, de sentido e significado emprestados pelos objetivos gerais a que se subordinava. Sua crença foi a de que o processo nas Artes tem uma finalidade estética que se justificava pela necessidade psicológica de serem vivenciados os materiais de que se utiliza a forma artística. E, uma vez que essa necessidade de “sentir os objetos” de “advertir que uma pedra é uma pedra” era postulada pelos formalistas se configurava então uma nítida contradição em seus enunciados:

“Debido a esta contradicción se perde todo el auténtico valor de las **leyes de extrañamiento descubiertas por los formalistas**¹¹, ya que, en definitiva, el objeto de este extrañamiento es la misma percepción de la obra, y este defecto fundamental del formalismo - la incapacidad para comprender la importancia psicológica del material - le conduce al exclusivismo sensuualista, del mismo modo que la incomprensión de la forma llevó (...) al exclusivismo intelectualista.”¹² (1972:79)

¹⁰ “(...) os formalistas se viram obrigados a renunciar às habituais categorias de forma e conteúdo e substituí-los por dois novos conceitos: forma e material. Tudo que o artista tenha utilizado, palavras, sons, fábulas recriadas, imagens correntes etc, tudo isso constitui o material da obra de arte, incluídas as idéias que a obra possa conter. O modo de distribuição e configuração deste material se denomina como forma da obra artística, independentemente de se este conceito se aplica à disposição das rimas nos versos, dos acontecimentos no relato ou dos pensamentos num monólogo. Desta maneira, o habitual conceito de forma se viu ampliado de modo extraordinariamente fecundo, também do ponto de vista essencialmente psicológico. Enquanto antes a ciência entendia por forma (...) o aspecto visível, sensivelmente percebido, o que se poderia chamar de invólucro (...) o novo conceito amplia esta palavra até converte-la em princípio universal da criação artística. Entende por forma qualquer disposição artística dos elementos que a constituem de tal modo que produzam um determinado efeito estético. A isso se denomina processo artístico.”

¹¹ Grifo meu.

¹² “Devido a esta contradição se perde todo o valor autêntico das leis do estranhamento descobertas pelos formalistas, já que, definitivamente, o objeto deste estranhamento é ao mesmo tempo a percepção da obra, e este defeito do formalismo - sua incapacidade para compreender a importância psicológica do material - lhe conduz ao exclusivismo sensuualista, do mesmo modo que a incompreensão da forma levou (...) ao exclusivismo intelectualista”.

Suas críticas ao formalismo não o impediram, no entanto, de reconhecer a importante contribuição que aquela corrente artística emprestou, particularmente para a análise psicológica das personagens dramáticas e literárias:

“(…) debemos buscar la explicación a la psicología de los personajes y de su conducta no en las leyes psicológicas, sino en los condicionamientos estéticos determinados por las tareas del autor. Si Hamlet tarda en matar al rey, es preciso buscar la causa no en la indecisión y la falta de voluntad, o sea en la psicología, sino en las leyes de la estructura artística. La morosidad de Hamlet no es más que un procedimiento de la tragedia, y si Hamlet no mata inmediatamente al rey, ello se debe a que Shakespeare necesitaba prolongar la acción trágica a causa de leyes puramente formales, del mismo modo que un poeta elige las rimas no porque así se lo exijan las leyes fonéticas, sino porque así son los objetivos del arte. (...)Sería absurdo buscar la respuesta a estas preguntas en las leyes de la psicología, pues todas ellas tienen una sola motivación, la motivación del procedimiento artístico, y quien no comprenda esto, tampoco comprenderá el porqué las palabras en el verso aparecen ordenadas de manera distinta que en el discurso habitual, y cuál es el efecto completamente nuevo que produce esta ordenación artificial del material.(...) los sentimientos no son más que piezas de la máquina artística, la correa de transmisión de la forma artística.”¹³ (1972:75-76)

O exame que efetua das principais tendências estéticas do início do século XX, conduzem a conclusão de que o erro fundamental de toda teoria da arte que parte apenas dos dados objetivos da forma artística ou do seu conteúdo, é o de não considerar em sua estruturação uma teoria psicológica que superasse a dicotomia entre conteúdo e forma ou entre forma e material.

¹³ “(...) devemos buscar a explicação para a psicologia das personagens e de sua conduta não nas leis psicológicas, mas nos condicionamentos estéticos determinados pelas tarefas do autor. Se Hamlet demora para matar o rei, é preciso encontrar a causa não na indecisão e na falta de vontade, ou seja, na psicologia, mas nas leis da estrutura artística. A morosidade de Hamlet não é mais que um procedimento da tragédia, e se Hamlet não mata imediatamente o rei, isto se deve a que Shakespeare necessitava prolongar a ação trágica por causa de leis puramente formais, do mesmo modo que um poeta elege as rimas não porque assim o exijam as leis fonéticas, mas sim porque assim são os objetivos da arte.(...) Seria absurdo buscar resposta a estas perguntas nas leis da psicologia, pois todas elas têm uma só motivação, a motivação do procedimento artístico, e quem não compreender isso, tampouco compreenderá o porque das palavras no verso aparecerem ordenadas de forma distinta que no discurso habitual, e qual o efeito completamente novo que produz esta ordenação artificial do material.(...) os sentimentos não são mais que peças da máquina artística, a correia de transmissão da forma artística.”

Na seqüência de sua revisão crítica da análise psicológica da produção artística, ele examina as contribuições da psicanálise e destaca seus dois “pecados fundamentais” que seriam: 1- Reduzir todas as manifestações da psique humana apenas ao impulso sexual, e, 2- Ao assinalar o papel particularmente importante do inconsciente, esboçar a consciência. Para Vygotsky:

“Si los psicólogos antiguos exageraban el papel de la consciencia, los psicoanalistas desorbitan el otro extremo, reduciendo el papel de la consciencia a cero y admitiendo en ésta únicamente su capacidad para servir como instrumento ciego en manos del inconsciente.(...) **El desprecio de los momentos conscientes en la vivencia del arte borra por completo los límites entre el arte como una actividad social consciente y la formación inconsciente de síntomas morbosos en los neuróticos o la acumulación desordenada de imágenes en los sueños**¹⁴ .(...) Se tiene la impresión de que el psicoanálisis dispone de un cierto catálogo de símbolos sexuales, de que estos símbolos siempre - en toda las épocas y para todos los pueblos - permanecen invariables y que basta con encontrar, a la manera de un oníromántico, los respectivos símbolos en la obra de éste o aquél artista, para establecer por ellos el complejo de Edipo, la pasión por el “voyeurismo”, etc¹⁵ (1972:110)

Apesar da ácida contestação de uma abordagem exclusivamente psicanalítica das obras de arte, o eminente psicólogo russo reconhece a grande contribuição da psicanálise para o estudo da psicologia da Artes, como é possível comprovar a seguir:

“(...) la aplicación práctica del método psicoanalítico espera todavía su realización, y sólo podemos decir que debe realizar de hecho y en la práctica los inmensos valores que esta teoría encierra. En términos generales, estos valores pueden reducirse a uno: haber descubierto el inconsciente, ampliado la esfera de la

¹⁴ Grifo meu.

¹⁵ “Se os psicólogos antigos exageravam o papel da consciência, os psicanalistas exageram o outro extremo, reduzindo o papel da consciência a zero e admitindo nela unicamente a capacidade de servir como instrumento cego em mãos do inconsciente.(...) **O desprezo dos momentos conscientes na vivência da arte rompe por completo os limites entre a arte como uma atividade social consciente e a formação inconsciente de sintomas mórbidos nos neuróticos ou a sucessão desordenada de imagens nos sonhos.**(...) Se tem a impressão de que a psicanálise dispõe de um certo catálogo de símbolos sexuais, de que estes símbolos sempre - em todas as épocas e para todos os povos - permanecem os mesmos e que basta encontrar, como um analista de sonhos, os respectivos símbolos na obra deste ou daquele artista, para identificar o complexo de Édipo, a paixão pelo voyeurismo etc.”

investigación, y haber señalado la forma en que lo inconsciente en el arte deviene social.”¹⁶ (1972:114)

Todavía, para Vygotsky, o método psicanalítico e sua aplicação prática no exame das questões estéticas só poderia vir a ser realmente útil se renunciasse a pelo menos um dos seus “pecados originais”, ou seja, quando:

“(…) junto al inconsciente, tome en consideración la consciencia no como un factor pasivo, sino como un factor activo y autónomo, en que logre explicar la acción de la forma poética, viendo en ella no una especie de fachada, sino un mecanismo primordial del arte; en el caso, por último, en que, tras renunciar al pansexualismo y al infantilismo, logre incorporar a la esfera de su investigación toda la vida humana y no solamente sus conflictos primarios y esquemáticos. Y por último: en el caso en que consiga ofrecer una interpretación sociopsicológica correcta tanto del simbolismo del arte, como de su desarrollo histórico, y comprenda que **el arte no puede explicarse de manera concluyente a partir de la reducida esfera de la vida privada, sino que exige una interpretación que abarque la amplia esfera de la vida social**^{17,18}. (1972:114)

Literatura

Após os quatro primeiro capítulos dedicados ao exame crítico dos principais referenciais teóricos do seu tempo para o desenvolvimento de uma abordagem da psicologia das Artes, Vygotsky inicia o assentamento de sua linha de pensamento organizando sua investigação “do simples para o complexo” ao tomar como objetos de análise três formas da expressão literária, na seqüência em que aqui são relacionadas: a **Fábula** (“A galinha e

¹⁶ “A aplicação prática do método psicanalítico espera ainda sua realização, e só é possível afirmar que deve realizar de fato e concretamente suas grandes contribuições. Grosso modo, estas contribuições podem ser resumidas ao fato de haver descoberto o inconsciente, ampliado a esfera do conhecimento e haver assinalado a maneira como o inconsciente na arte se torna coletivo.”

¹⁷ Grifo meu.

¹⁸ “Paralelamente ao inconsciente, leve em consideração a consciência não como um fator passivo, mas como um fator ativo e autônomo, em que busque explicar a ação da forma poética, vendo nela não uma espécie de fachada, mas um mecanismo intrínseco à arte; caso, finalmente, em que, ao renunciar ao pansexualismo e ao infantilismo, possa incorporar à esfera de sua investigação toda a vida humana e não unicamente os conflitos primários e esquemáticos.

E por último: no caso em que consiga oferecer uma leitura sociopsicológica correta tanto do simbolismo da arte, como de seu desenvolvimento histórico, e compreenda que **a arte não pode ser explicada de forma conclusiva a partir da reduzida esfera da vida privada, mas exige uma abordagem que abranja a ampla esfera da vida social.**”

a mulher ambiciosa”, “O cachorro que levava um pedaço de carne”, “O pavão e o corvo”, “A raposa e as uvas” e “O lobo e a ovelha” entre outras criações e versões de Esopo, Lafontaine e Krilov); o **Conto** (“Respirar tranquilo” de Bunin) e a **Tragédia** (“Hamlet, Príncipe da Dinamarca” de William Shakespeare).

