

A crítica do leitor de L. S. Vigotski

Priscila Nascimento Marques

O volume de comentários, textos críticos e ensaios russos, a tradução de Boris Pasternak, a montagem de Gordon Craig no Teatro de Artes de Moscou, tudo isso faz de Hamlet um marco na história da cultura russa. Com efeito, essa tragédia “criada por um gênio inglês, tornou-se uma confissão da alma russa” (VERESOV, 1999, p. 60). A busca pelo sentido da vida, a morte, o suicídio, o dilema entre a ação e a passividade configuraram o que ficou conhecido na crítica como “a questão Hamlet” para a *intelligentsia* (BILLINGTON, 1970, p. 354). A geração dos “pais” dos anos 1840¹, que os “filhos” tentaram superar com a criação do novo homem, do homem de ação, deixou um legado de “angústia não resolvida e de questões não respondidas que continuaram a agitar a cultura mais complexa que surgiu no século seguinte de crescimento econômico e de elevação social” (BILLINGTON, 1970, p. 358). Assim, desde que veio à luz na cena russa pela adaptação de 1748², feita por Aleksander P. Sumarokov (1718-1777), a tragédia shakespeariana atravessou os séculos e chegou aos anos 1900 continuando a produzir fortes impressões em seus leitores russos.

O ensaio longo sobre Hamlet, feito por Vigotski em 1915, aparece na bibliografia de Vigodskaja e Lifanova (1999, p. 80) como seu primeiro trabalho e constituiu monografia para a conclusão do curso de graduação na Universidade de Shaniavski³. O manuscrito possui duas versões, sendo que a primeira foi produzida entre 5 de agosto e 12 de setembro de 1915 em Gomel, e a versão final, concluída em Moscou entre 14 de fevereiro e 28 de março de 1916. O estudo desse texto abre algumas vias de investigação. Se, por um lado, é possível analisar seu potencial como estudo psicológico (ainda que não tenha sido concebido com tal), por outro, interessa também aprofundar suas conexões com o ambiente intelectual que lhe é contemporâneo, particularmente no que se refere ao diálogo com a filosofia da arte simbolista e com a referida montagem de Graig. É possível ainda enxergá-lo como mais uma contribuição dentro da “questão Hamlet” na cultura russa. Por fim, já foi aventado um viés interpretativo que associa a análise vigotskiana à abordagem estética fenomenológica.

Antes de discutir suas implicações, serão tecidas algumas palavras acerca da proposta crítica apresentada por Vigotski em *A tragédia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, por ele denominada “crítica do leitor”. No prefácio dessa obra encontram-se as linhas gerais de tal proposta: “Essa crítica não se alimenta de conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata. É uma crítica francamente subjetiva, que nada pretende, uma crítica do leitor.” (VIGOTSKI, 1999, p. XVIII). Em seguida, o autor estabelece suas três particularidades mais importantes. Em primeiro lugar destaca o fato dessa

¹ “A principal razão para o interesse mantido pela aristocracia reside na fascinação romântica pelo personagem de Hamlet. Os aristocratas russos sentiam uma estranha afinidade por essa figura privilegiada da corte, dividida entre a missão que lhe foi designada e seu mundo particular de indecisão e meditação poética. No começo do século XIX não parecia nenhum pouco surpreendente um aristocrata russo fazer uma peregrinação especial ao “castelo de Hamlet” em Elsinore.” (BILLINGTON, 1970, p. 354)

² O texto de Sumarokov, de 1748, foi montado em 1750, dezenove anos antes da primeira versão francesa (LANG, 1948, p. 70).

³ Vigotski, devido à pressão paterna, entrou no curso de medicina da Universidade de Moscou e, após um curto período transferiu-se para o curso de direito na mesma instituição. Na mesma época, em 1914, matriculou-se na Faculdade de História da Filosofia na Universidade Popular Shaniavski, que foi fundada pelo general de mesmo nome (1837-1905), entusiasta da educação popular. Para Vigodskaja e Lifanova (1999, p. 31) “o estudo na universidade teve uma enorme influência na formação da visão de mundo e na disposição do pensamento científico do futuro estudioso”.

crítica não se relacionar com a personalidade do autor. Considera que “uma vez criada, a obra de arte separa-se do seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza” (VIGOTSKI, 1999, p. XIX). A obra é vista como detentora de uma diversidade simbólica inesgotável e, assim, não pode de modo algum ser reduzida à interpretação fornecida por seu autor, uma vez que, na produção estética, “seu irracional é mais importante e maior que o racional” (VIGOTSKI, 1999, p. XIX).

