

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ANA CAROLINE TOFFANELLI

CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO ÉPICO AO ESTUDO DO DRAMA
NA PSICOLOGIA CONCRETA DE VIGOTSKI

MARINGÁ

2023

ANA CAROLINE TOFFANELLI

CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO ÉPICO AO ESTUDO DO DRAMA
NA PSICOLOGIA CONCRETA DE VIGOTSKI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Psicologia na Área de concentração: Constituição do Sujeito e Historicidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Adriana de Fátima Franco.

MARINGÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

T644c

Toffanelli, Ana Caroline

Contribuições do teatro épico ao estudo do drama na psicologia concreta de Vigotski / Ana Caroline Toffanelli. -- Maringá, PR, 2024.
164 f.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Fátima Franco.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2024.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 2. Crítica literária - Drama. 3. Psicologia histórico-cultural. 4. Vygotsky, Lev Semenovich, 1896-1934 . 5. Vivência. I. Franco, Adriana de Fátima , orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDD 23.ed. 150.195

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065

Ana Caroline Toffanelli

Contribuições do Teatro Épico ao estudo do Drama na Psicologia Concreta de Vigotski

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

COMISSÃO JULGADORA



Profa. Dra. Adriana de Fátima Franco
Presidente



Prof. Dr. Angelo Antonio Abrantes
Primeiro Examinador



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Segundo Examinador



Profa. Dra. Silvana Calvo Tuleski
Terceira Examinadora



Prof. Dr. Vitor Marcel Schuhli
Quarto Examinador

Aprovada em: 28 de julho de 2023.
Defesa realizada na sala de vídeo do Bloco 118.

Em homenagem e admiração à vida de Renata Feltrim

Daqui, te abraço um oceano

Daí, um céu inteiro de algodão-doce colorido

só pra você.

AGRADECIMENTOS

Afrouxada a caneta acadêmica, deixo ocultos nestes breves agradecimentos os tantos nomes que eu tenho a citar: a potência do meu time faz revolução. E, se emprego essa palavra, que é tão cara a nós que encaramos a vida perante sua materialidade, não posso de forma alguma falar individualmente de todas as pessoas que me deixaram flores e força durante esta trajetória, mas sim de lugares.

Agradeço primeiramente a uma certa avenida, chamada Floriano Peixoto, localizada em uma pequena cidade do interior de São Paulo: foi em Tabapuã que provei os primeiros frutos do amor, e foi nessa avenida que eu virei gente – devorando com gula os coquinhos da praça César de Carvalho em meio às infinitas brincadeiras com os amigos que carrego até hoje, ou, em minha solitude, os livros da biblioteca Flávio Rangel. Foi também nessa avenida que eu cresci, e é para ela que volto quando preciso de poções e unguentos mágicos: a minha família é composta por bruxas e feiticeiros muito, muito poderosos, capazes de fazer chover amor embaixo de mangueiras e florescer orquídeas em qualquer época do ano. Trabalhadores, salpicam no prato de seus filhos um tempero secreto, que deixa a gente forte pra ir aonde tiver que for.

Sigo para a cidade de Maringá, local em que há a vasta presença de um tipo de árvore de nome e qualidade muito peculiares: em Maringá tem muitas, muitas sibipirunas. Palavra que começa parece que no diminutivo, mas se abre no final em um grandioso U e depois em um A maior ainda: as sibipirunas, tal qual seu nome, começam seu ciclo com folhas bem pequeninas que no início da primavera, ao se prepararem para a florada, liberam um certo melzinho (ou resina, no vocabulário dos biólogos) que serve para colar no chão suas infinitas flores amarelas, fazendo tapetes perfumados em toda a região da UEM – é quando nós, estudantes estupefatos diante da beleza desse ciclo, esquecemos todo o infortúnio causado pelas roupas e chinelos grudentos e abrimos nossas bocas com um grandioso - Aaah!. Agradeço então à Universidade Estadual de Maringá e, especialmente, aos jardineiros do Departamento de graduação e de pós-graduação em Psicologia, por todo o ensinamento que me fez psicóloga, professora, pesquisadora e, sobretudo, desejar fazer parte da construção de um mundo melhor. E, contradizendo o que disse no início, devo mencionar aqui o nome da professora Adriana de Fátima Franco – dizem que quando chamamos as fadas pelo seu nome, suas asinhas coloridas brilham em meio à escuridão, e aí, caso estejamos perdidos, nós podemos nos guiar. Como tive a oportunidade de chamá-la ao menos durante os últimos doze anos, posso garantir que sim, é verdade que ela nos guia – e, mais ainda, que o faz com tamanha delicadeza, respeito e

sabedoria, que eu poderia até dizer que seus grandes olhos azuis são capazes de ver o que tem dentro do nosso coração.

Uma volta ao mundo e agradeço a oportunidade de realizar uma parte do meu doutorado na Monash University, na cidade de Melbourne (Austrália). Como é nome estrangeiro, também preciso pronunciar para ouvir se consigo fazê-lo corretamente: professor Nikolai Veresov, agradeço imensamente todo o aprendizado, e também o abraço semanal com a pergunta de sempre: “como está a vida, Carol? Primeiro a vida, depois os estudos!”. A vida na Austrália, professor, foi potente em seu sentido pleno: quando uma pesquisadora tem a oportunidade de receber o financiamento adequado ao seu trabalho, ela pode não só enriquecer profundamente seu conhecimento sobre uma teoria, como até fazer grandes amigos e construir casa em uma outra língua. Agradeço então à Capes, por todo o apoio financeiro. Aproveito também a licença para citar nomes e agradeço aos membros que compõem a banca de qualificação e defesa desta tese: professores Alexandre Flory, Angelo Abrantes, Guillermo Beáton, Silvana Tuleski e Vitor Schüli, obrigada pela gentileza do aceite e pelas caras contribuições ao meu trabalho.

Mais uma volta ao mundo e deixo para o final o lugar mais especial de todos, o qual eu chamo de casa. Saibam: a minha casa é encantada. Tem mais de um telhado, e alguns cômodos não existem aqui nesse lugar chamado Terra, nem em lugar algum que possa ser nomeado pelos humanos. Para enxergá-la por inteiro, há que se fechar bem os olhos, até que se possa vê-la sendo construída por mais de uma dezena de seres encantados – todos muito, muito coloridos. São meus amigos. Sem eles, não haveria quaisquer fagulhas de cor para compor a finalização desta etapa. Se escrevo estes agradecimentos com a leveza da ludicidade, é porque vocês mantiveram e mantêm viva a minha capacidade de sonhar – e a imaginação, como bem sabem os pesquisadores de enfoque histórico-cultural, é condição para que a vida se movimente.

Se posso, enfim, sintetizar o que eu pretendi com esta tese, digo: ela é sobre o quanto – e como – podemos insistir em estarmos vivos quando todas as luzes parecem já ter se apagado. Obrigada a todos que estão comigo, seja aqui, seja já naquele lugar que gosto de chamar de céu (ou, como queiram, de universo simbólico): não há coisa mais bonita, em qualquer mundo, que amar e saber-me amada.

RESUMO

Esta tese de cunho teórico propõe uma interlocução entre a Psicologia Concreta de Vigotski e o teatro épico de Brecht. Como objetivo geral, busca confirmar, do ponto de vista psicológico, se o trabalho de Brecht pode efetivamente contribuir ao desenvolvimento crítico da consciência. Especificamente, esta pesquisa se propõe, a partir de um diálogo com a Crítica Literária de orientação materialista, a construir uma possibilidade de interpretação e análise de textos literários e/ou teatrais sob o enfoque histórico-cultural; confirma também a importância, na obra de Vigotski, do entendimento da vivência como unidade de análise da relação entre pessoa e meio, e do drama como expressão da essência do desenvolvimento humano como conceitos fundamentais ao trabalho do psicólogo concreto. Para cumprir tais objetivos, este trabalho divide-se em três seções: na primeira, tratamos das primeiras relações de Vigotski com o campo da Arte – notadamente, seu trabalho intitulado *Psicologia da Arte* –; em seguida, realiza-se um aprofundamento teórico sobre o conceito de drama no campo da Crítica Literária, com destaque para o teatro épico de Brecht como superação dialética do drama burguês; finalmente, na terceira seção, apresentamos a intersecção entre o trabalho de Brecht e Vigotski a partir do estudo da noção de drama como expressão da dinâmica psíquica humana, propondo em seu final uma análise psicológica da obra brechtiana intitulada *A Santa Joana dos Matadouros*. Ademais, a escolha de Brecht justifica-se na medida em que tanto o trabalho teórico quanto artístico do autor partem do entendimento dialético da realidade concreta, versando sobre a historicidade da conduta humana – e, quando analisadas com as ferramentas teórico-conceituais desenvolvidas por Vigotski, evidenciam a importância da defesa da Psicologia Concreta como teoria que, ao tomar o drama como metáfora que explica a essência do desenvolvimento cultural, se debruça metodologicamente sobre o humano em sua totalidade; esta análise, por sua vez, evidencia tanto a obra de Brecht quanto a de Vigotski como modos de se conceber o humano e a realidade efetivamente revolucionárias, uma vez que ambas apontam para o caráter histórico – e, portanto, passível de mudança – da sociedade em geral e do indivíduo em particular.