O foco central de sua análise dessas produções artísticas é a unidade estrutural que elas possuem enquanto obras de arte e meios de comunicação-expressão que logram provocar uma determinada reação estética em seu público alvo. No estudo da Fábula, discute suas características formais situando-a no âmbito da Poesia demonstrando habilidade e erudição. Contudo, o aspecto em que mais se detém refere-se ao simbolismo das alegorias, ao comparar versões em que a substituição das personagens antropomorfizadas se orientam pelos valores e representações simbólicas das diferentes culturas. Dessa maneira destaca a importância, para a estrutura da Fábula, das personagens antropomorfizadas: 1 - Por possuírem um caráter mais definido e constante, bastaria que fosse pronunciado o nome de um determinado animal para que se pudesse imaginar o conceito ou força que ele representava (Ex: o autor da fábula necessita da raposa para com uma só palavra destacar o conceito de astúcia); 2 - Porque a antropomorfização permite um distanciamento crítico da personagem, contribuindo na decodificação da moralidade que a Fábula encerra. Isto é, os animais são necessários para que seja atenuado o envolvimento emocional que embota a leitura da moralidade; 3 - Por seu caráter simbólico e convencional, essas personagens asseguram a definição das regras para instalação da realidade artística de maneira a possibilitar o efeito estético. Ao se deter no exame do “Respirar tranquilo ” de Bunin, retoma os conceitos formalistas de material e forma, redimensionados por sua abordagem, e os elege como medida para esquadrihar a estrutura narrativa não seqüencial (em “flash back”) daquele conto. Toda sua análise orienta-se por uma concepção dialética onde uma nova qualidade é conferida à dinâmica das relações entre material e forma. Vygotsky ressalta nesta obra (na qual o autor selecionou de forma retrospectiva fragmentos dos acontecimentos que conduziram ao assassinato da estudante adolescente Olya Meshcherskaja), o fato do texto possibilitar que o leitor ao longo da narrativa “respire tranquilo”, de modo semelhante ao da protagonista, pela articulação primorosa dos elementos estruturais do conto que conferem um ritmo especial à enunciação do argumento. Também, estabelece a distinção entre tempo real e tempo literário, caracterizando a realidade em sí da obra de arte. E, principalmente, chama atenção para o fato de o autor, num ritmo de fria serenidade, relatar um assassinato movido pela paixão produzindo

um efeito estético extraordinário a partir do “choque” entre material e forma.

Teatro

Ao abordar a psicologia da Tragédia, Vygotsky escolhe a polêmica peça de Shakespeare “Hamlet”, que houvera sido o tema de sua dissertação de mestrado. Revisando as idéias contidas em seu primeiro estudo, propõe-se examinar: o caráter enigmático da obra e as soluções “subjetivas” e “objetivas” postuladas para decifrá-lo; a problemática implícita ao exame do caráter da personagem título; a estrutura da Tragédia renascentista e suas implicações para o desenvolvimento do tema de “Hamlet”; a questão da identificação do público com o herói trágico, e, da construção do sentido no discurso artístico.

Ele inicia sua análise esclarecendo que por ser considerada unanimemente uma obra enigmática, a tragédia de Shakespeare tem sido investigada a partir de uma perspectiva interpretativa. E que na tentativa de decifrar o enigma dos motivos pelos quais Hamlet, que deveria ter assassinado o rei imediatamente após o encontro com o fantasma do seu pai, mas não o faz (nutrindo-se toda a tragédia das conseqüências de sua inação), os críticos e estudiosos deste drama buscam as explicações elegendo como referenciais: o caráter e as vivências pessoais da personagem de Shakespeare ou as condições objetivas de estruturação e organização da tragédia. Para ele, os que buscam justificativas unicamente na subjetividade do herói trágico, como se ele fosse um ser vivo autêntico, fundamentando sua argumentação na vida e na valorização da natureza humana fazem com que seus enunciados, dessa forma, careçam de qualquer valor científico. Já os que defendem as causas da morosidade de Hamlet apenas condicionada pela técnica dramática ou nas raízes histórico-literárias das quais brotaram a tragédia não levam em consideração a liberdade de criação do autor nem as múltiplas possibilidades de tratamento literário de um tema. Todavia, afirma que:

“Se aproximan más a la realidad aquellas explicaciones de la morosidad de Hamlet que parten asimismo de consideraciones formales y vierten efectivamente mucha luz sobre el problema,

sin necesidad de recurrir a operaciones sobre el texto.”¹⁹
(1972:217)

Ao comentar a concepção cênica do espetáculo sobre a peça de Shakespeare montado pelo **Teatro Artístico de Moscou**²⁰, à frente do qual se encontrava Konstantin Stanislavski, Vygotsky condena as “cirurgias” sofridas pelo texto, a ambientação dos acontecimentos na Idade Média e o uso da espada pela personagem a partir do segundo ato, porque “estas tres operaciones convierten la tragedia en algo completamente opuesto a lo escrito”²¹ emprestando um novo significado e sentido ao texto original do autor além de ratificarem uma concepção “subjéctiva” para explicação da maneira de ser da personagem Hamlet, não levando em consideração as convenções cênicas do Teatro Elizabetano:

“Muy distintas eran las cosas en la época de Shakespeare, en que la acción se desarrollaba ininterrumpidamente, en que la obra no se dividía en forma visible en actos, no había intermedios y todo transcurría ante la mirada del espectador. Está claro que tan importante convención estética tenía que influir poderosamente, desde el punto de vista de la composición, en toda la estructura de la obra dramática, y podremos comprender muchas cosas si conocemos la técnica y la estética del teatro contemporáneo a Shakespeare.(...) Es necesario demostrar en qué medida estaba condicionado cada uno de los procedimientos por la técnica escénica de la época. **Necesario, pero no suficiente.**”²²
(1972:217)

Ao chamar a atenção para a importância da estrutura da obra como fator decisivo na definição dos motivos e ação das personagens, ele adverte para os riscos de um formalismo excessivo degenerar-se em “formulismo”

¹⁹ “Aproximam-se mais da realidade aquelas explicações da morosidade de Hamlet que partem de considerações formais e lançam efetivamente muita luz sobre o problema, sem necessidade de recorrer a cirurgias no texto.”

²⁰ São transcritos textos do programa do espetáculo onde os seus realizadores expõem as justificativas dos cortes no texto original de Shakespeare, a ambientação dos acontecimentos na Idade Média e aspectos da caracterização psicológica da personagem título que os levaram a colocar a espada nas mãos de Hamlet a partir da metade do segundo ato. (p. 216)

²¹ “estas três alterações convertem a tragédia em algo completamente oposto ao que foi escrito”

²² “Muito diferentes eram as coisas no tempo de Shakespeare, em que a ação se desenvolvia ininterruptamente, em que a peça não se dividia em atos quando encenada, não havia intervalos e tudo transcorria diante dos olhos dos espectadores. Está claro que tão importante convenção cênica teria que influir decisivamente do ponto de vista da organização, em toda a estrutura da peça, e poderemos compreender muitas coisas se conhecermos a técnica e a estética do teatro contemporâneo a Shakespeare.(...) É necessário demonstrar em que medida estava condicionado cada um dos procedimentos pela técnica cênica da época. **Necessário, mas não suficiente.**”

reduzindo todo encaminhamento do argumento a “esquemas algébricos”. Vygotsky considera que Shakespeare e os dramaturgos em geral não têm em mente a representação em suas obras de uma psicologia ou um caráter particular, o que não implica em reduzir a zero a psicologia das personagens ou afirmar que o caráter do herói é um dado irrelevante, casual e arbitrário. Seu pensamento é o de que a articulação de todos os componentes de uma obra de arte se constitui em algo esteticamente significativo. Por isso, segundo ele, o ponto de partida de uma investigação psicológica da tragédia de Shakespeare deve ser o empenho em livrar Hamlet dos onze mil volumes de comentários que o tinham oprimido até então com seu “peso” e aos quais se referiu horrorizado Tolstoi.

Ao transcrever os comentários irreverentes e iconoclastas de Tolstoi sobre o Hamlet de Shakespeare (p.222) , o faz para neles se apoiar, deixando claro não estar de acordo com todas as colocações feitas pelo escritor e pensador russo. Esclarece que o “juízo moral” ao qual Tolstoi submete não apenas Shakespeare como quase toda a literatura (inclusive as obras por ele mesmo escritas, como admitiu ao fim de sua vida) possui um caráter abrangente e universal que impede o estudo de casos particulares e até mesmo uma análise psicológica da criação artística. Mas lhes assinala os aspectos positivos:

“(…) para llegar a estas conclusiones morales, Tolstoi recurre a argumentos puramente artísticos, los cuales nos parecen tan convincentes que, de hecho, destruyen esa hipnosis irreflexiva que se ha establecido respecto a Shakespeare. Tolstoi ha mirado a Hamlet con los ojos del niño de Andersen y ha sido el primero en atreverse a decir que el rey estaba desnudo, que todas aquellas cualidades - profundidad, carácter bien definido, penetración en la psicología humana, etc - existen solamente en la imaginación del lector.(…) Tolstoi, en busca de su fin moral, destruye de paso uno de los prejuicios más arraigados en la historia de la literatura y ha sido el primero en expresar con toda audacia lo que muy pronto quedaría confirmado en una serie de investigaciones y trabajos, a saber, que **en Shakespeare no toda la intriga ni todo desarrollo de la acción aparecen suficientemente motivados desde el punto de vista psicológico, que los caracteres no se resisten ante la crítica y que a menudo existen disparidades, escandalosas y absurdas para el sentido común, entre el carácter del héroe y sus actos**²³.”²⁴ (1972:223)

²³ Grifo meu.