Essa característica da arte de abrigar diversos conteúdos possíveis conduz à segunda particularidade da crítica do leitor, ou seja, a não necessidade de refutar outras interpretações: “Ao fazer sua exegese como uma das possíveis, o crítico procura afirmá-la como tal, afirmar sua possibilidade sem pretender que seja única e exclusiva e sem por isso fazer a crítica dos críticos.” (VIGOTSKI, 1999, p. XXI). Por fim, Vigotski ressalta a terceira peculiaridade, que se refere ao enfoque do objeto artístico. O leitor é alçado a um grau de importância fundamental, pois a ele são atribuídas a reprodução, recriação e elucidação da obra. Essa importância, contudo, está submetida à própria objetividade e materialidade da obra: “Se, de um lado, o crítico não está preso a nada no campo da obra em estudo –, nem às concepções do autor, nem às opiniões de outros críticos – de outro está inteiramente preso a essa mesma obra” (VIGOTSKI, 1999, p. XXII). A arte possui, assim, um caráter irracional que não aceita explicações fechadas e únicas, de tal forma que o ato de interpretar depara-se com os próprios limites:

[...] a crítica “de leitor” não considera, de modo algum, que sua meta seja *interpretar* a obra. Interpretar significa esgotar, e depois disso a leitura perde o seu porquê. Ao reconhecer o caráter irracional da obra de arte, de maneira nenhuma o crítico está querendo explicá-la. [...] Se Goethe tem razão ao dizer que, “quanto mais inacessível à razão, mais elevada é a obra”, elucidá-la, torná-la acessível à razão significa rebaixá-la. (VIGOTSKI, 1999, p. XXIV-XXV)

Se o leitor não busca fornecer uma explicação definitiva ao objeto artístico, o que ele pode oferecer são suas impressões subjetivas (as quais estão intrinsecamente relacionadas à objetividade da obra). Nesse ponto, Vigotski discute a questão da (im)possibilidade de transmitir tais impressões, a angústia da palavra que o crítico sente na pele, pois

[...] não existem palavras capazes de transmitir aquela “sensação comovida” que, sozinha, se constitui na verdadeira compreensão da obra de arte [...] James tem toda razão ao relacionar essa “sensação comovida” ao campo das vivências místicas, cujo traço fundamental é, segundo ele, o inefável. (VIGOTSKI, 1999, p. XXV)

Dessa forma, a experiência estética encontra paralelo com a experiência mística: “o místico é inexprimível, o trágico intransmissível por palavras [...] o crítico-leitor fica sem palavras para transmitir o ‘prazer inexplicável’, o inatingível” (VIGOTSKI, 1999, p. XXVII). Na sua tentativa de falar sobre a obra, o crítico-leitor efetivamente não cria, uma vez que sua fala não se sustenta sem o objeto de estudo, mas ela se constitui como notas que permitem uma leitura desse objeto. No caso do estudo de Hamlet, em particular, Vigotski aponta o fato de que os estudos críticos existentes tendem a racionalizar a tragédia e buscar uma ligação inteligível entre os acontecimentos. Para sua análise, Vigotski parte do mistério e do ininteligível, sem, no entanto, buscar superá-los

O mistério e o ininteligível não são véus que envolvem em brumas a tragédia, que deve ser examinada *através* deles ou levantando-os (superando-os), como ocorre em toda crítica de *Hamlet*, mas constituem o próprio núcleo, o centro interno da tragédia [...] Nosso ponto de partida é o mito de Hamlet, a realidade de Hamlet. Concretude originária inexplicável, a realidade da tragédia, que convence, é imperiosamente subjugadora em função da força inexplicável da hipnose e da sugestão artística (VIGOTSKI, 1999, p. XXIX-XXX).

O indecifrável mistério que permeia a tragédia shakespeariana não lhe é exclusivo, mas é característico de toda produção artística. O receptor jamais será capaz de apreendê-la ou desvelá-la, mas fruí-la (Vigotski, em seu texto, não emprega o termo fruição, mas sensação). Dessa forma, a tragédia é, em si, intraduzível, bem como a impressão que ela causa. O crítico-leitor haverá de lidar com as “angústias da palavra” ao carregar sua tarefa de “arrancar sons do interior de instrumento rebelde enquanto ouve com o ‘ouvido da alma’ a melodia potente e triste” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXV). Sendo assim, sua produção pode ser definida como “entonações internas” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVII) da leitura da tragédia, são direcionamentos da emoção propostos pelo crítico-leitor.