Palavras-chave: Brecht; Crítica Literária; Drama; Vivência; Psicologia Histórico-Cultural

Contributions of Epic Theater to the study of Drama in Vygotsky's Concrete Psychology

ABSTRACT

This theoretical thesis proposes an interlocution between Vygotsky's Concrete Psychology and Brecht's Epic Theater. As a general objective, it aims to confirm, from a psychological point of view, whether Brecht's work can effectively contribute to development of a critical consciousness. As specific objectives, this research proposes, through a dialogue with Literary Criticism of Materialist orientation, to build a possibility of interpretation and analysis of literary and/or theatrical texts under the cultural-historical approach; it also confirms the importance, in Vygotsky's work, of understanding *perezhivanie* as a unit of analysis between personality characteristics and environment characteristics, and also of drama as an expression of the essence of human development taking both as fundamental concepts for concrete psychologist's work. In order to fulfil these objectives, this work is was built in three sections: first, we deal with Vygotsky's first relations in the field of Art - notably, his work entitled Psychology of Art -; second, a theoretical deepening is carried out on the concept of drama in the field of Literary Criticism, with emphasis on Brecht's Epic Theater as a dialectical overcoming of bourgeois drama; finally, in the third session, we present the intersection between Brecht and Vygotsky's work departing from the study of the notion of drama as an expression of human psychic dynamics, proposing at the end a psychological analysis of Brechtian work entitled *Saint Joan of the Stockyards*. Furthermore, Brecht's choice is justified through his dialectical understanding of concrete reality, dealing with the historicity of human conduct. When analyzed through theoretical-conceptual tools developed by Vygotsky, it highlights the importance of defending Concrete Psychology as a theory that, by taking drama as a metaphor that explains the essence of cultural development, methodologically focuses on the human in its entirety; this analysis, in turn, highlights both Brecht's and Vygotsky's work as ways of conceiving the human and reality that are effectively revolutionary insofar as both point to its historical character - and therefore disclosing the possibility of social and individual changes.

Keywords: Brecht; Literary Criticism; Drama; *Perezhivanie*; Cultural-Historical Psychology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	SER OU NÃO SER, UMA QUESTÃO DE MÉTODO: EM BUSCA DO OBJETO DA PSICOLOGIA CIENTÍFICA	17
2.1	Crítico literário, psicólogo ou artista? Os primeiros trabalhos de Vigotski e a relação com a arte russa de seu tempo	18
2.1.1	A ida a Moscou: formação e primeiras influências	19
2.2	A <i>Tragédia de Hamlet</i> e o simbolismo na Rússia pré-revolucionária	22
2.3	Vigotski retorna a Gomel: Crítica Literária e contexto revolucionário	29
2.4	A reparação formal do fantasma de <i>Hamlet</i>: análise crítica da tese da reação estética em <i>Psicologia da Arte</i>	33
2.4.1	A catarse como o processo da reação estética	41
2.4.2	A contradição entre forma e conteúdo como estrutura interna da obra de arte	46
3	REPARA BEM NO QUE NÃO DIGO: CRÍTICA LITERÁRIA E O DRAMA DAS RELAÇÕES SOCIAIS	55
3.1	Teatro, Literatura e Historicidade	58
3.1.1	A dialética na relação forma e conteúdo e o drama como forma histórica	64
3.2	O drama como expressão ideológica da burguesia ascendente	69
3.3	O drama moderno como expressão da crise ideológica da burguesia	72
3.4	Um lugar para o trabalhador como espectador: a ascensão do épico	79
3.4.1	Luta social, luta cultural: a cultura como um dos aspectos da defesa pelo socialismo	80
3.5	O trabalho de Brecht	83
3.5.1	Aspectos fundamentais: a tarefa do teatro e a visão de humano em Brecht	86
3.5.2	Os recursos didáticos: a função do teatro e a teoria do distanciamento de Brecht	90
4	O DRAMA DA PSICOLOGIA: INTERSECÇÕES ENTRE TEATRO ÉPICO E PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DESDE O MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO	98
4.1	A ação dramática humana como objeto da Psicologia	100
4.2	A construção dramática do indivíduo	111
4.2.1	O desenvolvimento como resultado das colisões dramáticas	111
4.2.2	A vivência como unidade entre pessoa e meio e a palavra como unidade entre pensamento e linguagem	116
4.3	Por um diálogo entre Vigotski e Brecht	125
4.3.1	Uma análise psicológica de <i>A Santa Joana dos Matadouros</i>	129
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS	156

1 INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa é produto de um percurso iniciado durante o período de mestrado, no qual, ao me debruçar sobre os estudos da literatura infantil como ferramenta educativa para o ensino sobre gênero e sexualidade nas escolas, chamou-me a atenção a potencialidade de uma obra artística para o desenvolvimento humano. Qual é a especificidade da arte? Por que e como ela se diferencia do conhecimento científico? Essas perguntas iniciais, somadas à minha experiência pessoal com o teatro e, em especial, ao meu interesse pelo teatro épico de Brecht, lançaram-me inicialmente à investigação da potencialidade do teatro para o desenvolvimento humano.

A partir dessas questões iniciais, pude formular, então, a pergunta fundamental desta pesquisa: do ponto de vista psicológico, o teatro brechtiano pode caracterizar-se como uma forma teatral efetivamente capaz de promover em seus espectadores o desenvolvimento crítico da consciência? Para responder a esta pergunta, partimos do pressuposto de que não bastaria ao nosso trabalho respondê-la afirmativamente tomando como argumento o conteúdo progressista da obra de Brecht – como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, não basta a abordagem do assunto luta da classe trabalhadora, por exemplo, mas sim a forma com a qual esta é trabalhada e, ademais, o modo com o qual ela pode impactar o psiquismo humano. Adiante, assim, a relevância de dois pontos que compreendo como fundamentais ao desenvolvimento deste trabalho: o primeiro, a atenção ao projeto de constituição, por Vigotski, dos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural como um trajeto que se inicia em seus ensaios sobre arte e que apresenta uma linha cronológica de desenvolvimento; e segundo, a ênfase na arte como um produto do gênero humano que condensa em si a complexidade do real e exige, da ciência, um campo específico voltado para o seu entendimento.

Especificamente, a necessidade do estudo do trajeto de constituição dos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural adveio de um percalço encontrado logo no início da pesquisa, quando me debrucei majoritariamente sobre as obras *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1925/1999) e *Manuscrito de 1929 (Psicologia Concreta do Homem)* (Vigotski, 1929/2000). Interessada no levantamento dos trabalhos de Vigotski que se remetiam de alguma maneira ao campo da arte, procurei sistematizar suas noções gerais acerca do tema, e não obtive sucesso na tentativa de relacionar o conceito de *drama*, presente no *Manuscrito de 1929*, à tese da reação estética, defendida pelo autor em *Psicologia da Arte*. Em vez de respostas, esse exercício metodológico trouxe novas perguntas, tais quais: a defesa de que a contradição entre forma e conteúdo em uma obra de arte era condição para a reação estética se mantinha, ainda que indiretamente, nos

fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural? Se sim, por que Vigotski nunca a retomou para as discussões posteriores acerca do desenvolvimento humano, principalmente ao mencionar o drama do desenvolvimento? O termo drama, na obra de Vigotski, se referia então apenas ao sentido coloquial do termo, e não ao drama como gênero literário?

Em busca de respostas para essas perguntas, dediquei um período desta pesquisa ao estudo da Crítica Literária, procurando compreender como esta área do conhecimento tem se dedicado, sob o ponto de vista do materialismo histórico-dialético, à concepção da arte no geral e, mais especificamente, do drama como gênero literário. Como resultado desse exercício, embora tenha sido possível ampliar a complexidade do objeto desta tese e gestar seus objetivos específicos, a tentativa inicial de aproximar a noção de drama na obra de Vigotski a seus escritos sobre arte em *Psicologia da Arte* fazia-se ainda distante. Nesta ocasião, a oportunidade de realizar em 2019 o Doutorado Sanduíche (PDSE) na Monash University, período no qual estive sob co-orientação do Professor Dr. Nikolai Veresov, possibilitou-me o entendimento de que o desdobramento desse problema só poderia se dar mediante o estudo cronológico da obra de Vigotski – principalmente no que se refere aos estudos anteriores a 1928-29, que é quando o autor estabelece as bases gerais da Psicologia Histórico-Cultural.