Tolstoi considera não ser possível atribuir a Hamlet nenhum caráter pelo fato desse caráter se compor da mais contraditória expressividade não permitindo uma explicação coerente e verossímil de suas palavras e atos. Não é o que pensa Vygotsky:

“Tolstoi no comprendió, o mejor dicho, no aceptó la estética de Shakespeare, y, al relatarnos sus procedimientos artísticos en una simple exposición, los tradujo del lenguaje de la poesía al lenguaje de la prosa, los tomó fuera de las funciones estéticas que desempeñan en el drama, y el resultado fue, naturalmente, un absoluto disparate.(...) este error fundamental no impidió a Tolstoi realizar una serie de brillantes descubrimientos que durante muchos años constituirán el núcleo más fecundo de los estudios shakespearianos, pero naturalmente, con un enfoque completamente distinto al que les dio Tolstoi.”²⁵(1972:224)

O pensamento do psicólogo russo é o de que esta “ausência de caráter” encerra em si uma determinada finalidade artística, uma intencionalidade sem a qual não seria possível que Shakespeare atingisse seus objetivos estéticos. E para comprovar seu ponto de vista recorre a análise exaustiva da tragédia. Seu estudo defende a premissa de que Shakespeare criou o mistério de Hamlet partindo de objetivos estilísticos para assinalar a incapacidade da personagem. Para ele, a principal questão a ser posta não é por que Hamlet demora no cumprimento de seus planos, mas por que Shakespeare o obriga assim a proceder. Para responder a esta pergunta Vygotsky começa por destacar a “lei da continuidade temporal” encravada na estética cênica da época de Shakespeare. Esta lei estabelecia que a ação deveria decorrer de forma contínua sobre o palco fazendo com

²⁴ “Mas o problema está em que para chegar a estas conclusões morais, Tolstoi recorre a argumentos puramente artísticos, os quais nos parecem tão convincentes que, de fato, destroem essa hipnose irracional que se estabeleceu em relação a Shakespeare. Tolstoi olhou Hamlet com os olhos do menino de Andersen e foi o primeiro a atrever-se a dizer que o rei estava nu, que todas aquelas qualidades - profundidade, caráter bem definido, penetração na psicologia humana etc - existem apenas na imaginação do leitor.(...) Tolstoi, ao buscar sua finalidade moral, destrói ao mesmo tempo um dos prejulgamentos mais arraigados na história da literatura e foi o primeiro a dizer com audácia o que logo ficaria confirmado em uma série de investigações e trabalhos, a saber, que **em Shakespeare nem toda intriga nem todo desenvolvimento da ação aparecem suficientemente motivados do ponto de vista psicológico, que os caracteres não resistem à crítica e que muitas vezes existem disparidades, escandalosas e absurdas para o senso comum, entre o caráter do herói e seus atos.**”

²⁵ “Tolstoi não compreendeu, ou melhor dizendo, não aceitou a estética de Shakespeare, e, ao descrever seus procedimentos artísticos numa exposição resumida, os traduziu da linguagem da poesia para a linguagem da prosa, os tomou fora das funções estéticas que desempenham no drama, e o resultado foi, naturalmente, um grande disparate.(...) este erro fundamental não impediu que Tolstoi realizasse uma série de brilhantes revelações que durante muitos anos se constituirão o núcleo mais fecundo dos estudos shakespearianos, mas naturalmente, com um enfoque completamente diferente daquele pelo qual optou Tolstoi.”

que a concepção do tempo na obra seja radicalmente diferente da concepção do tempo real:

“Por consiguiente, la tragedia de Shakespeare representa siempre una colosal deformación de las escalas temporales; la habitual duración de los acontecimientos, los plazos necesarios, las dimensiones temporales de cada acción, todo ello se desfiguraba por completo y se reducía a un cierto denominador común del tiempo escénico. Esto por sí solo nos muestra hasta qué punto **resulta absurdo plantear el problema de la morosidad de Hamlet desde el punto de vista del tiempo real**²⁶. (...) Se puede afirmar que en la tragedia los plazos reales se contradicen enormemente, que no existe posibilidad alguna de establecer la duración de todos los sucesos en unidades de tiempo real, y no podemos decir cuánto tiempo transcurre desde la aparición de la Sombra hasta el momento del asesinato del rey: un día, un mes, un año. Por lo tanto resulta del todo imposible resolver psicológicamente el problema de la morosidad de Hamlet. (...) En la tragedia, Hamlet se revela totalmente independiente de estas unidades de tiempo real, **y todos los acontecimientos aparecen medidos y relacionados entre sí en un tiempo convencional, escénico**²⁷”²⁸ (1972:226)

Sua rigorosa argumentação, em defesa da expressividade cênica resultante dos objetivos estéticos perseguidos por Shakespeare na estruturação da tragédia e que repercutem no caráter da sua personagem título, se utiliza de muitas transcrições de diálogos e monólogos do texto. Para Vygotsky a fórmula chave da tragédia é a dualidade existente entre lenda (Hamlet mata o rei para vingar a morte de seu pai) e argumento (Hamlet não mata o rei senão acidentalmente). Toda a ação ocorre mesclando estes dois planos, que são, a saber: o da firme consciencia do caminho a seguir ,e, o dos desvios deste caminho. Esses dois movimentos da

²⁶ Grifo meu.

²⁷ Grifo meu.

²⁸ “Portanto, a tragédia de Shakespeare representa sempre uma colosal deformação das escalas temporais; a habitual duração dos acontecimentos, os prazos necessários, as dimensões temporais de cada ação, tudo isso se desfigurava completamente e se reduzia a um certo denominador comum do tempo cênico. Isto por si mesmo nos revela até que ponto **resulta infrutífero estabelecer a questão da morosidade de Hamlet a partir do tempo real**. (...) Pode-se afirmar que na tragédia os prazos reais se contradizem enormemente, que não existe nenhuma possibilidade de precisar a duração de todos os acontecimentos em unidades de tempo real, e não podemos dizer quanto tempo transcorre desde a aparição do fantasma até o momento do assassinato do rei: um dia, um mês, um ano. Por isso resulta totalmente impossível resolver psicológicamente o problema da morosidade de Hamlet. (...) Na tragédia, Hamlet se revela totalmente independente destas unidades de tempo real, e **todos os acontecimentos aparecem medidos e relacionados entre si em um tempo convencional, cênico**.”

ação dramática, opondo-se, geram uma contradição interna, inerente aos fundamentos da própria obra:

“En efecto, la tragedia incita constantemente nuestros sentimientos, nos promete la realización del objetivo que se halla desde un principio ante nuestros ojos, y constantemente nos desvía y nos aparta de este objetivo, instigando nuestro deseo de que se logre y obligándonos a sentir dolorosamente todo rodeo. Cuando por fin se alcanza el objetivo, nos encontramos con que hemos llegado a él por otro camino, y aquellos dos caminos distintos que, creíamos, marchaban en direcciones opuestas y estaban en pugna durante todo el desarrollo de la tragedia, se unen en un punto común en la escena desdoblada de la muerte del rey.(...) la catástrofe alcanza el punto culminante de la contradicción, del corto circuito de dos corrientes de dirección contraria. Si añadimos a esto que, en el desarrollo de la acción, ésta se ha visto interrumpida constantemente por un material de carácter irracional, entonces quedará claro para nosotros hasta qué punto **el efecto de incomprensibilidad era inherente a los propios objetivos del autor**²⁹ (...) la tragedia de Hamlet, tal como está construida por Shakespeare, es inverosímil; pero la finalidad que persigue la tragedia, como el arte, es obligarnos a vivir lo inverosímil, y con ello a efectuar una cierta insólita operación sobre nuestros sentimientos.”³⁰ (1972:234-235)

Na sua leitura do Hamlet de Shakespeare, Vygotsky destaca também a introdução da encenação na encenação como um recurso a mais utilizado pelo autor para resolver a questão da falta de verossimilhança. Desse ponto de vista a cena de metateatro, em que uma companhia de comediantes se apresenta ao rei a pedido de Hamlet, obriga as personagens da tragédia a se confrontarem com os “atores”:

²⁹ Grifo meu.

³⁰ “Efetivamente, a tragédia estimula constantemente nossos sentimentos, nos promete a realização do objetivo que se acha desde o início diante de nós, e constantemente nos desvia e nos afasta deste objetivo, instigando nosso desejo de que ele seja concretizado, obrigando-nos a sentir dolorosamente todo desvio. Quando por fim se alcança o objetivo, nos sentimos como se tivéssemos chegado a ele por outro caminho, e aqueles caminhos que, acreditávamos, marchavam em direções opostas e estavam em luta durante todo o desenvolvimento da tragédia, se unem em um ponto comum na cena desdobrada da morte do rei.(...) a catástrofe alcança o ponto culminante da contradição, do curto circuito das duas correntes de direção contrária. Se acrescentarmos a isto que, em seu desenvolvimento, a ação é interrompida constantemente por um material de caráter irracional, então ficará claro para nós até que ponto **o efeito de incomprensibilidade era inerente aos próprios objetivos do autor**.(...) a tragédia de Hamlet, tal como está construída por Shakespeare, é inverossímil; mas a **finalidade que persegue a tragédia, como as Artes, é nos obrigar a viver o inverossímil, e com isso efetuar uma certa ação insólita sobre nossos sentimentos.**”

“un mismo acontecimiento se ofrece dos veces, una como real, y otra, interpretado por los actores, desdobra la acción y, con su parte ficticia, la segunda convención, vela y oculta la inverosimilitud del primer plano.(...) cuando opone a la pasión ficticia del cómico su pasión, ésta ya no nos parece ficticia, sino real, y con extraordinaria fuerza nos dejamos llevar por ella. (...) Es como un cuadro que contuviera la imagen de otro.”³¹
(1972:236)

Em seguida ao exame da questão do caráter enigmático da tragédia, que perpassa a problemática relativa ao caráter da personagem título, ele passa a demonstrar como se desenvolve e se expressa a personalidade de Hamlet no contexto da estrutura da obra. Para Vygotsky, o caráter de Hamlet se opõe ao desenvolvimento de suas ações, trazendo à tona essa segunda contradição. A defesa do seu ponto de vista utiliza às contribuições da psicanálise na abordagem da criação artística:

“Tienen toda la razón los psicoanalistas cuando afirman que la esencia del ascendiente psicológico de la tragedia reside en nuestra identificación con el héroe. Esto es completamente cierto, el héroe es un punto en la tragedia, a partir del cual el autor nos obliga a considerar a los demás personajes y todos los acontecimientos. Este punto es el que concentra toda nuestra atención, sirviendo de punto de apoyo a nuestra sensibilidad, la cual, de lo contrario, se dispersaría, apartándose hasta el infinito en sus apreciaciones, en sus preocupaciones por cada uno de los personajes.”³² (1972:237)

Partindo da premissa da identificação como um dos elementos importantes para que se atinja a unidade estrutural da obra, ele observa que o autor acompanha a sucessão de acontecimentos na tragédia articulando duas perspectivas: a da personagem título (protagonista) e o seu próprio

³¹ “(...) um mesmo acontecimento se oferece duas vezes, uma como real, e outra, interpretado pelos atores, desdobra a ação e, com sua parte fictícia, a segunda convenção, obscurece e oculta a inverossimilhança do primeiro plano.(...) quando opõe à emoção fictícia do ator sua emoção, esta já não nos parece fictícia, mas real, e com extraordinária força nos deixamos levar por ela.(...) É como um quadro que possui a imagem de outro quadro.”