Acerca dos elementos de investigação psicológica que podem ser identificados no ensaio sobre Hamlet, Veresov apontou os seguintes temas: a idéia de percepção individual e impressão do texto artístico e a idéia do determinismo cultural da personalidade (VERSOV, 1999, p. 62). No que tange à percepção do texto artístico (o que Vigotski chamará mais tarde, em *Psicologia da arte*, de reação estética), o autor se opõe a certa compreensão do conceito aristotélico de catarse que o relaciona ao apaziguamento das emoções⁴, uma vez que, como foi dito, Vigotski não busca superar o mistério e o ininteligível da tragédia. O automatismo trágico que permeia as ações de Hamlet não será explicado, mas explicitado. Os dois planos em que se desenvolve a tragédia (o mundo concreto e o outro mundo, representado pelo fantasma) produzem impressões distintas que não se resolvem (em última instância, não haveria, para Vigotski, a purificação dos sentimentos de que fala Aristóteles). Outro ponto extremamente importante nessa proposta crítica é a ênfase no caráter emocional da experiência estética: “O importante na tragédia não é a apreensão (o desvelamento) mas a sensação” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXIV). Para dar conta dessa experiência emocional obscura, Vigotski lança mão dos estudos sobre a experiência mística do teórico da psicologia, William James. Segundo Kozulin, “o texto de Vigotski não é um tratado de um especialista, mas um estudo de caso das experiências internas de uma pessoa preocupada – o próprio Vigotski – que encontra um fenômeno cultural de proporções mitológicas” (KOZULIN, 1990, p. 53).

Em dois momentos de sua análise, Vigotski retoma o estudo de William James sobre a experiência mística. Primeiro ao tratar da sensação do receptor diante da obra, a “sensação comovida” que ela desperta, e, posteriormente, ao abordar o misticismo de Hamlet e sua inércia. Em nota de rodapé resgata os quatro pilares da experiência mística identificados por James (1999, p. 414-416): 1) inefabilidade: o conteúdo da experiência só pode ser vivido diretamente, ou seja, não pode ser adequadamente reportado *a posteriori*; 2) qualidade noética: estados místicos também são estados de conhecimento para aqueles que os vivenciam, contudo não se trata estritamente do conhecimento racional, mas da capacidade de captar as “profundezas da verdade não exploradas pelo intelecto discursivo” (JAMES, 1999, p. 414); 3) transitoriedade: tais estados não podem ser mantidos por longos períodos; e 4)

⁴ “É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1998, p. 110)

passividade: a vontade do místico durante a experiência é temporariamente suspensa, sente como se estivesse sendo conduzido por um poder superior.

O primeiro desses itens foi associado às dificuldades inerentes à atividade do crítico, uma vez que ele deve lidar com a impossibilidade de reportar sua experiência estética em toda amplitude e força. Também de James vêm o destaque para o caráter emocional dessa experiência, isto é, a consideração de que a experiência (estética, no caso de Vigotski; mística, no caso de James) é uma forma de conhecimento que se dá pela via do sensível. Para James (1999, p. 442), trata-se do “conhecimento que nos é dado em sensações mais do que aquele dado pelo pensamento conceitual”. O autor ainda completa:

O pensamento, com seu caráter remoto e abstrato, freqüentemente na história da filosofia foi contrastado desfavoravelmente com a sensação. É um lugar comum da metafísica que o conhecimento de Deus não pode ser discursivo, mas deve ser intuitivo, ou seja, deve ser construído mais pelo padrão daquilo que em nós é chamado sensação imediata, do que por proposição e julgamento. (JAMES, 1999, p. 442)

O misticismo de modo geral e a sua quarta característica definida por James (passividade), em particular, foram fortemente associados à personagem de Hamlet por Vigotski: “*Hamlet é um místico – isso determina não só seu estado d’alma no limiar de uma dupla existência, de dois mundos, mas também sua vontade em todas as manifestações negativas e positivas, na ação e na inércia*” (VIGOTSKI, 1999, p. 95, grifo do autor). Para James: “o contato com o outro mundo [other-worldliness] encorajado pela consciência mística torna essa super-abstração da vida prática particularmente suscetível de acometer os místicos cujo caráter é naturalmente passivo e o intelecto frágil” (JAMES, 1999, p. 450).

Ressalta-se também a ausência de qualquer tipo de psicologização do artista. Vigotski não recorre a modelos psicológicos que esclareçam a personalidade do autor, e, por conseguinte, sua obra. Essa postura permanecerá inalterada em escritos posteriores e marca uma posição importante que diferenciará sua psicologia da arte de outras abordagens. Zenkine aponta para o ineditismo dessa abordagem psicológica da arte, que leva em conta o ponto de vista estético, no contexto da crítica psicológica literária soviética (ZENKINE, 1996, p. 31).