Assim, em que se trata de *Psicologia da Arte*, obra supracitada em estudos que buscam relacionar a arte aos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural, Veresov (1999) afirma que Vigotski, ao finalizá-la no máximo no ano de 1925, embora elabore perguntas fundamentais e apresente grandes avanços em direção ao desenvolvimento da futura Psicologia Histórico-Cultural, defende a tese central do trabalho a partir dos fundamentos da Reflexologia. Diz Veresov (1999) que

a ideia de que um fenômeno artístico, cultural, possa apresentar sua própria psicologia, independentemente do leitor ou espectador, era muito nova e até inesperada. Além disso, a direção do estudo de Vigotski estava centralizada na natureza dos elementos psicológicos dos objetos artísticos e estéticos que afetam a consciência individual. A busca pela síntese entre os objetos artísticos e a atividade da consciência individual determinou o movimento de Vigotski. (p. 91, tradução nossa)

Essa é a razão pela qual não pude encontrar compatibilidade entre a tese da reação estética e a ideia de drama na obra de Vigotski: a compreensão do drama como expressão da dinâmica psíquica aparece em sua obra apenas após a apresentação das bases metodológicas necessárias ao desenvolvimento dos fundamentos gerais da Psicologia Histórico-Cultural. Exponho o percurso desse equívoco metodológico com o objetivo de argumentar a razão pela qual afirmei, no início desta introdução, a importância de considerar, para a elaboração desta pesquisa, a obra de

Vigotski em sua própria constituição histórica: compreender, a partir dos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural, a especificidade da arte e as suas contribuições ao desenvolvimento humano não implica o entendimento do conceito de catarse ou do impacto da reação estética no psiquismo, mas sim o estabelecimento de um sistema conceitual que parta dos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural e que sirva, portanto, como ferramenta de análise de seu impacto em um psiquismo histórico e social, e não como outrora quis Vigotski, como objeto que contém, *per se*, características que conduzam diretamente o indivíduo à catarse.

Tendo em vista, portanto, que as bases da Psicologia Histórico-Cultural só serão definidas após a análise do *Significado da Crise da Psicologia*, em 1929, e que é apenas depois que Vigotski nos esclarecerá que o Método Genético, fundamentado nas bases do materialismo histórico-dialético, trata da análise do processo interno do desenvolvimento, é compreensível que não é pelo fato de que os escritos específicos sobre arte estejam em *Psicologia da Arte* que esta é a estrutura conceitual mais adequada para analisar o problema do efeito da obra de arte no processo de desenvolvimento das funções psicológicas superiores.

Assim, a proposta inicial deste trabalho, a saber, de investigação das contribuições do teatro – especificamente da obra do dramaturgo Bertold Brecht – ao desenvolvimento humano, passa a exigir, doravante, tanto o estudo crítico da obra *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1999) em seus limites e contribuições ao início da sistematização da Psicologia Histórico-Cultural como o aprofundamento do estudo da concepção de drama na obra de Vigotski com vistas à construção de uma nova possibilidade de diálogo entre arte e Psicologia Histórico-Cultural. Essa possibilidade de diálogo, por sua vez, deverá cumprir o objetivo geral de confirmar se o método brechtiano pode contribuir ao desenvolvimento da consciência, e especificamente, através da interlocução entre Psicologia Histórico-Cultural e Crítica Literária Materialista, demonstrar que tanto a concepção de drama humano tratado por Vigotski e Politzer quanto a concepção de drama na obra de Brecht versam sobre a necessidade do olhar histórico e dialético sobre a conduta humana; por fim, buscamos oferecer, a partir da análise da peça de Brecht intitulada *A Santa Joana dos Matadouros*, uma possibilidade de sistematização teórico-conceitual para analisar não só os dramas literários/teatrais, mas também os dramas da vida cotidiana.

Tendo em vista esses objetivos, redirecionamos o caminho investigativo do objeto deste trabalho jogando luz sobre a noção de drama e de vivência (*perezhivanie*) na obra de Vigotski: defendemos que tais conceitos têm a potencialidade de nos conduzir não só à resposta para o problema de qual seria o papel desempenhado pela arte no desenvolvimento humano, como também à exposição de um modelo de análise que deverá aproximar essas ferramentas teóricas à Psicologia Concreta – isto é, ao entendimento e à resolução dos dramas da vida real. Para que

a defesa da estrutura teórico-metodológica que defenderemos neste trabalho se cumpra, foi preciso que partíssemos, pois, do ponto nodal da Psicologia Histórico-Cultural, a saber, da Lei Geral do Desenvolvimento:

todas as funções no desenvolvimento cultural da criança aparecem em dois estágios, em dois planos, primeiro o social e depois o psicológico; primeiro entre as pessoas como uma categoria interpsicológica, e depois interna à criança, como uma categoria intrapsicológica. Isso faz parte do mesmo modo da atenção voluntária, da memória lógica, da formação de conceitos e do desenvolvimento da volição. (Vigotski, 2021, p. 200)

Nessa lei, em que encontramos sob forma sintética os elementos essenciais ao processo de desenvolvimento cultural, é de especial relevância a esta pesquisa levar em consideração que, para que haja desenvolvimento, isto é, para que uma função psicológica, social, torne-se também patrimônio de um indivíduo singular, é preciso que haja um choque – e é justamente a presença da choque, isto é, do confronto *em cena* entre o novo e o já existente em um indivíduo, que aponta para a importância da definição do drama como expressão da dinâmica do psiquismo humano. Como o autor nos ensina: o desenvolvimento cultural não obedece às leis da linearidade, em que as irregularidades são vistas como momentos catastróficos e falhos; pelo contrário, a história do desenvolvimento implica necessariamente saltos, irregularidades e mudanças (Vigotski, 2021).

Ao atentarmos, pois, para o fato dramático de que “a essência do desenvolvimento cultural consiste no confronto entre as formas culturais desenvolvidas de comportamento que desafiam a criança e as formas primitivas que caracterizam seu próprio comportamento” (Vigotski, 2021, p. 189), temos que o único desenvolvimento possível é aquele em que se apresentar um conflito entre o novo e o familiar. Em outras palavras, podemos afirmar que, embora o individual advenha necessariamente daquilo que é social, a conquista singular de um patrimônio cultural não se dá unicamente pelo seu contato direto com o meio, mas sim pelo modo com o qual o indivíduo refrata, em sua vivência (*perezhivanie*), os componentes desse meio: nenhum fator particular em si mesmo define o desenvolvimento, apenas os fatores refratados através da vivência. Nas palavras de Vigotski (2018):

A vivência de uma situação qualquer, de um componente qualquer do meio define como será a influência dessa situação ou meio sobre a criança. Ou seja, não é esse ou aquele momento, tomado independentemente da criança, que pode determinar sua influência no desenvolvimento posterior, mas o momento refratado através da vivência da criança. (p. 75)

Nesse excerto, nos é claro que Vigotski (1997) fala da vivência como expressão de uma experiência emocional vivida de forma singular: em um contexto em que vários indivíduos se envolvem em uma mesma situação social, o papel que essa situação cumprirá no desenvolvimento de cada indivíduo não será absoluto, mas sim relativo à sua *situação social de desenvolvimento*. Ademais, vemos que Vigotski (1997), ao empregar o termo *refração* para expor a forma como os acontecimentos do meio chegam à consciência, nos brinda com a sistematização madura de um arcabouço teórico-metodológico capaz de demonstrar como, na consciência individual, o fundamento dialético da não coincidência entre aparência e essência se faz válido; da mesma forma que no fenômeno da refração uma onda altera sua velocidade devido à mudança do meio, desviando-a da direção original, em uma determinada situação social, os indivíduos refratam o acontecimento em sua consciência, alterando o real significado da totalidade dos elementos presentes no meio.

Quando retornamos, nesse sentido, ao *Manuscrito de 1929* – escrito, portanto, aproximadamente cinco anos antes das palestras ministradas em suas *Sete Aulas da Pedologia* – podemos encontrar em sua forma mais embrionária o raciocínio presente em *O Problema do Meio*. Em seu *Manuscrito*, Vigotski (2000a) emprega o termo drama para referir-se à dinâmica da personalidade e explicita a função reguladora exercida pelo signo no psiquismo humano: “o drama realmente está repleto de luta interna impossível nos sistemas orgânicos: a dinâmica da personalidade é o drama” (Vigotski, 2000a, p. 35). Dessa afirmação, entendemos que Vigotski avança na compreensão daquilo que será apresentado de forma consistente, através do exemplo das diferentes reações dos filhos em uma situação de violência familiar, em *O Problema do Meio* (2018): o que promove a tomada de decisões na realidade é o choque entre a organização sistemática das funções psicológicas superiores na consciência e os elementos envolvidos em uma situação social *dramática*, convocando o indivíduo a lançar mão do significado interno que atribui a si, aos outros e à realidade para agir externamente. Ao apresentar a tribo dos Kaffir como exemplo, o autor afirma que seus integrantes, ao compreenderem o sonho como um elemento revelador do futuro, fazem dele uma função reguladora diante da tomada de decisões na realidade objetiva; o sonho para os Kaffir é, portanto, uma ferramenta simbólica necessária à ação do indivíduo sobre a realidade e o que promove a saída da situação dramática (Vigotski, 2000a).