³² “Têm toda razão os psicanalistas quando afirmam que a essência da psicologização da tragédia reside em nossa identificação com o herói. Isto é absolutamente correto, o herói é uma perspectiva na tragédia através da qual o autor nos obriga a considerar os demais personagens e todos os acontecimentos. Esta perspectiva é aquela na qual se concentra toda nossa atenção, servindo de ponto de apoio a nossa sensibilidade, a qual, do contrário, se dispersaria, separando-se até o infinito em suas apreciações, em suas preocupações por cada uma das personagens.”

olhar sobre sua criação. Dessa forma chama atenção para a superposição de planos psicológicos no contexto de uma mesma ação:

“(…) junto con el héroe trágico, empezamos a sentirnos en la tragedia una máquina de sentimientos, dirigida por la propia tragedia, la cual adquiere sobre nosotros un poder excepcional.(…) al leer **Hamlet**³³, nuestros sentimientos se mueven en dos planos: por un lado, tenemos la consciencia, cada vez más clara, de la finalidad que persigue la tragedia, por otro, vemos con la misma claridad hasta qué punto se desvía de este fin.(…) la tragedia se estructura íntegramente desde el punto de vista del héroe, y, por consiguiente, éste representa la fuerza de fusión de las dos corrientes contrarias, la cual condensa en una sola vivencia, atribuyéndosela al héroe, los dos sentimientos opuestos. De este modo, los dos planos opuestos de la tragedia son percibidos por nosotros como una unidad, pues aparecen fundidos en el héroe trágico con el cual nos identificamos. Y esa simple dualidad que hemos hallado en la narración aparece sustituida en la tragedia por otra dualidad, más aguda y de un orden superior, que surge debido a que, por un lado, vemos la tragedia por los ojos del héroe, y por otro, vemos al héroe por nuestros propios ojos.”³⁴ (1972:240)

Dessa forma, ele acredita ter superado as abordagens “subjetiva” e “objetiva” das obras de arte, realizando uma síntese dialética da dicotomia que caracterizara até então as principais tendências da crítica e teoria da arte no estudo de Hamlet, assim como, paralelamente, ter destacado a genialidade da obra de Shakespeare, especialmente ao localizar a fusão entre lenda e argumento na cena da morte do rei. Para ele, este momento da tragédia se constituía na prova definitiva da relevância de sua tese:

“De que esto es así y de que así es como se debe entender **Hamlet**³⁵, nos convence la síntese de la escena de la catástrofe

³³ Grifo do autor.

³⁴ “(…) junto com o herói trágico, começamos a sentir a tragédia como uma máquina de sentimentos, dirigida por si mesma, e que adquire um poder excepcional sobre nós.(…) ao ler Hamlet, nossos sentimentos se movem em dois planos: de um lado, temos a consciência, cada vez mais clara, da finalidade que persegue a tragédia, do outro, vemos com a mesma clareza até que ponto se desvia deste fim.(…) a tragédia se estrutura completamente a partir da perspectiva do herói, e, portanto, ele representa a força integradora das duas correntes contrárias, condensadas em uma só vivência, atribuído-se ao herói tal contradição. Desta maneira, os dois planos opostos da tragédia são percebidos por nós como uma unidade, pois aparecem fundidos no herói trágico com o qual nos identificamos. E esta simples dualidade que temos localizado na narrativa aparece substituída na tragédia por outra dualidade, mais intensa e de uma ordem superior, que surge porque, por um lado vemos a tragédia pelos olhos do herói, e por outro, vemos o herói por nossos próprios olhos.”

³⁵ Grifo do autor.

(...) Hemos mostrado que en este punto convergen los dos planos de la tragedia, las dos líneas de su desarrollo, las cuales, aparentemente, seguían derroteros opuestos; y **esta inesperada coincidencia confiere a la tragedia un carácter particular, mostrando, bajo una luz diferente, todos los acontecimientos acaecidos**³⁶. El espectador ha sido engañado. Todo lo que había considerado como una desviación del camino, le ha conducido allí donde todo el tiempo deseaba llegar, y al encontrarse en ese punto final, no lo reconoce como el objetivo de su peregrinación. Las contradicciones no sólo han convergido, sino que han trastocado sus papeles, y esta revelación catastrófica de las contradicciones se funde para el espectador en la vivencia del héroe, ya que, en definitiva, únicamente acepta como suyas estas vivencias. **Y el espectador no experimenta ni satisfacción ni alivio tras la muerte del rey; sus sentimientos en tensión no hallan una solución simple y trivial.**^{37,38} (1972:240-241)

A Teoria da Reação Estética vigotskiana

Finalizado o estudo de Hamlet, Vygotsky inicia a enunciação da sua teoria psicológica da reação estética propriamente dita, esclarecendo que toda teoria da arte se encontra vinculada aos pontos de vista adotados pelas teorias da percepção, do sentimento e da imaginação ou fantasia. Para ele o estudo das artes só é possível ,a partir de uma perspectiva psicológica, com base num destes três aspectos da psicologia humana ou numa articulação conjunta de todos eles. Isto posto, apresenta a premissa básica para o estudo de uma psicologia das artes: a diferença da reação estética das reações comuns causadas pelo sabor ou pelo cheiro.

Sua opinião é a de que embora a questão da percepção seja um dos problemas fundamentais na abordagem psicológica das Artes, ela não se constitui no seu eixo central. Este, resultaria do cruzamento entre as

³⁶ Grifo meu.

³⁷ Grifo meu.

³⁸ “De que seja assim e de que é assim que se deve entender Hamlet, nos convence a síntese da cena da catástrofe(...) Temos mostrado que neste momento convergem os planos da tragédia, as duas linhas de seu desenvolvimento, as quais, aparentemente, seguiam roteiros opostos; e esta inesperada coincidência confere a tragédia um caráter especial, revelando, através de uma iluminação requintada, todos os acontecimentos ocorridos. O espectador foi enganado. Tudo que havia considerado como um desvio do caminho conduziu para o lugar onde todo o tempo se desejava chegar, e ao atingir esse ponto final, não o reconhece como o objetivo de sua peregrinação. As contradições não só convergiram, mas também inverteram seus papéis, e esta revelação catastrófica das contradições se funde para o espectador na vivência do herói, já que, definitivamente, apenas aceita como suas estas vivências. **E o espectador não experimenta nem satisfação nem alívio com a morte do rei; seus sentimentos tensionados não encontram uma resposta simples e banal.**”

problemáticas subjacente à sensibilidade e à imaginação. Assim, ressalta a necessidade de estudos e investigações para elucidarem as questões relacionadas à emoção e à fantasia, por serem estes campos os mais problemáticos e desconhecidos da psicologia de seu tempo. Ao apresentar o confronto de opiniões e concepções sobre o sentimento e os mecanismos mentais que por ele são movimentados, introduz a dualidade consciência-inconsciência que caracteriza a discussão da afetividade. A emoção concebida como gasto de energia será então o ponto de partida para que tome a teoria da projeção sentimental - que se originou do pensamento de Herder e encontrou seu corolário nos trabalhos de Lipps - como referencial na construção de sua leitura sobre a natureza e o funcionamento da reação estética:

“De acuerdo con esta teoría (Teoría da Projeção Sentimental), la obra de arte no despierta en nosotros los sentimientos, como las teclas del piano los sonidos, cada elemento del arte no introduce en nosotros su tono emocional, sino que las cosas suceden a la inversa. Nosotros nos aportamos desde dentro en la obra, proyectamos en ella estos o aquellos sentimientos, que se elevan de lo más profundo de nuestro ser y que, desde luego, no se hallan en la superficie de nuestros receptores, sino que están relacionados con la más compleja actividad de nuestro organismo.”³⁹ (1972:254-255)

Para ele, embora essa teoria sofresse de muitos defeitos, representava um avanço em relação à idéia de Christiansen de que o objeto estético infunde nos seus consumidores suas qualidades emocionais:

“(...) el placer artístico no presupone una recepción pura, sino que exige una elevadísima actividad de la psique. Ésta no recibe las vivencias del arte como un saco un montón de granos, sino que aquéllas exigen una germinación semejante al de la semilla en una tierra fértil, y la investigación del psicólogo puede únicamente descubrir los medios auxiliares que esta germinación

³⁹ “De acordo com esta teoria, a obra de arte não desperta em nós os sentimentos, como as teclas do piano o som, cada elemento da arte não introduz em nós seu tom emocional mas as coisas acontecem de forma contrária. Nós chegamos a obra apartir de dentro, projetamos nela estes ou aqueles sentimentos, que se elevam do mais profundo de nosso ser e que, portanto, não se encontram na superfície de nossos receptores, mas estão relacionados com a mais complexa atividade de nosso organismo.”

precisa, del mismo modo que la de la semilla precisa humedad, calor, algunas sustancias químicas, etc.”⁴⁰ (1972:253)

Do ponto de vista de uma psicologia objetiva a projeção sentimental representava a reação, a resposta ao estímulo. Essa resposta se baseava para ele em mecanismos complexos de percepção da totalidade da obra de arte (forma e material) estando a teoria da projeção sentimental mais próxima portanto das leis da reatologia. Mas o principal defeito desta teoria seria o de “não oferecer um critério para diferenciar a reação estética de toda outra percepção não relacionada com a arte”:

“En la reacción estética, además y aparte de la impresión emocional producida por los elementos aislados del arte, pueden distinguirse con toda claridad vivencias emocionales de un determinado tipo, las cuales no pueden atribuirse a esos diferenciales de los estados de ánimo.”⁴¹ (1972:254)

Ao tentar caracterizar a natureza da reação estética, Vygotsky recorre a exemplos extraídos da vivência do fenômeno teatral que ajudassem compreender:

“(..) de que modo nosotros vivimos junto con Otelo o Macbeth sus pasiones, pero en modo alguno el temor que nos inspira la situación de Desdémona, mientras ella vive despreocupada y sin sospechar nada.(...) En el teatro, sólo en parte vivimos los sentimientos y afectos tales como los presentan los personajes de las obras, en la mayoría de los casos los vivimos **no junto con sino con motivo de**⁴² los sentimientos de estos personajes. Así, por ejemplo, la compasión injustamente se denomina de este modo, ya que muy rara vez se trata de padecer junto con alguien, sino que casi siempre a lo que nos referimos es a los

⁴⁰ “(...) o prazer artístico não pressupõe uma recepção pura, mas que exige uma elevadíssima atividade da psique. Esta não recebe as vivências da arte como se enche um saco com grãos. As vivências da arte exigem uma germinação semelhante a uma semente plantada em terreno fértil, e a investigação do psicólogo pode apenas descobrir os meios auxiliares que esta germinação necessita, do mesmo modo que a semente requer humildade, calor, algumas substâncias químicas, etc.”

⁴¹ “Na reação estética, além e ao lado da impressão emocional produzida pelos elementos isolados da arte, é possível distinguir-se com toda clareza vivências emocionais de um tipo especial, as quais não podem ser atribuídas aos diferentes estados de ânimo.”