Para Veresov, é possível identificar certas noções de personalidade no ensaio vigotskiano. A questão da inação de Hamlet é trabalhada por Vigotski extensivamente, sem que ele tome parte em qualquer dos lados antagônicos, isto é, daqueles que vêem Hamlet como refém do destino ou, ao contrário, um cínico que calcula friamente suas ações: “Hamlet é uma personalidade no sentido estrito da palavra. Vigotski se interessa por Hamlet não apenas como alguém que resolve uma situação social, mas também como certo modelo para discutir questões de autodeterminação, ação social, liberdade e necessidade” (VERESOV, 1999, p. 65). Com base nisso, Veresov conclui que o ensaio se constitui como primeira obra psicológica de Vigotski, ou um “exemplo de análise filosófica literária com óbvios contextos psicológicos” (VERESOV, 1999, p. 65). Sua análise do desfecho da tragédia ecoa certas noções da dialética hegeliana:

O momento importante para Vygotsky na análise da resolução da tragédia é a *nova qualidade* emergente que não “surge” meramente das linhas ao longo das quais as ações se desenvolvem na peça, mas “pula” para um nível mais alto: a resolução “captura” as linhas de ação e “submete-as”, em vez de simplesmente constituir uma conclusão “lógica” no sentido da lógica formal aristotélica. Essa ênfase na nova qualidade que resulta da ação recíproca de opostos é, evidentemente, parte do esquema hegeliano que é apropriadamente aplicado à estrutura de composição da peça. (VAN DER VERR; VALSINER, 1996, p. 35)

Além da identificação de tais traços de psicologia e dialética no ensaio vigotskiano, é preciso não perder de vista sua forte relação como as idéias do simbolismo russo. Como nos lembra Veresov (1999, p. 66), é muito comum o reconhecimento de Vigotski como um psicólogo soviético; sua posição como “filho da era de prata da cultura russa”, no entanto, é muito pouco explorada. Sendo assim, convêm delinear alguns pontos de contato entre a interpretação vigotskiana de Hamlet e a estética simbolista russa.

Vigotski identifica em Hamlet o limiar entre dois mundos, um temporal e visível e outro que determina o primeiro. Para ele, “esses raios *escuros*, essas linhas do outro mundo preenchem toda a peça, *iluminam* com sua luz mística oriunda de fonte desconhecida” (VIGOTSKI, 1999, p. 5), de tal forma que a tragédia se divide em duas partes, isto é, suas “palavras, palavras, palavras”, a narração de Horácio, e o resto que é silêncio⁵. Esse “resto” constitui o segundo sentido da tragédia, o qual “não pode ser revelado nas idéias, nos conceitos lógicos; ele é sobrenatural, pertence ao mundo de além-túmulo” (VIGOTSKI, 1999, p. 8), mas, ao mesmo tempo, ele impregna as palavras, a narração. Essa chave interpretativa se mostra consoante ao pensamento simbolista, pois, como lembra Nivat (1987, p. 96), o “não-dito”, o indizível, são parte fundamental da concepção que os simbolistas têm de arte. A seguinte passagem do filósofo Nikolai Berdiáiev também explicita essa relação:

Toda arte autêntica é simbólica. Ela é uma ponte entre dois mundos, ela evoca uma realidade mais profunda e ali se encontra o real autêntico. Esta realidade autêntica só pode ser artisticamente expressa pelo símbolo. Ela não pode ter na arte uma representação realmente imediata. A arte jamais reflete a realidade empírica. Ela penetra sempre num outro mundo, mas este outro mundo é acessível à arte unicamente em transposições simbólicas. (BERDIAIEV)

Nesse sentido, Vassíli Tolmatchov faz uma retomada etimológica. O estudioso lembra que “simbolon” significa ligar, e, assim, o símbolo é a manifestação da ligação entre o imperfeito e o ideal, ou, mais precisamente, “é um atributo da aspiração à beleza superior” (TOLMATCHOV, 2005, p. 20). Peterson, ao tratar das idéias do escritor e filósofo Dmitri Merejkovski, afirma que ele rejeita a noção “exatidão fotográfica” nas artes e defende o emprego de alusões, sugestões, nuances elusivas. Merejkovski elenca os três elementos mais importantes para a arte simbolista: conteúdo místico, símbolos e ampliação da sensibilidade artística (PETERSON, 1993, p. 16).