Diante desse panorama, pelas razões que seguem, retomamos mais uma vez o segundo fator fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa: o reconhecimento das artes como um patrimônio do gênero humano que condensa não só em seu conteúdo, mas também em sua forma, a complexidade da marcha histórica da humanidade – ainda que o presente trabalho

pertença ao campo da Psicologia, é fundamental apresentar, ainda na introdução, a necessidade de investigação do termo drama no campo de estudos literários.

Com o intuito de encontrar a compatibilidade, e não a coincidência, entre o conceito de drama no campo da Crítica Literária e na Psicologia Histórico-Cultural, entende-se que, na medida em que o objeto artístico necessariamente irá expressar algum aspecto histórico do gênero humano, ambos os campos de conhecimento tratam, em certa instância, da tentativa de entendimento e resolução – ou superação – do drama existencial humano. Em outras palavras, a compatibilidade entre o campo da Crítica Literária e da Psicologia Histórico-Cultural se expressa pela busca de ambos pelo entendimento dialético da ação consciente do humano em direção ao desenvolvimento de si mesmo e da natureza.

Dito isso, examinemos o que Szondi (2015) nos ensina sobre o drama como gênero que surge no Renascimento, como

audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe com outros. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. (...) por meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realizava dramaticamente. Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito. (p. 23-24)

Como vemos, Szondi (2015) parte do entendimento de que o drama, em sua forma burguesa, se caracteriza como uma forma fechada e completa em si mesma. Ao suprir a existência do prólogo, do coro e do epílogo, o texto dramático encerra-se estritamente na esfera da relação de diálogo entre as personagens: “o drama não conhece nada fora de si” (p. 24). Essa forma de se conceber a existência humana, à primeira vista, parece não comportar, portanto, aquilo que subjaz às cenas em que se dão esses diálogos. Entretanto, o estudo do drama burguês – e também de seu período crítico, o qual fora intitulado posteriormente como drama moderno –, nos marcos da Crítica Literária Materialista, nos viabiliza o entendimento desta forma não apenas como expressão da privatização da subjetividade humana em decorrência do achatamento da vida coletiva na Idade Moderna, mas também de sua expressão singular na consciência de um autor dramático que objetiva no produto artístico – e, especificamente aqui, nas personagens – a psicologia correspondente ao momento histórico por ele vivenciado.

É nesse sentido que, como superação do modelo dramático, fechado em si mesmo, a narrativa épica brechtiana é construída de forma a promover no público a elevação de elementos estéticos e emocionais ao raciocínio. Esse autor parte fundamentalmente da crítica ao “desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte” (Rosenfeld, 2008, p. 146) e, objetivando superar a individualidade descontextualizada do drama, apresenta, pela forma, as determinações sociais das ações de suas personagens, fornecendo matéria-prima para uma concepção mais rica e complexa no que se refere à ação concreta humana como produto histórico e social, refratado singularmente pelos indivíduos que atuam em uma sociedade. Essa proposta, na compreensão de Rosenfeld (2008a), supera a organização formal do drama porque

(...) até agora, os fatores impessoais não se manifestaram como elementos autônomos no teatro; o ambiente e os processos sociais foram vistos como se pode ver a tempestade, quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como se inclinam. Para se mostrar a própria tempestade, é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em fundação da tempestade. O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar. (p. 147)

Ademais, tomando a base teórica de Brecht, bem como sua participação ativa no cenário político europeu no período entre guerras, sendo exilado da Alemanha no ano de 1933, é de se imaginar que suas peças foram produzidas com o intuito de fazer uma crítica ao modo de produzir a vida social à época, devolvendo ao humano a capacidade de produzir a si próprio – condição que, para o autor, fora subjugada dos trabalhadores para a venda de sua força vital ao preço de um salário. Assim, o autor fala de um teatro que seja acessível e que fale sobre as massas populares,

de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam divertir-se proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. (...) um teatro que torna a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também, seu tema; e é com um cuidado muito particular que deverá fazê-lo, hoje em dia, pois por toda parte vemos o homem a impedir o homem de produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de divertir-se e divertir. O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade. (Brecht, 2005, p. 137)

Nesse sentido, Brecht (2005, p. 142) afirma que cabe ao teatro não somente proporcionar ideias ou sentimentos referentes ao humano de sua época, mas também que possa desempenhar o papel de suscitar ideias e sentimentos que favoreçam a modificação deste contexto

clarificando sua relatividade histórica. Assim, diferente do que observamos no drama, em que o contexto das ações é ocultado, no teatro épico de Brecht, seu objeto é justamente o de trazê-lo à claridade. E, para Brecht, a luz que deve incidir sobre a ação, para que esta seja compreensível em sua determinação histórica ao espectador, é justamente a da contradição.

Finalmente, as reflexões gerais que compõem a introdução deste trabalho nos conduziram, pois, a optar pela organização de sua escrita da seguinte maneira: no primeiro capítulo, abordamos, em linhas gerais, a biografia de Vigotski com o objetivo de contextualizar a trajetória da produção teórica do autor até a finalização de sua tese, *Psicologia da Arte* – à qual dedicamos um tópico especial para sua análise geral, explicitando as razões pelas quais optamos por não empregar em nosso trabalho o modelo de análise nela proposto. No segundo capítulo, saímos do campo estrito da Psicologia com o objetivo de dar destaque ao campo da Crítica Literária Materialista como uma área que há tempos se debruça sobre a historicidade do gênero humano: entendemos que esta área, ao intentar a análise da totalidade das obras literárias e/ou teatrais, analisa fundamentalmente o significado das ações das personagens literárias, bem como o modo como elas se modificam, em conteúdo e forma, diante do avanço histórico do humano em seu modo de conceber a si mesmo e as suas relações interpessoais. Ao aprofundarmos, pois, o estudo do drama como gênero literário, chegamos ao teatro épico brechtiano via a necessidade histórica de conceber o humano como ativo, histórico e social diante da crise do modo burguês de se conceber a produção e a reprodução da vida – e é nesse sentido que consideramos que esse campo, pelo fato de já estar há tempos tratando da ação intencional do humano na natureza, possa apresentar ricas contribuições ao estudo do conceito de vivência na obra de Vigotski. Finalmente, no último capítulo deste trabalho, apresentamos o problema da ação humana tal como tomado por Vigotski, percorrendo desde os primeiros frutos do estudo da consciência como seu primeiro objeto de análise, passando pelo estudo da palavra com significado como unidade de análise da relação entre pensamento e linguagem, até o entendimento da vivência como unidade de análise da relação entre indivíduo e meio – ou seja, como unidade funcional básica para a interpretação e análise da ação do humano na realidade. Essa trajetória, concordamos com Del Rio e Alvarez (2007, p. 315), permite que compreendamos que a investigação de Vigotski, já como psicólogo e não mais como teórico da arte, afirme efetivamente “que a psicologia é drama, a consciência é dramática, que a unidade de análise da vida psíquica é a unidade de análise da arte” – e, em nosso caso, é o que nos permitiu, nos últimos tópicos deste trabalho, promover o diálogo entre Psicologia Histórico-Cultural e teatro brechtiano através da análise psicológica de *Santa Joana dos Matadouros*, cumprindo a tarefa à qual nos propomos com esta tese.

2 SER OU NÃO SER, UMA QUESTÃO DE MÉTODO: EM BUSCA DO OBJETO DA PSICOLOGIA CIENTÍFICA

No fechado círculo diário do tempo, na infinita cadeia de horas claras e escura, existe uma, a mais confusa e indefinida, o limite imperceptível entre a noite e o dia. Em pleno amanhecer, existe uma hora em que a manhã já chegou mas ainda é noite. Não existe nada mais misterioso e incompreensível, mais enigmático e obscuro, do que essa estranha passagem da noite para o dia. A manhã chegou mas ainda é noite: a manhã parece submersa na noite que se derrama ao redor, como se flutuasse na noite.