⁴² Grifo do autor.

sufrimientos que despiertan en nosotros los sufrimientos ajenos.”⁴³ (1972:256)

Para Vygotsky, nenhuma das duas teorias do sentimento estético estavam em condições de explicar a relação interna que existe entre o sentimento e os objetos que se colocam diante da percepção do sujeito. Ele acreditava que para alcançar esta explicação seria necessário o apoio em sistemas psicológicos que se baseassem na leitura e interpretação da relação existente entre fantasia e sentimento:

“(…) todas nuestras emociones poseen no sólo una expresión corporal, sino también una expresión anímica(…) todo sentimiento se “se plasma, se fija en una idea, como se comprueba sobre todo en la mania persecutoria”, dice Ribot. (...) la emoción se expresa no sólo en las reacciones mímicas, pantomímicas, secretorias, y somáticas de nuestro organismo, sino que precisa una determinada expresión mediante nuestra fantasia. Las llamadas emociones sin objeto son la mejor prueba de ello. Los casos patológicos de fobias - temores obsesivos, etc. - se relacionan forzosamente con determinadas representaciones, casi siempre falsas y que tergiversan la realidad, que encuentran de este modo su expresión “anímica.”⁴⁴ (1972:257)

Ao levantar a questão da conexão entre sentimento, fantasia e imaginação ele refere-se à “lei da dupla expressão emocional” postulada pelo professor Zenkovski, que formulara exemplarmente o fato de toda emoção servir-se da imaginação para projetar uma série de representações e imagens fantásticas que por sua vez evocavam uma segunda expressão do sentimento. Assim, ele chega a sua Lei da Realidade dos Sentimentos, cujo significado é descrito da maneira que se segue:

“Si por la noche en la habitación confundo el abrigo que cuelga con un hombre, mi error es evidente, ya que mi vivencia es falsa

⁴³ “(...) de que maneira nós vivemos junto com Otelo ou Macbeth suas paixões, mas de modo algum o temor que nos inspira a situação de Desdémone, embora ela viva despreocupada e sem suspeitar de nada.(...) No teatro, só vivemos em parte os sentimentos e emoções tais como nos apresentam as personagens das peças, na maioria das vezes vivemos **não junto com** mas **motivados** pelos sentimentos destas personagens. Assim, por exemplo, a compaixão é injustamente desse modo denominado, já que muito raramente se trata de sofrer junto com alguém, mas quase sempre ao que nos referimos é ao sofrimento que é despertado em nós pelo sofrimento alheio.”

⁴⁴ “(...) todas as nossas emoções possuem não apenas uma expressão corporal, mas também uma expressão anímica (...) todo sentimento “se constitui e se fixa a partir de uma idéia, como comprova a mania de perseguição” afirmou Ribot (...) a emoção se expressa não apenas nas reações mímicas, pantomímicas, de secreção e somáticas de nosso organismo, mas define uma determinada expressão mediante nossa fantasia. As chamadas emoções sem objeto são a melhor prova disso. Os casos patológicos de fobias - temores obsessivos, etc - se relacionam forçosamente com determinadas representações, quase sempre falsas e que deformam a realidade, que encontram assim sua expressão “anímica”.”

y no corresponde a ningún contenido real. Pero el miedo que experimento en este caso sí es real. De este modo, todas nuestras vivencias fantásticas e irreales se desarrollan sobre una base emocional completamente real. Por consiguiente, **el sentimiento y la fantasía no son dos procesos aislados el uno del otro, si no que de hecho representan el mismo proceso**⁴⁵, y tenemos derecho a considerar la fantasía como la expresión central de la reacción emocional.”⁴⁶ (1972:258)

Sua intenção, ao formular a Lei da Realidade dos Sentimentos (que pode ter sido a base de sustentação epistêmica para o que Stanislavski denominou de “Fé Cênica”), era a de fundir as idéias isoladas sobre as interações e interrelações entre sentimento e fantasia, fruto das investigações da psicologia do seu tempo, objetivando a abordagem da “enigmática diferença” entre o sentimento artístico e o sentimento habitual.

Ao discutir a aplicabilidade de sua lei às reações estéticas, Vygotsky observa que tanto no jogo do “faz-de-conta” infantil como nos processos de representação artísticos ocorre uma retenção da reação emocional:

“Los estados interorgánicos, que constituyen la base de los movimientos anímicos, probablemente queden retenidos hasta cierto punto por la tendencia a la continuidad de la representación inicial, del mismo modo que en **el niño que juega a luchar se detiene el movimiento de la mano dispuesta a asestar el golpe.**^{47,48} (1972:259)

Seu pensamento revela que tanto o sentimento artístico como o sentimento habitual eram formas de sentir muito semelhantes ,porém obtidas através de procedimentos diferenciados. O sentimento artístico era alcançado e mantido através de uma atividade que o reforçava: a imaginação. Isso porque a expressão dos sentimentos e emoções suscitados com o “faz-de-conta” infantil ou identificados na reação estética eram de alguma maneira contidos, embora possuíssem grande intensidade:

⁴⁵ Grifo meu.

⁴⁶ “Se à noite em casa confundo um casaco pendurado com um homem, meu erro é evidente, já que minha vivência é falsa e não corresponde a nenhum conteúdo real. Mas o medo que experimento neste caso é real. Desta maneira, todas as nossas vivências fantásticas e irreais se desenvolvem sobre uma base emocional completamente real. Portanto, **o sentimento e a fantasia não são processos isolados um do outro, mas de fato constituem o mesmo processo**, e temos o direito de considerar a fantasia como a expressão fundamental da reação emocional.”

⁴⁷ Grifo meu.

⁴⁸ “Os estados interorgânicos, que constituem a base dos movimentos anímicos, provavelmente se retêm até certo ponto pela tendência à continuidade da representação inicial, do mesmo modo que **na criança que brinca de lutar o movimento da mão disposta a acertar o golpe é detido.**”

“(…) el síntoma distintivo de la emoción estética es precisamente la retención de su manifestación externa, mientras conserva al mismo tiempo una extraordinaria fuerza. Podríamos demostrar que el arte representa una emoción central o una emoción que se resuelve primordialmente en la corteza cerebral. **Las emociones del arte son unas emociones inteligentes.**”^{49,50} (1972:260)

A essência da reação estética para Vygotsky era expressa exemplarmente por Diderot em seu “Paradoxo do Comediante” quando revelava que **o ator chora com lágrimas de verdade mas que suas lágrimas brotam de seu cérebro**. Dessa maneira, a reação estética era caracterizada então por uma contradição original. No sentido de explicitar esta contradição, ele recorre ao princípio de antítese de Charles Darwin, que estabelece o fato de determinados atos, ao serem associados a certas sensações ou sentimentos, conduzem atos involuntários de caráter oposto devido à associação gerada com o hábito do efeito dessas sensações ou sentimentos contrários:

“Esta ley notable, descubierta por Darwin, posee una indudable aplicación en el arte y, seguramente, ya no constituirá para nosotros un enigma el hecho de que la tragedia, que suscita simultáneamente afectos de carácter opuesto, actúe, al parecer, de acuerdo con el principio de antítesis y envíe impulsos opuestos a grupos opuestos de músculos.(…) Esta es la segunda causa que explica la retención de las manifestaciones externas de los afectos, con que nos encontramos en el arte. En ello reside, a nuestro juicio, la diferencia específica de la reacción estética”⁵¹ (1972:262)

Assim, Vygotsky justifica os estudos anteriores da Fábula, da Novela e da Tragédia - onde demonstra essa contradição afetiva que suscita sentimentos opostos uns aos outros e que provoca um curto circuito que os aniquila. Para ele, esse era o verdadeiro efeito da obra de arte. E esse efeito,

⁴⁹ Grifo meu.

⁵⁰ “(…) o sintoma que caracteriza a emoção estética é precisamente a retenção de sua manifestação externa, enquanto conserva ao mesmo tempo uma extraordinária força. Poderíamos dizer que a arte representa uma emoção central ou uma emoção que se resolve primordialmente no córtex cerebral. **As emoções provocadas pelas artes são emoções inteligentes.**”

⁵¹ “Esta lei notável, descoberta por Darwin, possui uma indubitável aplicação nas artes e, com certeza, já não se constituirá para nós um enigma o fato de que a tragédia, que desperta simultaneamente emoções de caráter oposto, atue, ao que parece, de acordo com o princípio de antítese e envie impulsos contrários a grupos opostos de músculos.(…) Esta é a segunda causa que explica a retenção das manifestações externas das emoções que despertam as artes. Nela reside, a nosso ver, o que de fato diferencia a reação estética.”

obtido com o caráter contraditório que subjaz à estrutura de toda obra de arte, será o fundamento sobre o qual construirá seu conceito de **catarsis**.

Esclarecendo que não pretende com a palavra *catarsis* se reportar ao conceito de Aristóteles ou elucidar o significado que o pensador grego pretendia atribuir a ela em sua “Poética”, ele passa a relacionar os sentidos em que a palavra é utilizada por Lessing (ação moral da tragédia, a conversão das paixões em inclinações virtuosas), E. Müller (a passagem do desprazer ao prazer), Bernays (cura e purificação no sentido médico), Zeller (anestesia do sentimento) advertindo que qualquer uma das interpretações por ele mencionadas não se adequa ao significado que ele lhe pretende conferir.

O que Vygotsky denomina de **catarsis** é a própria reação estética:

“(…) ningún otro término de los empleados hasta ahora en psicología expresa de forma tan completa y clara el hecho, fundamental para la reacción estética, de que los afectos dolorosos y desagradables se vean sometidos a cierta descarga, a su aniquilamiento, a su transformación en lo contrario, y de que la reacción estética como tal se reduzca de hecho a la **catarsis**⁵², es decir a una compleja transmutación de sentimientos.”⁵³
(1972:263)

A base da *catarsis*, ou seja, da reação estética, reside para Vygotsky no caráter contraditório implícito na estrutura das criações artísticas: a oposição e o choque entre os sentimentos suscitados pelo material e aqueles evocados pela forma. A sua Lei da Reação Estética estabelece que esta reação abriga sentimentos que se desenvolvem sobre uma mesma direção mas em sentidos contrários e que, em determinado ponto das suas trajetórias se chocam, numa espécie de curto circuito que acaba por fazê-los aniquilar um ao outro e emergir algo qualitativamente diferente. A esse processo ele denomina *catarsis*. Os fundamentos do efeito catártico da reação estética portanto se encontram na contraposição entre material e forma:

“(…) la base de la reacción estética la constituyen los afectos suscitados por el arte, vividos por nosotros en toda su realidad y fuerza, pero que hallan su descarga en aquella actividad de la fantasía que nos exige toda percepción estética. Gracias a esta

⁵² Grifo do autor.