Viatcheslav Ivánov, por sua vez, defende o realismo na arte como sendo a representação dos objetos em sua essência. Assim, o artista é receptivo em relação ao seu objeto e não lhe impõe sua subjetividade. Ao tratar de Shakespeare chega a afirmar que “ele é o vidente dos mistérios do mundo terrestre e clarividente do mundo espiritual” (IVANOV, 2005, p. 208). Ainda com as idéias de Ivanov, a interpretação vigotskiana encontra outras afinidades, por exemplo, no que diz respeito à concepção de mito em literatura. Vigotski resume sua proposta como uma tentativa de interpretar a tragédia como mito, e, retomando precisamente Ivánov, lembra que “aqui o símbolo não é uma alegoria mas uma realidade” (VIGOTSKI, 1999, p. XXIX). As fontes de tal proposta podem ser encontradas na seguinte passagem do teórico simbolista:

⁵ Esse excerto, verdadeiro mote da análise vigotskiana, foi retirado da seguinte passagem da tragédia: “Diz-lhe o que se passou e as ocorrências / Que me envolveram. O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2006, p. 543). Ao longo todo texto ela é contraposta a outra passagem da tragédia: “Palavras, palavras, palavras” (SHAKESPEARE, 2006, p. 436).

O simbolismo realista abrirá um mito no símbolo. Somente do símbolo, entendido como realidade, o mito pode crescer como uma espiga da semente. Porque o mito é a verdade objetiva sobre a existência. O mito é a forma mais pura da poesia de assinalação. Não é por acaso que, segundo Platão, na harmonia do mundo antiindividualista, desejado por ele, a tarefa do poeta é “criar os mitos se ele quiser ser poeta”. (IVANOV, 2005, p. 220)

Outro ponto importante que subjaz a crítica de Vigotski refere-se à concepção da arte em sua relação com a representação do social. Considerando a tradição literária e crítica que prevaleceu ao longo do século XIX na Rússia, é preciso ressaltar o fato de que o simbolismo promove uma independência da literatura de sua função de retratar o social, além de reestruturar a concepção de forma literária. Andrei Biély afirma em tom de manifesto: “Só protestamos contra a afirmação de que o dever da literatura é fotografar o cotidiano [...] É ingênua a redução das tarefas da literatura à ilustração de tratados sociológicos” (BIÉLY, 2005, p. 251). Segundo Peterson os simbolistas da revista *Mir iskusstva* “evitavam comentários sociais ou políticos em suas obras de arte e freqüentemente centravam sua atenção no ‘como’ da arte, ao invés do ‘o quê’” (PETERSON, 1993, p. 39). O objeto da arte simbolista permanece sendo o real, mas aqui ele já é outro, encontra-se na esfera do *a realibus ad realiora* (“do real ao mais real”, cf. IVANOV, 2005, p. 229) e a poesia é concebida como o meio de desvelá-lo: “a arte é o único meio de conhecimento. O conhecimento sensorial é impossível, e a função da ciência é apenas trazer uma certa dose de ordem para o caos dos fenômenos incognoscíveis” (POMORSKA, 1972, p. 78). E para atingir semelhante objetivo cognitivo é fundamental não o conteúdo artístico *per se*, mas a forma artística: “A teoria simbolista revoga o dualismo de ‘forma e conteúdo’, de *signum* e *signatum*. O signo adquire ele mesmo seu próprio ‘significado’ e deve ser considerado juntamente como ‘conteúdo’ que reflete” (POMORSKA, 1972, p. 83).

Ainda no contexto cultural contemporâneo ao texto de Vigotski, é preciso levar em conta um fato de grande importância na história das relações entre a cultura russa e a tragédia shakespeariana em questão. Trata-se da montagem concebida por Gordon Craig realizada pelo Teatro de Artes de Moscou em 1912. Ao tratar do trabalho com o diretor inglês, Konstantin Stanislavski enfatiza o papel do primeiro na identificação de problemas na tradução russa existente, os quais induziam a interpretações equivocadas (particularmente sobre o caráter da mãe de Hamlet, Gertrudes, e sobre a loucura do príncipe), como pode observar na seguinte passagem:

Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de *Hamlet*. Para ele este é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; porém se tornou diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava o pai, e a partir desse momento real, a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortesã adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre seus ombros pelo pai atormentado, o levava à perplexidade e ao desespero. (STANISLAVSKI, 1983, p. 457-8)

Todos os pontos apresentados por Stanislavski nesse excerto encontram-se refletidos na análise de Vigotski: a recusa à loucura, o mundo do Além *versus* o mundo da vida cortesã, a realidade da experiência de olhar para esse mundo do Além. Em outros momentos o diretor russo ainda trata do misticismo que envolve a aparição do pai de Hamlet e sua busca por decifrar o mistério da existência, aspectos igualmente importantes na interpretação vigotskiana.