– Lev Vigotski, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, 1999

A epígrafe que dá início a esta tese também compõe as primeiras linhas da obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Apresentado por Vigotski como trabalho de conclusão de curso na Universidade Popular Chaviávski, em 1915, o texto é dedicado à análise de *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca*, tragédia escrita por Shakespeare em meados do século XVI. Em linhas gerais, essa trama conta a história de um príncipe que, após receber a visita do espectro de seu próprio pai, descobre através dele que sua morte súbita se tratara de um assassinato, e não de um acidente. Morto por Cláudio, seu irmão, o Rei exige que seu filho Hamlet vingue a sua morte e assumo o trono ocupado pelo criminoso.

Em sua análise, Vigotski (1999a) afirma ser essa obra objeto de inúmeras interpretações, indagando-se sobre o que a faz tão complexa e quista entre os estudiosos e apreciadores da arte literária e teatral. De maneira geral, pode-se compreender que essa nebulosidade decorre principalmente da raridade com que se dão as ações externas das personagens, conferindo à trama um enovelamento interno: deverá Hamlet acreditar na ordem de um fantasma, figura emergida de um mundo que não é o concreto, e creditá-la a ponto de que as palavras do fantasma regulem a sua ação em uma tomada de decisão que mudará sua vida de forma irreparável? Em sua análise, Vigotski (1999a) elege o contato de Hamlet com o mundo sobrenatural como causa da tragédia que se põe: Hamlet fora fadado a pertencer a dois mundos, e é nesse limiar entre a vida e a morte que ele deverá tomar uma decisão. Ao pairar entre a vida e a morte – o real e o sobrenatural –, a angústia que assola a existência de Hamlet emerge como um dos maiores axiomas da história do teatro ocidental: ser ou não ser?

Esse questionamento, ao colocar em cheque a validade dos motivos que nos fazem insistir na vida mesmo em meio à dor, é tomado por Vigotski com tal vigor que nos é possível

afirmar que o autor, em sua análise do caráter contraditório de Hamlet, já nos oferece um vislumbre do enigma que o acompanhará em seus primeiros anos de estudo da Psicologia, e que mais tarde caracterizar-se-á como o aspecto central daquela que será denominada Psicologia Histórico-Cultural: tal como no círculo diário do tempo apresenta-se o momento que separa o dia e a noite, em nossa conduta, há também uma hora nebulosa entre o estímulo e a ação; qual é, então, o limiar que nos encaminha à decisão de nossos atos?

Dessas breves considerações, seguem as razões gerais pelas quais optamos por tratar, neste primeiro capítulo, das primeiras publicações de Vigotski para enfim apresentar o modelo teórico-metodológico que utilizaremos para as posteriores análises da obra de Brecht: 1) compreender qual o contexto e as principais motivações que levam Vigotski a tratar da especificidade da arte no campo da Psicologia; 2) avaliar a base teórico-metodológica empregada pelo autor em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* e em *A Psicologia da Arte*, haja vista que, à época, as bases fundamentais da Psicologia Histórico-Cultural ainda não haviam sido estabelecidas; 3) angariar, então, os subsídios necessários à discussão sobre a viabilidade, ou não, da empregabilidade da lei da catarse, estabelecida em *Psicologia da Arte*, para o entendimento Histórico-Cultural do significado do impacto da obra de arte no psiquismo humano.

2.1 Crítico literário, psicólogo ou artista? Os primeiros trabalhos de Vigotski e a relação com a arte russa de seu tempo

É-nos sabido, graças ao levantamento biográfico de trabalhos anteriores (Vygodskaja & Lifanova, 1999; Levitin, 1982; Van de Veer & Valsiner, 1999) e outros, que Vigotski apresentava um particular apreço às artes, especificamente ao teatro e à literatura, desde sua infância. Membro de uma família que valorizava a arte literária, Vigotski escolhe a tragédia de Hamlet como tópico de seu trabalho de conclusão de curso na Universidade Popular de Moscou e, anos mais tarde, debruça-se sobre o efeito da obra de arte no psiquismo humano. Nesta seção, analisaremos alguns elementos biográficos do autor e o contexto de seus anos de trabalho em Gomel, relacionando-os ao conteúdo de suas primeiras publicações, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, publicado pela primeira vez em 1916, e *A Psicologia da Arte*, de 1965. Dessa análise, acreditamos que seja possível fazer emergir a influência da arte – e também o seu significado – no percurso do desenvolvimento metodológico daquela que mais tarde será chamada Psicologia Histórico-Cultural. Assim, esperamos contribuir para as investigações realizadas em torno dos primeiros anos da obra do autor, ao avançar no entendimento da contribuição do campo da Estética a esta teoria.

2.1.1 A ida a Moscou: formação e primeiras influências

Como já aludido, Vigotski cresce em meio a uma família que dá imenso valor à produção literária: como nos afirmam Vygotskaia & Lifanova (1999), entre seus pais e irmãos, um livro era o bem mais valioso e o melhor presente que se poderia ganhar. A rotina permeada por livros e discussões sobre arte e literatura, de acordo com as autoras, despertam mais tarde o desejo de Vigotski em ingressar para a faculdade de História e Filologia, em Moscou. Contudo, sua religião lhe impõe barreiras que tornam sua matrícula impraticável: à época da Rússia czarista, cursar a faculdade de História e Filologia especializaria Vigotski na função de professor colegial – profissão vetada a membros de família judia, como era o seu caso.

O seu bom rendimento como aluno, no entanto, lhe dará uma medalha de ouro ao final dos estudos e, conseqüentemente, a possibilidade de estudar na Faculdade Imperial de Medicina de Moscou. Essa chegada de Vigotski a Moscou é marcada, segundo Veresov (1999), por um período de grande turbulência na Rússia: os russos vivenciavam a crise da autocracia, do aparato administrativo, indústria e comércio; cultura, política e uma multidão de ideias fervilhavam no período pré-revolucionário. O marxismo, anarquismo, bergsonianismo, simbolismo, futurismo, compõem, portanto, este contexto “fora do comum” (Veresov, 1999, p. 51) em que, após um mês cursando medicina, Vigotski transfere-se para o curso de Direito.

No mesmo ano de 1914, decide matricular-se concomitantemente na Faculdade de História da Filosofia na Universidade Popular de Shaniavskii. Essa universidade, mantendo-se paralela às forças do Estado, permitia a entrada de qualquer pessoa, independente do posicionamento religioso e/ou político e, como afirmam Vygotskaia & Lifanova (1999), contava com a presença de renomados professores na área de Ciências Humanas – fator fundamental para o despertar do interesse de Vigotski pela área da Psicologia. Convém acrescentar que, em conjunto com seus estudos universitários, Vigotski trabalhou como secretário científico no jornal *Novyi*, com escritos dedicados à Crítica Literária – no qual eram analisadas especialmente questões envolvendo cultura, teatro, pintura e teoria da arte.

Desse período universitário, Levitin (1982) destaca um dado que já nos fornece pistas da direção do pensamento do jovem Vigotski: de acordo com o autor, em uma de suas férias de verão, no ano de 1915 ou 1916, Vigotski propusera, junto ao seu amigo Vladimir Uzin, montar um “tribunal literário” no qual eles discutiriam o caso de “Natalia Nikolaveyna”, de Gashin, em que um homem comete um crime por ciúmes. Enquanto Uzin escolhe imediatamente o papel de juiz, Vigotski afirma não se importar em ser a promotoria ou defesa, porque sentia-se

preparado para argumentar de ambos os lados. Levitin (1982), participante do evento, afirma que “no primeiro momento, sua posição me intrigara: é claro que a situação não era real, e sim, literária, mas como seria possível defender pontos de vista opostos? Então eu percebi que ele era capaz de argumentar dos dois lados” (p. 15).

De fato, na biografia elaborada por Vygotskaia & Lifanova (1999), vemos que as autoras endereçam essa característica diretamente ao interesse do autor pela dialética hegeliana: lhes afirma Dobkin – amigo de Vigotski – que, ainda durante o ginásio, eles decidiram organizar um grupo de estudos em história e o escolheram como seu líder. Conforme seu relato, Vigotski levava ao grupo questões em torno do significado e do papel do indivíduo na história, conduzindo as análises dos eventos históricos através do esquema hegeliano de tese-antítese-síntese (p. 28).

Apesar de podermos, daqui, começar a extrair os elementos que irão compor o arcabouço da Psicologia Histórico-Cultural, devemos atentar para não incorrerem em precipitações. Como nos explica Veresov (1999), ainda que Vigotski apresente durante os anos de 1913-1915 uma orientação pessoal em relação aos tópicos que vinham sendo discutidos, não vemos no autor a adesão a uma compreensão específica e definitiva da psicologia: Vigotski “tomou parte de várias subculturas em um maior ou menor grau, mas não adotou nenhuma delas e tentou criar algo que era seu. É desse ponto de vista que podemos analisar seus primeiros textos publicados” (p. 56).