⁵³ “(…) nenhum outro termo dos empregados até agora em psicologia expressa de forma tão completa e clara o fato, fundamental para a reação estética, de que as emoções dolorosas e desagradáveis se vejam submetidas a uma espécie de choque, a seu aniquilamento, a sua transformação em seu contrário, e de que a reação estética em si se reduz de fato à **catarsis**, vale dizer, a uma complexa transmutação de sentimentos.”

descarga central, se retiene y se reprime el aspecto motor externo del afecto, y empezamos a creer que vivimos unicamente emociones ilusorias. (...) al suscitar en nosotros afectos que se desarrollan en direcciones opuestas, retiene únicamente, gracias al principio de antítesis, la expresión motora de las emociones, y, al enfrentar impulsos de signo contrario, aniquila los afectos del contenido, los afectos de la forma, llevando a una explosión, a una descarga de energía nerviosa. En esta transformación de los afectos, en su combustión espontánea, en la reacción explosiva que conduce a la descarga de aquellas emociones que allí mismo fueron suscitadas, en todo ello reside la **catarsis**⁵⁴ de la reacción estética.”⁵⁵ (1972:265)

Concluída a exposição do seu conceito das Artes enquanto catarsis, Vygotsky passa a demonstra-lo na Poesia, Literatura, Teatro, Artes Plásticas e Arquitetura. Mas, esclarece que o desenvolvimento da formulação das Artes como catarsis não se constitui o escopo do seu estudo. Sua intenção é chamar a atenção sobre este aspecto central da reação estética, eleito como princípio explicativo fundamental das suas investigações. Na Poesia, destaca a “luta” entre as propriedades fonéticas “naturais” do material verbal e a forma imposta pela métrica que conduz ao ritmo, síntese e solução catártica das suas interações, correlações e oposições. Assim assinala a necessidade de se compreender a forma como um todo dinâmico que ultrapassa a simples soma ou fusão dos seus elementos constituintes:

“No es la fusión de todos ellos lo que constituye la forma, sino la subordinación constructiva de unos factores a otros.(...) El arte vive de esta interacción, de esta lucha. Sin la sensación de subordinación, de deformación de todos los factores por parte del factor que desempeña el papel constructivo, no existe el arte como tal.”⁵⁶ (1972:270)

⁵⁴ Grifo do autor.

⁵⁵ “(...) a base da reação estética é constituída de emoções suscitadas pelas artes, vividas por nós em toda a sua realidade e força, mas que encontram seu impulso naquela atividade da fantasia que nos exige toda percepção estética. Graças a este impulso mental, se retém e se reprime o aspecto motor externo da emoção, e começamos a crer que vivemos apenas sentimentos ilusórios.(...) ao suscitar em nós emoções que se desenvolvem em sentidos opostos, retém de forma singular, graças ao princípio de antítese, a sua expressão motora, e, ao enfrentar impulsos de sentido contrário, destrói as emoções do conteúdo e da forma, levando a uma explosão, a uma descarga nervosa. Nessa transformação das emoções, em sua combustão espontânea, na reação explosiva que conduz à descarga daqueles sentimentos que ali mesmo foram provocados, em tudo isso reside a **catarsis** de la reacción estética.”

⁵⁶ “Não é a fusão de todos eles o que constitui a forma, mas a subordinación constructiva de uns fatores a outros. (...) As Artes vivem desta interação, desta luta. Sem a sensação de subordinación, de deformación de

Para comprovar a sua fórmula para a reação estética na Literatura, elege a novela “Eugênio Oneguín” de Pushkin, na qual o leitor é surpreendido pela paixão do conquistador Eugênio por Tatiana - que o leva a morte. Demonstra, utilizando-se de citações, as variações dinâmicas do caráter do herói paralelamente às mudanças no curso da ação na novela. Para ele, essa mudança no caráter da personagem é um dos procedimentos mais importantes para que o autor alcance o objetivo de sua criação artística: a “reação estética”, ou seja, a catarsis:

“La verdadera obra de arte nos recuerda a una máquina más pesada que el aire. Su material es siempre una materia más pesada que el aire, es decir, algo que, en virtud de sus propiedades, parece contradecir al vuelo, no permitirle desarrollarse. Esta propiedad, la pesantez del material, se opone siempre al vuelo, le arrastra hacia la tierra, y únicamente de la superación de esta resistencia surge el auténtico vuelo. Éste es el caso de “Eugenio Oneguín”. Su construcción sería trivial y simple, si en la situación de Oneguín se hallara un hombre, del cual supiéramos desde un principio que estaba predestinado a vivir un amor desgraciado, en el mejor de los casos podría servir de tema para una novela sentimental. Pero cuando el amor trágico sobreviene, cuando vemos con nuestros propios ojos cómo se supera un material más pesado que el aire, entonces experimentamos la verdadera alegría del vuelo, de esa elevación que produce la **catarsis**⁵⁷ del arte.”⁵⁸ (1972:279)

Para demonstrar a validade de suas idéias sobre a reação estética no Teatro, Vygotsky ressalta o fato de no drama a visualização da contradição entre os elementos artísticos ser obscurecida exatamente porque o conflito se constitui no material por excelência da criação dramática. Também destaca a incompletude da literatura dramática como um fator que contribui para dificultar a percepção da forma artística:

todos os fatores por parte do fator que desempenha o papel construtivo, não existem as Artes propriamente ditas.”

⁵⁷ Grifo do autor.

⁵⁸ “A verdadeira obra de arte nos recorda uma máquina mais pesada que o ar. Seu material é sempre uma substância mais pesada que o ar, quer dizer, algo que, em virtude de suas propriedades, parece contradizer o vôo, não permitir que ele aconteça. Esta propriedade, o peso do material, se opõe sempre ao vôo, arrasta-o para o chão, e apenas através da superação desta resistência surge o autêntico vôo. Este é o caso de “Eugênio Oneguín”. Sua construção seria trivial e simples, se na situação de Oneguín se encontrasse um homem, do qual se soubesse desde o início que estaria predestinado a viver um amor desgraçado, o que serviria no melhor dos casos para uma novela sentimental. Mas quando sobreveem o amor trágico, quando vemos diante de nossos olhos um material mais pesado que o ar ser superado, então experimentamos a verdadeira alegria do vôo, essa elevação que produz a catarsis da arte.”

“(…) **todo drama no es una obra de arte acabada, sino únicamente el material para una representación de teatro**⁵⁹; por ello, distinguimos con dificultad el contenido de la forma en el drama, lo cual dificulta su comprensión.”⁶⁰ (1972:279)

Mais uma vez elegerá Shakespeare para fazer demonstrar a validade de suas idéias. Escolhe “Otelo”, por considerar muito nítida a contradição entre o caráter da personagem título com as suas ações:

“Puede afirmarse que el carácter de Otelo está estructurado como un carácter opuesto al de un celoso. El mismo principio rige la construcción del carácter de Desdémona: es el polo opuesto de una mujer que da motivos para sentirse celoso.(…) És aquí donde el efecto trágico alcanza su apogeo, cuando Otelo, que no es celoso, mata por celos a Desdémona que no merece esos celos.”⁶¹ (1972:281)

Para ele, esse saber expressar a variação no sentimento constitui a base da concepção dinâmica da personagem na obra de arte. Sua predileção por Shakespeare é justificada pelo fato de na obra do dramaturgo inglês ser possível enumerar muitos exemplos, extraídos de seus dramas e comédias, que provavam claramente o desenvolvimento dinâmico do caráter da personagem em função da estrutura da obra. O tratamento conferido às personagens por Shakespeare, como Vygotsky demonstra através de sua hábil argumentação, vai ao encontro da regra postulada por Aristóteles segundo a qual a lenda, ou o mito é o princípio e a alma da Tragédia, seguidos de perto pelo caráter das personagens. Ele considera que a ampla e livre pintura do caráter das personagens shakespearianas tem como objetivo não a aproximação com pessoas reais mas, ao contrário, complicar e enriquecer o desenvolvimento da ação e do esquema dramáticos.

Ao longo da demonstração de aplicabilidade de sua Lei da Reação Estética ao Teatro, ele estende sua validade para todo e qualquer gênero dramático, caracterizando-os:

⁵⁹ Grifo meu.

⁶⁰ “(…) **todo drama não é uma obra de arte acabada, mas apenas o material para uma representação teatral**; por isso, diferenciamos com dificuldade o conteúdo da forma no drama, o que dificulta sua compreensão.”

⁶¹ “Pode-se afirmar que o caráter de Otelo está estruturado como um caráter oposto ao de um ciumento. O mesmo princípio rege a construção do caráter de Desdémona: é o polo oposto que oferece motivos para se sentir enciumado.(…) É aqui onde o efeito trágico alcança seu apogeu, quando Otelo, que não é ciumento, mata por ciúmes a Desdémona que não merece seu ciúme.”

“Todo drama se basa en una lucha, y tanto si trata de una tragedia, como de una farsa, comprobaremos siempre que su estructura formal es idéntica: nos encontramos ante ciertos procedimientos, ciertas leyes, ciertas fuerzas, contra las cuales lucha el héroe, y únicamente en función de la elección de estos procedimientos distinguiremos los diversos géneros dramáticos. Si el héroe trágico lucha al máximo de sus fuerzas contra leyes absolutas e inquebrantables, el héroe de la comedia, por su parte, se enfrenta a las leyes sociales, y el de la farsa, a las fisiológicas.”⁶² (1972:283)

Vygotsky se demora no exame da aplicabilidade de sua Lei da Reação Estética ao Teatro, revelando seu interesse e domínio nesse campo da expressão estética. Explícita as características distintivas entre Tragédia e Drama destacando o fato de, na Tragédia, o herói se caracterizar por uma força titânica, ser considerado uma espécie de deus e possuir um caráter superior que maximiza os acontecimentos e as emoções onde “uma lei absoluta é transgredida por uma força absoluta numa luta heróica”. Assim, quando a Tragédia renunciasse à sua grandeza, ao “maximalismo”, ela se converteria em Drama. Ele comenta ainda a função sócio-histórica da Tragédia na Grécia antiga:

“El dramaturgo parece decirnos: sois tímidos, obedientes a la sociedad y al Estado, fijaos cómo actúan los hombres fuertes, observad lo que ocurrirá si os dejáis llevar por vuestra ambición, lujuria, o sobrebia, etc., etc. (...) la tragedia despierta efectivamente a la vida nuestras más recónditas pasiones, pero las obliga a discurrir dentro de las graníticas orillas de emociones completamente opuestas, culminando esta lucha en la **catarsis**⁶³ que la resuelve.”⁶⁴ (1972:285)

Em seguida, caracteriza a catarsis na Comédia localizando-a no riso provocado pelas personagens no espectador e chama atenção para a separação existente entre espectador e personagem:

⁶² “Todo drama se baseia numa luta, quer se trate de uma tragédia ou de uma farsa, comprovaremos sempre que sua estrutura formal é idéntica: nos encontramos diante de certos procedimentos, certas leis, certas forças, contra as quais luta o herói, e apenas em função da escolha de um desses procedimentos distinguiremos os diversos géneros dramáticos. Se o herói trágico luta até o limite de suas forças contra leis absolutas e inquebrantáveis, o herói da comédia, por sua vez, enfrenta as leis sociais e o da farsa, as fisiológicas.”

⁶³ Grifo do autor.

⁶⁴ “O dramaturgo parece nos dizer: sois tímidos, indecisos, obedientes a sociedade e ao Estado, vejais como agem os homens fortes, observeis o que ocorrerá se vos deixares levar por vossa ambição, luxúria, ou soberba etc etc (...) a tragédia desperta efetivamente nossas paixões mais secretas, mas as obriga a existir dentro dos rígidos limites de sentimentos opostos, culminando esta luta na **catarsis** que a resolve.”