Há ainda outro campo interpretativo sugerido por Kozulin para quem o ensaio vigotskiano pode ser considerado um “caso de psicologia fenomenológica ou existencial *par excellence*” (KOZULIN, 1990, p. 51). Assim, propõe-se, aqui, desenvolver essa possibilidade de diálogo por meio da identificação de pontos de contato entre a proposta de crítica lançada por Vigotski em *Hamlet* e alguns dos fundamentos da estética fenomenológica, conforme proposições de Mikel Dufrenne (1910-1995) e Moritz Geiger (1880-1937). No caso desses dois autores, a discussão será baseada nos textos “A crítica literária: estrutura e sentido” e “Crítica literária e fenomenologia”⁶ de Dufrenne e “A estética fenomenológica” (1925) de Geiger.

Um primeiro ponto de contato pode ser delineado a partir da própria denominação da proposta vigotskiana – “crítica do leitor” – por, apesar de a crítica literária ter se institucionalizado e da pretensão do crítico em apresentar-se como homem de ciência, Dufrenne nos lembra que “todo leitor é um crítico em potencial” (2002, p. 169). Ambos partem da capacidade humana de emitir juízos, que precede e é pressuposto para a crítica institucionalizada. Porém, como será visto, nos dois casos a atividade crítica será reestruturada, seus objetivos redesenhados e, então, outras intersecções entre o autor russo e a fenomenologia poderão ser identificadas.

Geiger estabelece uma classificação que diferencia Estética como ciência autônoma, Estética como disciplina filosófica e Estética como terreno de aplicação de outras ciências, por exemplo, da Psicologia (GEIGER, 1958, p. 86), pode-se dizer que Vigotski faz suas reflexões no campo da Estética como ciência autônoma, uma vez que se ocupa de uma obra em particular sem pretender fazer reflexões de cunho geral sobre a arte ou aplicar conhecimentos da Psicologia ao objeto artístico. Isso também é válido para a relação da obra e de seu autor. Para Dufrenne, a tendência biografizante “procura fora da obra elementos de informação sobre o autor e termina por reter da obra só o que permite compreender o autor ou verificar uma teoria geral da criação” (DUFRENNE, 2002, p. 194). Observe-se, contudo, que nem Vigotski nem os referidos teóricos da fenomenologia negam a noção de autoria, mas perscrutam-na naquilo que a obra apresenta. Para Dufrenne, o autor não é a verdade da obra, mas tem sua verdade *na* obra (2002, p. 183).

Sobre o papel do leitor/crítico em Vigotski é possível apontar um paralelo com a definição de Dufrenne da atividade crítica como “co-devaneio e decifração” que atualiza o sentido primeiro das imagens ou das narrativas, de tal forma que “a aventura do crítico renova a do escritor” (DUFRENNE, 2002, p. 185). Essa possibilidade de renovação de que fala Dufrenne, relaciona-se com a concepção vigotskiana sobre a inesgotável diversidade simbólica inesgotável do objeto artístico. Para Dufrenne, a leitura é uma concretização que faz da obra aquilo que ela quer ser, isto é, um objeto estético correlato a uma consciência viva (DUFRENNE, 2002, p. 192). Esse propósito identificado à arte de ser um objeto *para* uma consciência pode ser aproximado à noção vigotskiana de que a obra é uma possibilidade realizada, pois, em ambos os casos, revela-se uma visão não-imanentista do objeto artístico. O mesmo se verifica em Geiger, para quem “A estátua não tem significação estética enquanto bloco real de pedra, mas como o que nela se dá ao contemplador [...] O que importa é a aparência e não a realidade.” (GEIGER, 1958, p. 88).

O status que a obra ganha na crítica vigotskiana pode ser visto como paralelo à atitude fenomenológica de enxergá-la propriamente como fenômeno. Dufrenne lembra que a palavra de ordem da fenomenologia é voltar às próprias coisas e entende que contribuição dessa filosofia ao estudo da arte consiste justamente em propor uma volta à obra para descrevê-la,

⁶ Respectivamente: “Structure et sens. La critique littéraire”(originalmente publicado na Revue d’Esthétique, em 1967) e “Critique littéraire et phénoménologie” (originalmente publicado na Revue Internationale de Philosophie, em 1964).

dizer o que ela é (DUFRENNE, 2002, p. 191). Nesse sentido, Dufrenne propõe uma analogia, ainda que não identidade, entre a atitude estética e a redução fenomenológica⁷. Para Geiger (1958, p. 90), voltar aos elementos que compõe a obra de arte como fenômeno pode ser a chave para a construção da Estética como ciência autônoma. Sobre a atividade da Estética como ciência autônoma e suas relações com outros campos do saber, ressalta:

É questão de aprender a entrever retamente os elementos que importam; de não deixar-se desviar por pontos de vista secundários nem por prejuízos; de ater-se efetivamente aos fenômenos e só aos fenômenos. Semelhante aprendizagem não se pode conseguir, todavia, assistindo a cursos de Estética ou Psicologia, nem apropriando-se de opiniões alheias ou de conhecimentos históricos, mas unicamente por atividade própria, por análise própria. (GEIGER, 1958, p. 98)