Dito isso, é-nos importante também atentar para o fato de que o retorno de Vigotski a Gomel, em 1918, fora um período de grandes turbulências tanto no que se refere à sua vida pessoal – mãe e irmão gravemente doentes – quanto à situação política da cidade. Felizmente, quando Gomel é libertada da ocupação alemã em 1919, e o poder soviético se estabelece definitivamente, a cidade começa a se recuperar, e Vigotski toma parte ativa do plano de reconstruí-la em termos políticos, econômicos, culturais e sociais (Vygotskaia & Lifanova, 1999).

De acordo com as autoras supracitadas, para atingir esses objetivos, era necessária a criação de um novo sistema de educação – e é nele que Vigotski inicia sua prática pedagógica, ensinando literatura e psicologia na escola para trabalhadores, em escolas secundárias e cursos para professores. Como veremos mais detalhadamente adiante, as primeiras publicações de Vigotski são voltadas à análise literária, e não psicológica. No entanto, concordamos com Veresov (1999) em relação à afirmação de que esses primeiros textos apresentam grande importância para o entendimento da evolução das futuras ideias de Vigotski no campo da Psicologia. É nesse sentido que Marques (2015), ao realizar o trabalho de tradução para a língua portuguesa de uma série de críticas sobre arte (literária, teatral e musical) feitas por Vigotski, defende que não é correto afirmar que a carreira de Vigotski como psicólogo e crítico literário

se dão de forma paralela, apenas; e que, “apesar da guinada em sua carreira quando aceita o convite para trabalhar na Universidade de Moscou, também não é verdade que a arte tenha sido completamente eliminada de seus interesses” (p. 9).

Vimos até agora dados que fornecem informações sobre o processo da formação de Vigotski como psicólogo, bem como sua permanente proximidade com a área da literatura e do teatro. Ao levar em conta que o autor começa a trabalhar no instituto Kornilov no ano de 1924, podemos também dimensionar a nossa análise para o desenvolvimento da Psicologia Histórico-Cultural a partir do desenvolvimento de sua própria relação com a arte. Como afirma Marques (2015), uma revisão minuciosa desses primeiros anos do autor podem oferecer novas compreensões no que diz respeito ao lugar-comum da crítica acerca da existência do “jovem autor” em contraste com o “autor maduro”, ao suplantando a noção de que esses primeiros trabalhos têm menor importância no escopo da Psicologia Histórico-Cultural e, portanto, seriam considerados imaturos. É-nos importante, nesse sentido, voltar o olhar para a continuidade – e descontinuidade – desses trabalhos, procurando identificar o processo de desenvolvimento dos fundamentos essenciais à compreensão de uma teoria que apresentará suas leis fundamentais apenas após o ano de 1927.

A fim de ilustrar a importância desse debate, podemos tomar como exemplo o papel ocupado pela cultura e sua dimensão simbólica: apesar de saber ser a arte objeto de reflexão do autor há tempos, podemos afirmar que, tal como dizem Davydov e Zinchenko (1995), o conceito de signo é decorrente da influência do autor pelo simbolismo russo? Ou tomar parte do debate entre Leontiev e Iarochovski, no que diz respeito aos trabalhos de 1915-1922 serem base ou não de *Psicologia da Arte*, de 1925 (Marques, 2015)? Aqui se faz essencial, nesse sentido, imergir a obra de Vigotski na Era de Prata Russa, a fim de entender alguns aspectos do cenário de construção das bases teórico-metodológicas da Psicologia Histórico-Cultural. Por meio dessa leitura, é-nos possível estabelecer, a partir da comparação entre o *Ensaio sobre Hamlet e Psicologia da Arte*,

uma amostra impactante dessa passagem da era de Prata para o período revolucionário. No primeiro, são patentes a influência das ideias do simbolismo russo, a crítica de tipo impressionista e a consideração do aspecto místico da existência. No segundo, Vigotski dialoga com o formalismo, a psicanálise e a teoria da arte de Potebniá (...) revelando um verdadeiro microcosmo da fervilhante cultura russa dos primeiros decênios do século XX. (Marques, 2015, p. 5)

Com vistas à continuidade dessa discussão, no tópico seguinte, trataremos do trabalho *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1915), e do ensaio *Teatro e Revolução* (1919), com o objetivo de investigar a composição dos fundamentos essenciais das afirmações tecidas por Vigotski.

2.2 A Tragédia de Hamlet e o simbolismo na Rússia pré-revolucionária

Neste tópico, trataremos, além de seu conteúdo em si, do contexto geral em que Vigotski escreve *A Tragédia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Considerado por Veresov (1999) o primeiro trabalho psicológico de Vigotski, essa obra foi apresentada como tese de conclusão do curso na Universidade Popular Chaviávski, em 1916, e publicada apenas 52 anos mais tarde como apêndice da segunda edição de *Psicologia da Arte*, em 1968 (Vygodskaia & Lifanova, 1999, p. 33). Enfatizamos, nesse texto, a relação do jovem Vigotski com a discussão estética presente na Rússia pré-revolucionária, para ampliar o rol das investigações sobre as primeiras influências do autor anteriores à constituição das bases da Psicologia Histórico-Cultural: acreditamos que, cumprindo esse objetivo, poderemos angariar elementos decisivos para a afirmação da hipótese de que, embora esse ensaio tenha sido escrito em uma atmosfera distante do materialismo histórico-dialético, ele é fundamental ao entendimento da estreiteza tanto do nascedouro quanto do desenvolvimento da Psicologia Histórico-Cultural junto ao campo da Estética.

É consenso entre diversos autores que se debruçaram sobre a investigação da vida pessoal de Vigotski (Vygodskaia & Lifanova, 1999; Levitin, 1982; Veresov, 1999; Del Rio & Alvarez, 2007) que, desde sua infância, a versão shakesperiana da tragédia de *Hamlet* era sua obra favorita. De acordo com Levitin (1982), o referido ensaio começara a ser escrito pelo autor ainda durante seu período escolar, como em uma espécie de diário secreto; Vygodskaia & Lifanova (1999), apesar de não trazerem dados sobre quando o autor começara a analisar a obra, afirmam que um primeiro rascunho para ser entregue como sua conclusão de curso data entre os dias 05 de agosto e 12 de setembro de 1915, em suas férias de verão em Gomel, e a versão final, escrita em Moscou, entre 14 de fevereiro e 28 de março de 1916.

Realizamos o exercício de trazer em datas o processo de constituição dessa obra para que seja possível investigar a sua compatibilidade com a versão de *Hamlet* dirigida por Gordon Craig: produzida com o auxílio de Stanislavski na condução do trabalho dos atores, o novo *Hamlet* chega aos palcos russos em 1912 (Marques, 2015) e causa profundo impacto em Vigotski, que a assiste em meados de 1916 (Vygodskaia & Lifanova, 1999). Kozulin (1990) afirma que Katchálov, ao interpretar o papel de Hamlet, produz uma espécie de antítese ao

estereótipo que a Rússia havia construído em torno de Hamlet (como citado em Veresov, 1999, p. 63); de homem indeciso e incapaz de superar os problemas impostos pela vida social, isto é, de um “antimodelo para a discussão do papel político e social da intelligentsia” (Marques, 2015, p. 15). A referida montagem revolucionaria essa visão de Hamlet, trazendo-o como um místico que, vivendo no limiar entre o sonho e a realidade, reflete, de certa forma, o limbo do período de instabilidade pré-revolucionária: considerado um dos maiores eventos da vida cultural da Rússia, *Hamlet* de Craig é uma confissão da alma russa (Veresov, 1999). Nas palavras de Stanislavski, nesta versão de Hamlet,

a vida espiritual transcorre em outro clima, envolta na mística que impregna todo o primeiro quadro desde a subida do pano. Cantos misteriosos, passagens, vãos, sombras densas, réstias de luar, postos da guarda do palácio... O jogo de luz com sombras claras e escuras transmitem metaforicamente as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte. (Stanislavski, 1989, como citado em Barros et. al, 2011, p. 233)

De maneira geral, podemos compreender que, nessa versão da obra de Shakespeare, Craig desfuncionaliza a visão de um protagonista indeciso e fraco, incapaz de tomar decisões em relação ao seu destino, e colore a inação com o aspecto vibrante da tormenta do homem que se atreve a refletir sobre o sentido de sua própria existência. Vigotski (1999), ao expor em seu ensaio a sua interpretação sobre o sentido da tragédia, expressa clara similaridade entre esta montagem e os princípios e direção de sua análise. De acordo com o autor, é após a aparição do fantasma que Hamlet pronuncia a sentença de seu destino nos versos “Como as coisas andam/fora dos eixos! Oh tarefa de irritar/ Ter eu nascido para pô-las no lugar!”; desse momento em diante, de acordo com Vigotski (1999), as duas tragédias passam a coexistir na peça: tais palavras, ao expressarem o segundo nascimento de Hamlet, denotam que passa a vigorar, agora, a tragédia de Hamlet, e a tragédia sobre Hamlet, isto é, a tragédia de ligar-se ao além mundo com o pai morto, e o sentido geral da tragédia, que é a tarefa de ligar os dois mundos (Vigotski, 1999, p. 73).