“Aquí la separación entre espectador y personaje es evidente: el personaje no ríe, llora, mientras que el espectador ríe. El resultado es una clara dualidad. En la comedia, el héroe está triste, mientras que el espectador ríe, o la inversa, el final de la obra puede ser triste para el personaje positivo, y el espectador, no obstante, sentirse triunfador.”⁶⁵ (1972:285)

Embora não pretenda se dedicar à explicação das características específicas que distinguem o trágico do cômico e o Drama da Comédia, Vygotsky recorre a Henri Bergson para destacar a perspectiva social do riso e informar o universo simbólico da Comédia. Seu objetivo é demonstrar a comprovação da sua fórmula da catarsis na reação estética:

“La risa precisa necesariamente una perspectiva social, es imposible al margen de la sociedad”⁶⁶ y, por consiguiente, la comedia se revela de nuevo ante nosotros como la doble percepción de unas normas determinadas y de las transgresiones de aquéllas. (...) el principio de la risa se halla en el automatismo, en que el ser vivo se aparta de unas normas determinadas, y es precisamente su comportamiento mecánico lo que provoca nuestra risa.”⁶⁷ (1972:285-286)

Vygotsky passa então a examinar o princípio de antítese, no qual se apoia sua Lei da Reação Estética, no Drama. Escolhe duas peças de Tchecov: “As Três Irmãs” e “O Jardim das Cerejeiras”. Ele esclarece que a trama das duas peças, baseadas em relações cotidianas reais, é perpassada por motivos simbólicos (a ida para Moscou desejada pelas três irmãs e a desgraça que representa a venda do jardim para Ranévskaja). Estes elementos “imotivados” do drama, isto é, a luta desses motivos irrealis para que fossem aceitos psicologicamente como reais pelo público seria a base da contradição necessária à obra de arte que se resolve em catarsis.

Ele considera que o Teatro do ponto de vista cênico (atuação de atores e espetáculo) é ideal para demonstrar a validade de suas idéias. E mais uma vez recorre aos postulados de Diderot no “Paradoxo do

⁶⁵ “Aquí a separação entre espectador e personagem é evidente: o personagem não ri, chora, enquanto o espectador ri. O resultado é uma clara dualidade. Na comédia, o herói está triste, enquanto o espectador ri, ou o inverso, o final de uma peça pode ser triste para o protagonista e o espectador, não obstante, sentir-se triunfante.”

⁶⁶ Grifo meu.

⁶⁷ **“O riso define necessariamente uma perspectiva social, é impossível à margem da sociedade e, portanto, a comedia se revela de novo para nós como uma dupla percepção das normas instituídas e de suas transgressões.(...) o princípio do riso se acha no automatismo através do qual o ser humano rompe determinadas normas, e é exatamente esse comportamento mecânico que provoca nosso riso.”**

Comediante” para explicitar a dualidade da emoção que experimenta o ator na interpretação de personagens dramáticas:

“Sabe (o ator) el momento preciso en que sacará el pañuelo y cuándo correrán sus lágrimas; esperadlas en una palabra, en una sílaba, ni antes ni después.(...) Una ejecución en escena seguirá siendo una ejecución (...) la desesperación siempre será desesperación, pero resuelta a través de la acción artística de la forma.”⁶⁸ (1972:289)

Para Vygotsky a psicologia do ator deve ser o eixo para o desenvolvimento de qualquer psicologia das Artes devido ao caráter fundamentalmente dual da emoção que experimenta o intérprete cênico. Ele acreditava ser possível a demonstração da validade de sua Teoria da Catarsis de maneira exemplar no Teatro.

Artes Plásticas

Em seguida, passa ao exame da reação estética nas Artes Plásticas, diferenciando a pintura do desenho ao assinalar a impressão sempre dupla que este último proporciona. Ele chama atenção para o fato de a pintura mascarar o suporte em que é feita. Ao contrário, o desenho, mesmo representando um espaço tridimensional, conservava o caráter plano do suporte sobre o qual era constituído:

“(...) la impresión que nos produce el dibujo es siempre dual. Por un lado, percibimos lo representado en él, como tridimensional, por otro, percibimos la combinación de líneas en una superficie, y en esta dualidad reside lo que de específico posee el dibujo como arte.”⁶⁹ (1972:290)

Quando aborda a reação estética proporcionada pela escultura e arquitetura, ele mantém o foco no contraste entre os materiais escolhidos e as propriedades dos objetos representados. Dessa maneira, julga comprovar a validade de suas idéias:

⁶⁸ “Sabe (o ator) o momento exato em que pegará o lenço e quando deverão rolar suas lágrimas; esperadas em uma palavra, em uma sílaba, nem antes nem depois.(...) Uma execução será sempre uma execução (...) o desespero será desespero, mas apresentado através dos procedimentos estéticos da forma cênica.”

⁶⁹ “(...) a impressão que nos produz o desenho é sempre dual. Por um lado, percebemos o é representado por ele como tridimensional, por outro, identificamos a disposição das linhas sobre uma superfície, e nesta dualidade reside o que de específico possui o desenho como arte.”

“(…) también aquí la oposición entre materia y forma sirve a menudo de punto de partida para la impresión estética. Recordemos que la escultura, para representar el cuerpo humano y animal, recurre casi exclusivamente al metal y al mármol, es decir, los materiales aparentemente menos adecuados para reproducir el cuerpo vivo, mientras que los materiales plásticos y dúctiles se prestan mejor a ello. Y en esa inmovilidad de la materia el artista ve la mejor condición para el rechazo y la creación de la figura viva.”⁷⁰ (1972:290-291)

Ao finalizar a demonstração da sua Teoria da Catarsis nos diversos domínios da criação artística, elege a arquitetura gótica como exemplar ilustração do seu pensamento pelo contraste entre o peso do material utilizado e a leveza e movimento obtido com as formas representadas.

Artes como expressão da função semiótica

Sua argumentação segue examinando a importância que adquirem as Artes na elucidação do sistema geral da conduta humana, com base na sua interpretação da reação estética. Perseguindo este objetivo ele identifica duas grandes tendências do pensamento de sua época em relação ao papel das Artes na construção do organismo social: para uns, as Artes possuíam um valor imenso, e, segundo outros elas se reduziam a simples entretenimento e diversão. Vygotsky esclarece que a valorização das Artes se achará sempre vinculada ao enfoque psicológico adotado para abordagem da problemática estética e começa a discutir a perspectiva mais amplamente aceita em seu tempo - que as inserem no campo da psicologia aplicada. Nesse campo, destaca a Teoria do Contágio segundo a qual a função das Artes se limitava à transmissão de sentimentos, não havendo nenhuma diferença entre as emoções cotidianas e aquelas suscitadas pela criação artística. Essa teoria enfatizava os conteúdos manifestos encerrados nas obras de arte, considerando-as unicamente “veículos” para expressão de “sentimentos”. Para ele, essa concepção das Artes não seria suficiente para compreendê-las:

“(…) muy triste sería el problema del arte en la vida, si no tuviera otro fin que el de contagiar a muchos los sentimientos de uno.

⁷⁰ “(...) também aqui a oposição entre matéria e forma serve muitas vezes de ponto de partida para a impressão estética. Recordemos que a escultura para representar o corpo humano e animal recorre quase exclusivamente ao metal e ao mármore, vale dizer, aos materiais aparentemente menos adequados para reproduzir o corpo vivo, enquanto que os materiais plásticos e maleáveis se prestariam melhor a isso. E nessa imobilidade da matéria o artista encontra as condições ideais para a recriação e criação da figura viva.”

Su valor e importancia serían en tal caso insignificantes, ya que en definitiva el arte no nos proporcionaría salida alguna más allá de los límites del sentimiento individual, excepto su extensión cuantitativa.”⁷¹ (1972:298)

Ele compara a importância das Artes com a transformação da água em vinho, descrita no milagre evangélico. Seu pensamento é o de que as Artes estariam para a vida assim como o vinho estava para as uvas, vale dizer, que as Artes eram atividades culturais sócio-historicamente determinadas:

“Debemos admitir que la ciencia no se limita a contagiar sus pensamientos a un hombre, sino a toda la sociedad, la técnica no se limita a alargar la mano de un hombre, del mismo modo el arte es una especie de “sentimiento social” ampliado, o **técnica de los sentimientos**.”^{72,73} (1972:298)

A ação das Artes era concebida por ele como mais complexa e singular que a simples transmissão de sentimentos: através da catarsis sentimentos eram convertidos em seus opostos, possibilitando a descarga de aspectos da psique que não encontravam saída na vida cotidiana. Vygotsky acreditava que o melhor argumento para refutar a teoria das Artes como contágio eram as descobertas de princípios psicofísicos que assinalavam o valor biológico da atividade artística para o organismo humano, como aqueles identificados na função da música durante tarefas socialmente produtivas em que “a canção organizava o trabalho coletivo e também possibilitava uma descarga de tensão dolorosa”. Ele concordava com as teorias que localizavam as origens das Artes no seu uso como instrumentos na luta pela sobrevivência e, portanto, rechaçava a concepção da atividade artística apenas como expressão de sentimentos ou como mecanismo que não detinha nenhum controle ou domínio sobre as emoções. Em socorro ao seu ponto de vista, recorre a citações de Nietzsche em “Gaia Ciência”, onde o filósofo alemão destacou a importância do ritmo para o homem primitivo.

⁷¹ “(...) muito triste seria o papel da arte na vida, se não tivesse outro fim que o de passar a muitos os sentimentos de alguém. Seu valor e importância seriam nesse caso insignificantes, já que definitivamente a arte não nos proporcionaria solução alguma além da esfera do sentimento individual, exceto em sua extensão quantitativa.”

⁷² Grifo do autor.

⁷³ “Devemos admitir que a ciência não se limita a transmitir seus pensamentos apenas a um homem, mas à toda sociedade, a técnica não se limita a ampliar a mão de um só homem, do mesmo modo a arte é uma espécie de “sentimento social” ampliado ou **técnica dos sentimentos**.”