Verifica-se nessa passagem grande proximidade entre a atitude estética proposta por Geiger e a recusa de Vigotski a fazer a “crítica dos críticos”. As reflexões da estética fenomenológica também tangenciam a questão das limitações da atividade do crítico e da irredutibilidade da arte ao racional. Para Dufrenne, o sentido da arte se dá antes para o sentir do que para o pensar, ele “habita a palavra como a essência do fenômeno: ele está ali, preso nas palavras, mas não lhes pode ser arrancado para ser traduzido ou conceitualizado” (DUFRENNE, 2002, p. 197), ou ainda “o sentido da obra consiste em não ter sentido; o seu ser está além de toda determinação, não numa positividade gloriosa, mas na incessante negação de toda positividade” (DUFRENNE, 2002, p. 198). Além disso, ao negar-se a interpretação e optar por realizar um esforço que seja, antes de tudo, analítico e que esteja inteiramente preso à obra, Vigotski aproxima-se da concepção de Geiger, para quem a Estética como ciência autônoma, ao tratar da estrutura dos objetos estéticos e dos valores que o determinam como tais, deve realizar a análise do próprio objeto e apoiar-se inteiramente em um *objetivismo* (GEIGER, 1958, p. 91)⁸.

Também Dufrenne enfatiza a impossibilidade de encerrar o sentido da arte e seu caráter mítico: “Toda grande obra é um mito, o desabrochamento de um símbolo no mundo. E se o símbolo dá a pensar, como diz Kant, ele também se recusa ao pensamento” (DUFRENNE, 2002, p. 197-8). Para Vigotski, a obra como mito impõe uma realidade que o leitor tenta tatear, mas que jamais poderá objetivar definitivamente, pois sua objetivação é a própria obra.

Outra particularidade do método fenomenológico, ressaltada por Geiger, consiste no fato de que ele não extrai normas e leis partindo de um pressuposto supremo, mas busca no caso particular a essência geral (GEIGER, 1957, p. 94). Ainda para esse autor, tal essência geral deve ser apreendida não por dedução, nem por indução, mas por intuição, que se realiza mediante exame detido da obra. Assim, ao associar intuição e objetivismo, Geiger evita incorrer em qualquer dos extremos, isto é, de um lado um impressionismo crítico e, de outro, total desatrelamento entre objeto artístico e sujeito que o contempla. A visão de Vigotski sobre o trágico em *Hamlet* está próxima a esse pressuposto fenomenológico de buscar o geral no particular. Ao defini-la como “a tragédia das tragédias”, Vigotski afirma que lá “há tudo o

⁷ Langdridge define redução fenomenológica como o procedimento metodológico que facilita o retorno às coisas em seu aparecimento. Ela exige do pesquisador que: 1) descreva ao invés de explicar; 2) horizontalize a experiência, sem produzir hierarquias de significados; 3) verifique a experiência com os dados oferecidos à percepção (LANGDRIDGE, 2008, p. 1130).

⁸ Essa noção de objetivismo ganha ainda mais força nos escritos posteriores de Vigotski, uma vez que, em *Psicologia da Arte* (1925), abandona a terminologia da “crítica do leitor” e passa a denominar seu método de “objetivo analítico”.

que na tragédia constitui a tragédia; o próprio princípio trágico, a própria essência da tragédia, sua idéia, seu tom” (VIGOTSKI, 1999, p. 3).

Considerando que o objetivo do trabalho do crítico-fenomenólogo é deter-se no objeto artístico de modo a apreender-lhe a essência, Dufrenne empreendeu um debate com correntes estruturalistas sobre a possibilidade de se estudar exclusivamente os elementos e estruturas que articulam a obra, desprezando-se o sentido (DUFRENNE, 2002, p. 175). O autor defende que, “O escritor não fala para falar [...] para prestar homenagem a esse novo deus que é a linguagem, ele fala para dizer alguma coisa: ele é sempre, em qualquer grau, escritor. A linguagem é uma ferramenta para o escritor” (DUFRENNE, 2002, p. 181). Essa pressuposição de que a obra tem um sentido ecoa claramente no objetivo de Vigotski com seu estudo sobre *Hamlet*, como se pode ver na seguinte passagem:

Com isso, esperamos atingir o espírito geral da peça, compreender todas as tragédias particulares da quais se constitui nossa peça e que *em um* aspecto se voltam todas para o foco interno, para o centro da tragédia; encontrar esse centro, esse ponto em torno do qual toda ela gira; entender e elucidar os “caracteres” das personagens; esclarecer o mecanismo do desenrolar dos acontecimentos na peça e, por último – o que sintetiza tudo isso – perquirir o “sentido” geral da tragédia, apreendê-la e substituir suas “palavras” pelo “resto” (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