Sigamos um pouco mais adiante para que posteriormente seja possível refletir sobre essa interpretação a partir do ideário simbolista russo. Na direção da análise tomada por Vigotski, temos por hora que o sentido geral da tragédia repousa justamente no limiar entre a vida terrestre e a espiritual, ao romper com os limites e o sentido do tempo: “o véu fino desse mundo – o tempo – rasgou-se para ele, esteve imerso em outro mundo” (p. 71). Tal ato marca o caminho do interno para o externo, da Psicologia para a Filosofia e da sensação para a percepção do mundo. Para Vigotski (1999), a conexão de Hamlet com o Espírito apresenta um profundo traço simbólico: o estado de mundo da tragédia é aquele em que dois mundos se

chocam, e o tempo sai dos eixos; Hamlet, ao pronunciar essas palavras ao amanhecer, inclina-se sobre o chão como se sentisse o peso do fardo que lhe caíra sobre os ombros (p. 73). É válido comentar aqui que Vigotski (1999), ao trazer em seu texto a expressão corporal da dor de Hamlet, esclarece em nota de rodapé que essa imagem é inspirada na “admirável representação do ator Katchálov” e acrescenta que esta montagem, apesar de muito interessante, “nem de longe em tudo se aproxima das concepções aqui desenvolvidas” (p. 207).

Dessas primeiras pontuações, conseguimos já avançar em alguns pontos: Vigotski tinha conhecimento da montagem de Craig, e seus trabalhos apresentam clara similaridade; no entanto, diante do fato de que Vigotski trabalhava já em uma análise de Hamlet antes de 1916, e de que ele mesmo afirma que sua concepção da obra apresenta pontos distantes de Craig, não podemos afirmar que seu ensaio é sobre o Hamlet de Craig; tampouco podemos endereçar essa similaridade à coincidência ou cópia, mas sim aos frutos da Era de Prata Russa – e por aqui podemos angariar maiores referências para compreender a similaridade entre Vigotski e os simbolistas russos, o que proporciona a este trabalho mais elementos para compreender o escopo teórico-filosófico de Vigotski nos anos subsequentes à sua chegada em Moscou.

Para que seja possível compreendermos o significado que tanto Vigotski quanto Craig atribuem à noção de Hamlet como um ser que paira no limiar entre dois mundos, convém que iniciemos pelo fundamento inicial no qual Vigotski (1999a) se apoia para iniciar sua interpretação:

A obra de arte (como qualquer fenômeno) pode ser estudada de aspectos inteiramente diversos; permite um número infinito de interpretações, uma multiplicidade de enfoques, em cuja riqueza inesgotável está a garantia de seu sentido imorredouro. Por isso nos parecem estereis as discussões levadas a cabo por diversas tendências e escolas de crítica. A crítica histórica, social, filosófica, estética, etc. não se excluem de modo nenhum entre si, pois enfocam o objeto de estudo de diferentes aspectos, perscrutam o que há de diferente em um mesmo fenômeno. (p. 17)

Como veremos na próxima seção, esse excerto expressa uma compreensão de arte amplamente distante daquela que será defendida em *Psicologia da Arte*, quando o pensamento de Vigotski já apresenta uma estreita relação com a dialética marxista. Em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, Vigotski (1999a) apresenta como método a “Crítica do Leitor”, que consiste, de maneira geral, no detrimento do olhar científico e filosófico em benefício da impressão artística imediata de uma determinada obra de arte, isto é, em “uma crítica francamente subjetiva, que nada pretende, uma crítica de leitor” (p. 18). Ao partir da impressão imediata, não

cabe a este tipo de crítica, portanto, a reivindicação de uma interpretação verdadeira, porque “toda obra de arte é simbólica, e é infinita a variedade de interpretações que suscita” (p. 20).

A lógica desse argumento nos leva a trilhar o início do caminho que, talvez, tenha sido aquele que Vigotski percorreu para trazer o objeto cultural como um dos aspectos centrais ao entendimento das leis do desenvolvimento humano: a crítica do leitor, ao defender a inesgotabilidade de interpretações, conseqüentemente descola a obra das intenções iniciais de seu autor, expandindo infinitamente o seu significado. Sob esse ponto de vista, não caberá ao crítico o papel de refutar interpretações anteriores ou acrescentar à sua interpretação opiniões com as quais concorda; convém tomar para si, em sua própria alma, um sentido e defendê-lo com afinco: “o papel do crítico-leitor é predominantemente compreender e reproduzir na própria alma a alma do outro” (Aikhenvald, como citado em Vigotski, 1999a, p. 20).

Vemos aqui que esse tipo de crítica estética não tem por intuito compreender as determinações objetivas que levam uma obra a produzir certas sensações no leitor ou espectador, tampouco o de desvelar as intenções e o mundo psicológico do seu autor. Vigotski (1999a) afirma, citando Tieck, que a crítica do leitor pretere a análise histórico-filosófica e volta sua atenção à impressão imediata, à “sensação comovida que, sozinha, se constitui na verdadeira compreensão da obra de arte” (p. 25) e relaciona-a ao chamado aspecto místico, em James, e ao sopro trágico, em Nietzsche. O aspecto místico de James, explica Vigotski, ao caracterizar-se pela sensação comovida daquilo que é inexprimível – inefável –, conduz o indivíduo ao campo das vivências místicas, fazendo-o pairar em uma esfera já não reconhecida pela ciência. Na expressão de Nietzsche, o sopro trágico emerge quando a ciência se enrosca em si mesma e pica sua própria cauda, colocando-nos numa atmosfera de inefabilidade que permitirá a percepção mística: “os símbolos são inefáveis e inexplicáveis, e somos impotentes perante seu integral sentido concreto. O místico é inexprimível, o trágico intransmissível por palavras” (p. 26).

É nesse sentido que Vigotski (1999a) afirma que sua interpretação diferencia-se das demais críticas sobre *Hamlet*: pela primeira vez, analisa-se *Hamlet* tomando como ponto de partida a própria inexplicabilidade da relação entre os acontecimentos e a imagem de Hamlet na peça, sem que se busque seu desvendamento ou superação: “o mistério e o ininteligível não são véus que envolvem em brumas a tragédia, que deve ser examinada apenas através deles ou levantando-os, como ocorre em toda a crítica de Hamlet, mas que constituem o próprio núcleo, centro interno da tragédia” (p. 29). Em outras palavras, o caráter da tragédia de Hamlet, para Vigotski, não se constitui enquanto uma alegoria, um símbolo a ser desvendado em seu aspecto

histórico e filosófico, mas é a própria realidade; o tema da interpretação de Vigotski é, pois, o *mito* da tragédia de Hamlet.

Tal explanação já nos permite compreender que Vigotski, ao afirmar que o lamurio de Hamlet em relação ao seu destino expressa o caminho da sensação à percepção trágica do mundo, aludindo similaridade à montagem de Craig, bebe de uma concepção específica sobre o mito e o místico. Essas concepções estão presentes em outros autores e, como veremos a seguir, expressa com clareza um dos aspectos centrais do chamado Simbolismo Realista, tendência artística amplamente presente na chamada Era de Prata Russa. Esta tendência, como ensina Ivanovi (2005, p. 219), é marcada pela tomada do símbolo não como alegoria, mas como a própria realidade; tomando-o como realidade, o mito se torna “a verdade objetiva sobre a existência”, e o místico, o seu princípio.