A função das Artes enquanto descarga emocional é ressaltada por Vygotsky quando recorre ao conceito freudiano das Artes como meio de conciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade ou ao se utilizar do processo de equilibração, concebido e sistematizado por Jean Piaget:

“Y es al parecer esta posibilidad de superar mediante el arte las más grandes pasiones que no han hallado salida en la vida normal, lo que constituye la base del dominio biológico del arte. Toda nuestra conducta no es más que un proceso de establecimiento de equilibrio entre nuestro organismo y el medio ambiente.(...) Cuanto más compleja y sutil se torna la interacción entre el organismo y el medio, tanto más zigzagueantes y embrollados se hacen los procesos de equilibracion (...) siempre existirá una cierta preponderancia a favor del medio o a favor del organismo.(...) Siempre existen unos estímulos de la energía que no pueden hallar salida en trabajo útil. Surge entonces la necesidad de descargar de cuando en cuando la energía no utilizada, de liberarla, con el fin de equilibrar nuestro balance con el mundo.(...) estas descargas y gastos de energía no utilizada, pertenecen a la función biológica del arte.”⁷⁴ (1972:302)

A abordagem dos aspectos psicofísicos da reação estética o levará a comentar a Teoria das Artes como Jogo de Schiller, chamando atenção para o fato dela não permitir entender as Artes como um “ato de criação”. Ele pondera que apesar de ser uma explosão e uma descarga emocional, as Artes estruturam e ordenam os gastos anímicos e os sentimentos humanos:

“Se revela aquí un nuevo aspecto de la reacción estética, a saber, que no representa una descarga vana, un disparo de fogueo, sino que es una reacción de respuesta ante la obra de arte y un nuevo y vigoroso estímulo para los actos ulteriores. **El arte exige**

⁷⁴ “E é ao que parece esta possibilidade de superar mediante a arte as mais grandes paixões que não encontraram saída na vida cotidiana, o que constitui a base do campo biológico da arte. Toda nossa conduta não é mais que um processo de estabelecimento de equilíbrio entre nosso organismo e o meio ambiente.(...) Quanto mais complexa e sutil se torna a interação entre o organismo e o meio, tanto mais complicados e enovelados se tornam os processos de equilibração.(...) sempre existirá uma certa preponderância a favor do meio ou a favor do organismo (...) Sempre existem uns estímulos da energia que não podem achar saída no trabalho útil. Surge então a necessidade de descarregar de vez em quando a energia não utilizada, de libera-la, com o objetivo de equilibrar nossa relação com o mundo (...) estas descargas e gastos de energia não utilizada, pertencem à função biológica da arte.”

respuesta, induce a realizar determinados actos y acciones.^{75,76} (1972:308)

Assim, ele assinala o caráter e papel social das Artes, encoberto muitas vezes pela sensação personalizada que elas oportunizam, ilustrando essa impressão subjetiva com o erro que comete um homem ao pagar seus impostos e pensar ou conceber esse ato exclusivamente do ponto de vista de sua economia privada, sem compreender que deste modo participa, embora de forma ignorada, da complexa economia do Estado participando dos complicados assuntos públicos - ainda que não suspeite disso. E é a partir dessa perspectiva social das Artes que ele abordará seus aspectos pedagógicos e educativos:

“No en vano el arte se consideró desde la más remota antigüedad como un medio de educación⁷⁷, es decir, de una determinada modificación duradera de nuestra conducta y de nuestro organismo.”⁷⁸ (1972:310)

Pedagogia artística e ensino de Artes

Vygotsky alerta que as concepções das Artes que adotam uma perspectiva de observação do fenômeno estético circunscrita aos domínios da psicologia aplicada se apoiam sobretudo na pedagogia implícita às interações entre o público e as criações artísticas, ou seja, no seu caráter educativo. Ele propõe uma concepção das Artes que refuta o seu papel como adorno à vida. Seu pensamento era o de que as Artes desempenhavam uma importante função social e pedagógica em si mesmas, que ultrapassava a compreensão estreita de sua utilização apenas como meio para transmissão de “conteúdos” manifestos através da forma artística. Seu conceito de forma transcendia o aspecto ou a aparência exterior da criação estética e incorporava a relação dialética entre o material e sua configuração na estrutura da obra de arte. Ele defendia o estudo da ação das Artes enquanto Artes, para impedir dessa maneira o desperdício do seu poder substituído por “orientações protestantes de caráter racional e moralizador”. Assim,

⁷⁵ Grifo meu.

⁷⁶ “Aqui se revela um novo aspecto da reação estética, a saber, o de não representar uma descarga vã, um tiro de fogo, mas o de ser uma reação de resposta à obra de arte e um novo e vigoroso estímulo para a ação. **A arte exige resposta, induz a realizar determinados atos e atitudes.**”

⁷⁷ Grifo meu.

⁷⁸ “Não em vão as **Artes foram consideradas desde a mais remota antigüidade como um meio de educação**, vale dizer, de uma determinada modificação duradora de nossa conduta e de nosso organismo.”

passa a examinar a função social das Artes a partir da pedagogia subjacente a sua criação e interação com o público consumidor.

Vygotsky destaca a importância da crítica na construção dos saberes sobre a criação estética, mas adverte para os riscos dela enfatizar excessivamente os determinantes sociológicos da produção artística cerrando dessa forma as portas a uma abordagem essencialmente estética:

“(…) el acto artístico es un acto creador y no puede reproducirse mediante operaciones puramente conscientes (...) A través de la consciencia penetramos en el inconsciente, podemos en cierto modo organizar allí los procesos conscientes, y de todos es sabido que el acto artístico incluye como condición indispensable los actos precedentes de conocimiento racional, comprensión, reconocimiento, asociación, etc. Sería un error pensar que los ulteriores procesos inconscientes no dependen de la dirección que confirmamos a los procesos conscientes; al organizar de un modo determinado la consciencia que marcha al encuentro con el arte, aseguramos de antemano el éxito o el fracaso de la obra artística.”⁷⁹ (1972:314)

Embora censure severamente a maneira como era conduzido o ensino das Artes na Rússia de seu tempo, ele considerava importante que elas integrassem os conteúdos curriculares do ensino formal:

“No se puede enseñar el acto creador del arte; pero ello no significa que el educador no pueda contribuir a su formación y manifestación.”⁸⁰ (1972:314)

Ele ressalta a afinidade psicológica entre a atividade artística e os jogos infantis, e chama atenção dos educadores para as características próprias do funcionamento psicológico da criança:

“Creemos profundamente cierta la suposición de que este tipo particular de arte infantil se acerca mucho al juego y nos explica perfectamente el papel y el valor del arte en la vida infantil.(...)”

⁷⁹ “(...) o ato artístico é um ato criador e não pode ocorrer mediante operações unicamente conscientes (...) Através da consciência penetramos no inconsciente, podemos de certo modo organizar ali os processos conscientes, e sabe-se que o ato artístico inclui como condição indispensável os atos iniciais de conhecimento racional, compreensão, reconhecimento, associação etc. Seria um erro pensar que os processos inconscientes que vêm em seguida não dependem da direção que se confere aos processos conscientes; ao organizar de determinada maneira a consciência que marcha ao encontro das Artes, asseguramos de antemão o êxito ou o fracasso da obra artística.”

⁸⁰ “Não se pode ensinar o ato criador artístico, mas isso não significa que o educador não possa contribuir para sua formação e manifestação.”

sin embargo, la mayoría de las canciones infantiles que se conservan en el pueblo no sólo han surgido de los juegos, sino que son juegos: juegos de palabras, de ritmos, de sonidos...”⁸¹ (1972:315-316)

Vygotsky explica a necessidade infantil de criar um mundo fantástico como importante para fixação e internalização das leis que regem o mundo concreto. Os jogos de “faz-de-conta” não apenas contestam e ocultam as relações do mundo real, mas as destacam, reforçando a sensação de realidade na criança. Por fim, encerra seu estudo defendendo a importância das Artes para a formação do novo ser humano que exigia a sociedade socialista recém implantada na Rússia, prognosticando o que se segue:

“Es difícil predecir qué formas tomará esa vida ignota del futuro y aún más difícil decir qué lugar ocupará en ella el arte. Pero una cosa está clara: puesto que surge de la realidad y es dirigido desde ella, el arte estará íntimamente determinado por la estructura fundamental que adquiere la vida.(...) las posibilidades del futuro no se pueden prever ni calcular tanto para el arte, como para la vida.”⁸² (1972:316-317)

Da psicologia das artes à Teoria Histórico-Cultural

Muitos estudiosos da biografia de Lev Semenovich Vygotsky concordam que suas teorizações sobre a psicologia das Artes o conduziram ao estudo da psicologia geral. As bases dialéticas de seu pensamento já estavam presentes na abordagem da reação estética como é possível verificar através das citações escolhidas para demonstrar o seu pensamento. E como afirmam René Van Der Veer e Jaan Valsiner em seu estudo “Vygotsky: uma síntese”:

“Ao se mover da arte para a psicologia, Vygotsky pôde testar suas construções teóricas derivadas de um domínio complexo em um outro domínio. Seu trabalho com a arte capacitou-o a tratar

⁸¹ “Acreditamos profundamente correta a suposição de que este tipo particular de arte infantil se aproxima muito do jogo e nos explica perfeitamente o papel e o valor da arte na vida infantil.(...) sem dúvida, a maioria das canções infantis que se conservam na memória popular não só surgirão dos jogos, mas são jogos: jogos de palavras, de ritmos, de sons...”

⁸² “É difícil predecir que formas assumirá a vida desconhecida do futuro e ainda mais difícil será precisar o lugar que nela ocuparão as Artes. Mas uma coisa está clara: posto que surgem da realidade e que por ela são determinadas, as Artes estarão intimamente relacionadas com a estrutura fundamental que vier adquirir a vida social.(...) as possibilidades do futuro não podem ser previstas ou calculadas nem para as Artes nem para a vida.”

de problemas psicológicos complexos e - os autores deste livro gostariam de afirmar - , de uma forma muito mais rigorosa do que investigadores com formação em psicologia propriamente dita, na sua época ou na nossa. Foi um mérito - e não um demérito - para Vygotsky ter passado da crítica literária e da educação para a psicologia. Sem dúvida é um tributo à sua formação o fato de que suas idéias eloqüentes (...) continuem a nos fascinar na busca de nossa própria síntese de idéias.” (1996:47)

Não é difícil aceitar que o interesse na investigação do funcionamento mental durante a criação e recepção estéticas teriam conduzido Vygotsky ao aprofundamento de estudos da psicologia humana desde uma perspectiva marxista dialética, aprioristicamente estabelecida. Como se pode comprovar, examinando-se as 319 páginas de “Psicologia da Arte” - sua primeira incursão no universo da psicologia - ali já se encontram em germinação sua reflexão sobre a mediação semiótica cultural e o rigor da metodologia materialista dialética no exame de alguns aspectos do funcionamento mental superior humano. Suas investigações e pesquisas subsequentes forneceram as bases para a construção da Teoria Histórico-Cultural do Aprendizado e Desenvolvimento dos seres humanos, sobre a qual se estrutura a Psicologia Sócio-Histórica. A atitude científica vigotskiana caracterizou-se ao longo de toda sua extensa produção (mais de 180 textos) por uma assimilação crítica que incorporava as contribuições válidas de diferentes perspectivas sobre os seus objetos de estudo. Para ele, o ser humano é forjado por instrumentos e ferramentas psicológicas da ordem do simbólico, que emergem do processo comunicacional e interativo necessário ao trabalho coletivo de transformação e domínio sobre a natureza naturata, redimensionado pela linguagem falada e escrita.

Referências Bibliográficas

- BLANCK, Guillelmo. Vygotsky: o homem e sua causa In: MOLL, Luis C. **Vygotsky e a educação**. Porto Alegre. Artes Médicas.1996: 31-55.
- VAN DER VEER, René & VALSINER, Jaan. **Vygotsky: uma síntese**. São Paulo. Loyola.1996.
- VYGOTSKY, L.S. **Psicologia del arte**. Barcelona. Barral. 1972.