Não obstante, Vigotski não avança na seara do misticismo, não enfoca a obra do ponto de vista metafísico, mas, entende que esse segundo sentido “é dado na própria tragédia, ou melhor, existe nela, no desenrolar de sua ação, no seu tom, nas suas palavras [...] É a base subjacente da tragédia, sua fonte trágica” (VIGOTSKI, 1999, p. 8-9). Com intento de introduzir a análise que se segue, afirma “é por isso que, nas linhas subseqüentes, eivadas de uma profunda sensação desse ‘segundo sentido’ da tragédia, não diremos uma única palavra diretamente sobre ele. Basta apenas perquiri-lo na própria peça, estudar as suas fontes *trágicas* subjacentes” (VIGOTSKI, 1999, p. 9).

De modo semelhante, Dufrenne entende que o sentido da linguagem na literatura não se dá pelas palavras, mas nelas. Dessa forma, a compreensão do estilo e da estrutura formal é essencial para se chegar ao sentido. Ao crítico cabe a tarefa de aclarar o sentido, de comunicar sua experiência de leitor. Para Dufrenne, “o crítico não se acrescenta à obra, mas acrescenta a obra a si mesmo” (2002, p. 201), ele deve tratar a obra como sua própria norma ou, mais diretamente: “deixar a obra ser é, portanto, a tarefa do crítico. E não é uma tarefa fácil” (p. 203).

Por fim, o esboço desses paralelos entre a “crítica do leitor” de Vigotski e as idéias da fenomenologia de Dufrenne e Geiger buscou mostrar a possibilidade de estabelecer um diálogo entre as duas propostas, sem pretender determinar uma identificação plena entre ambas. É fundamental sublinhar o fato de que Vigotski escreveu seu ensaio entre 1915 e 1916, sob a atmosfera do simbolismo russo, das idéias de Viatcheslav Ivánov e Nikolai Berdiáiev, por exemplo, e da histórica montagem de Gordon Graig no Teatro de Artes de Moscou em 1911. Esses acontecimentos culturais marcam fortemente a impressão vigotskiana sobre a tragédia de Shakespeare. Por outro lado, questões marcantes dos textos de Dufrenne e de Geiger, que dizem respeito à instituição de uma estética como campo autônomo e o embate com o estruturalismo, não são centrais para as reflexões de Vigotski no referido ensaio. Somente anos depois, já preocupado em formular um programa de Psicologia da Arte, o autor russo ampliará seu espectro de preocupações e travará intenso diálogo com diferentes vertentes estéticas existentes (Psicanálise, Formalismo e a teoria de Potiebniá), na elaboração de *Psicologia da Arte* (1925). Não obstante a distância cultural e temporal entre as propostas, o que se procurou demonstrar foi a existência de afinidades, sobretudo metodológicas.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices: Eudoro Sousa. 5. ed. [S.I.]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998. (Estudos gerais Série universitária. Clássicos de filosofia)
- BIÉLY, Andriéi. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- BILLINGTON, James Hadley. *The icon and the axe: An Interpretative History of Russian Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.
- DUFRENNE, Mikel. A crítica literária: estrutura e sentido. In: *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUFRENNE, Mikel. Crítica literária e fenomenologia. In: *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GEIGER, Moritz. A estética fenomenológica. In: *Problemática da estética e estética fenomenológica*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- IVANOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- JAMES, William. *The varieties of religious experience: a study in human nature*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999.
- KOZULIN, Alex. *Vygotsky's psychology: a biography of ideas*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- LANG, D. M. Sumarkov's "Hamlet". A Misjudged Russian Tragedy of the Eighteenth Century. *The Modern Language Review*, vol. 43, nº1, 1948.
- LANGDRIDGE, Darren. Phenomenology and Critical Social Psychology: Directions and debates in theory research. *Social and Personality Psychology Compass*, nº2/3, 2008.
- PETERSON, Ronald. E. *A history of russian symbolism*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamin Pub. Co., 1993
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Tragédias e Comédias sombrias*. Tradução Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TOLMACHOV, Vassíli. Sobre as fronteiras do simbolismo. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.
- VERESOV, Nikolai. *Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Frankfurt: Peter Lang, 1999.
- VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VYGODSKAIA, Gita L.; LIFANOVA, Tamara M. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Março-Abril, vol. 37, n. 2, 1999.
- ZENKINE, M. Serge. Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque. *Romantisme*. Nº 92 (Romantisme vu de Russie), 1996.