Ao tomarmos o significado do símbolo nessa tendência, explica Ivanovi (2005), vemos o quão distante ela é do simbolismo de cunho idealista: neste último, nos referimos à interpretação psicológica e subjetiva de um símbolo, e não como a própria realidade; em sua tendência realista, o símbolo não é apenas meio, mas objetivo. É através do caminho do símbolo, então, que chegaremos ao significado do mito que jaz em um símbolo: “a contemplação do símbolo descobre o mito do símbolo” (Ivanov, 2005, p. 220). Daqui conseguimos avançar na hipótese de que Vigotski extrai do Simbolismo Realista, ao menos inicialmente, a análise não do autor, mas da obra em si como objeto cultural, e também o papel que o signo mais tarde desempenhará na Psicologia Histórico-Cultural: ao passo que, em uma criação idealista, o crítico se debruça sobre o entendimento da alma do artista e seu mundo subjetivo, refletindo artisticamente a tendência de uma época, no mito verdadeiro, nós “cremos na verdade de uma nova clarividência” (Ivanov, 2005, p. 223); o mito é um sinal da realidade, e o “simbolismo realista é a revelação do modo como o artista vê, é como uma realidade no cristal da realidade inferior” (p. 223). Coadunamos, então, com Davydov e Zinchenko (1995), quando estes afirmam que

a ideia da base simbólica e de signo da consciência, que Vigotski desenvolveu, relacionava-se com a teoria e a prática do simbolismo russo, cuja manifestação mais nítida estava na poesia, no teatro e no cinema. O simbolismo, na arte, opõe-se ao naturalismo, como fica claramente evidenciado nos trabalhos e na poesia de V. Ivanov e A. Belyi; nos livros, peças e filmes de V. Meierhold e S. Eisenstein. (...) Vigotski conhecia pessoalmente vários desses representantes da ciência, da cultura e da arte mencionado anteriormente, e conheceu os outros através de suas publicações. Se descrevemos seu histórico-cultural, certamente não é para sugerir que ele, simplesmente, tomou emprestadas várias ideias de predecessores e contemporâneos seus, embora isso também tenha acontecido. Em ciência, não pode ser de outra maneira.

Mas importante para nós é que o leitor sinta o espírito da época, a atmosfera da investigação daquela época; é importante mostrar que o problema da atividade e da consciência humanas interessava a muitos representantes renomados da ciência e da cultura. (p. 154)

Como vemos no excerto acima, o simbolismo na Rússia se evidencia no trabalho de renomados autores, os quais Vigotski conhecia e, em alguns casos, com o quais mantinha estreita amizade – como nos comprova o fato da versão completa de *Psicologia da Arte* ter sido resgatada dos arquivos de Eisenstein, por exemplo (Marques, 2015; Veresov, 1999). Também deste excerto, conseguimos obter um vislumbre de que a Era de Prata – nome dado a essa geração de artistas que sucederam a Idade de Ouro, no século XIX – não se limitava ao deleite artístico e ao entretenimento, podendo ser caracterizada como o renascimento cultural russo do século XX (Maia, 2018).

Em relação à especificidade do campo teatral, Cavalieri (2009) afirma que o Teatro de Arte de Moscou (TAM) – companhia na qual a já referida montagem de Hamlet foi elaborada – se debruçou sobre a dramaturgia simbolista em vista do “crescente interesse pela vida espiritual e emocional, por aspirações e problemas universais” (como citado em Maia, 2018, p. 150). À época, Stanislavski, membro do TAM, começa a idealizar um teatro de laboratório que, através da elaboração de novas expressões artísticas, faça jus à sensibilidade artística que acabara de emergir. Sob a direção de Meyerhold, à época aluno de Stanislavski, foi fundado então o Teatro-Estúdio em Moscou, centralizado na condução de pesquisas que rumavam “à música e aos aspectos místicos do drama simbolista” (Cavaliere, 2009, como citado em Maia, 2018, p. 151). Ainda de acordo com Maia (2018), os artistas engajados na construção de um novo teatro reuniam-se às quartas-feiras com o objetivo de elaborar, pelo teatro, uma nova percepção do real que promovesse a regeneração de uma sociedade corroída (Abensour, 2011, como citado em Maia, 2018, p. 154).

Elevado à categoria religiosa, o teatro simbolista na Rússia afirma sua autenticidade, isto é, seu caráter realista, quando é capaz de conectar dois mundos que sinalizem “a existência do mundo espiritual e do mundo da realidade divina” (Berdiaev, n.d., como citado em Maia, 2018). A coincidência entre este fundamento e a análise de Vigotski é clara: o autor, ao trazer Hamlet como um místico – porque teve seu símbolo revelado – que transita entre dois mundos, delinea o protagonista dessa tragédia como o símbolo desse divino ao qual aludem os simbolistas; é a partir da experiência espiritual que o homem aparece em sua significação precisa, divina, em seu sentido absoluto (Maia, 2018). Tal como Vigotski (1999) afirma ao fazer alusão ao segundo nascimento de Hamlet, constituindo o sentido geral da tragédia *sobre*

Hamlet, o símbolo deverá ser não um índice da vida afetiva do homem, mas “signo indispensável da vida original” (Berdiaev, n.d., 198, como citado em Maia, 2018, p. 157).

Temos agora elementos necessários para compreender que Vigotski (1999a), ao tomar Hamlet como um místico que paira sobre dois mundos, não se refere ao trânsito entre mundo interno (subjetivo) e externo (objetivo), apenas, mas sim ao símbolo que nos conecta com a verdade objetiva sobre a existência, isto é, à nossa essência original, pura. Dessa forma, quando o autor empresta as palavras de Horácio e divide a tragédia de Hamlet entre “palavras, palavras, palavras” e “o resto é silêncio”, tomando o silêncio como o sentido oculto e inefável da tragédia, vemos que o autor a colore sob os tons do simbolismo russo: o drama simbolista não “trata mais de certa luta definida entre uma essência e outra ou do eterno conflito entre a paixão e o dever”, mas de um diálogo inaudível, do duplo sentido dos “dois mundos em que transcorre a ação desse drama e da aspiração que daí extrai o teatro simbolista para revelar essa dupla essência dos fenômenos” (p. 196).

Ao nos adiantarmos brevemente à discussão que irá se suceder no capítulo seguinte, já encontramos aqui pistas que podem evidenciar a pré-história da sistematização do conceito de drama, expressa por Vigotski em *A Psicologia Concreta do Homem*. Ao desenvolver neste texto a noção de drama como dinâmica da personalidade (Vigotski, 2000a), o autor estabelece que o signo cumpre o papel fundamental de regular a conduta humana diante da necessidade de tomar decisões, caracterizando-se como elemento-chave para a compreensão do humano como ser ativo, histórico e cultural. Ao partirmos dessa proposição mais madura de Vigotski, somos capazes de vislumbrar, na forma de condução dessa primeira análise de *Hamlet*, um pensamento já desejoso de compreender as determinações ocultas da ação humana. É nesse sentido que concordamos com Veresov (1999) quando este afirma que Hamlet, apresentando-se como uma personagem constituída de maneira complexa, instiga Vigotski a desvendar o mistério da personalidade; “Hamlet é uma espécie de modelo para discussão de questões como auto-determinação, ação social, liberdade e necessidade” (Veresov, 1999, p. 65). Vejamos como a exaltação que Vigotski (1999a) faz ao trabalho de Shakespeare, por construir uma peça com acontecimentos que ocorrem fora do palco, pode ser reveladora desta tendência:

Toda a peça *Hamlet* está saturada de *narrações sobre acontecimentos*, tudo o que há de essencial nela ocorre fora do palco, com exceção da catástrofe (o que ressalta particularmente o acentuado contraste entre o estilo de uma tragédia sem ação e a última cena incrivelmente saturada de ação, e dando a esta um sentido especial) (...). A obra inteira parece apoiada nas *palavras*, em narrações que, ao que tudo indica, contradizem a própria natureza da tragédia como representação dramática em que tudo deve ser reproduzido diretamente diante do

espectador, no palco. Daí o caráter absolutamente *inativo* e o próprio estilo da peça: é como se um véu envolvesse os atos, como se o véu da narração cobrisse a ação e a empanasse, produzindo uma tragédia de ecos, reflexos e ressonâncias (pp. 13-14). Nesse excerto, Vigotski (1999a), ao se referir ao fato de que os acontecimentos da peça – como a morte do rei, as intrigas políticas e a morte de Rosencrantz e Guildenstern – apenas aparecem no palco quando contados por alguém, traz a ideia de que as narrações apresentam um caráter sombreado, que caminha do externo para o interno, da forma para o sentido, isto é, das palavras para o silêncio: há um “misterioso objeto que a projeta, como se atrás de cada narração se tateasse um acontecimento e uma ação misteriosos (ocultos porque cobertos por palavras)” (p. 14). É-nos claro que dessa discussão podemos extrair o papel que o signo desempenha na conduta de Hamlet, e alavancar a discussão sobre o entendimento da autodeterminação humana através do desvelamento do sentido atribuído às *palavras, palavras, palavras* – núcleo tanto de sua interpretação de *Hamlet*, quanto da Psicologia Histórico-Cultural.

Como afirma Veresov (1999), Vigotski, ao tomar em sua análise os mesmos tópicos que vinham atormentando escritores, poetas e filósofos russos que eram seus contemporâneos, procura dar respostas psicológicas a questões como “o indivíduo e o mundo, personalidade e consciência, corpo e mente, pensamento e fala, cultura e natureza” (p. 68). No entanto, é preciso lembrar que ao podermos fazê-la cientificamente apenas mediante a utilização de conceitos que serão desenvolvidos uma década mais tarde, o que podemos afirmar é que Vigotski traz questões que já o inquietavam esteticamente para o campo da Psicologia, e só depois se dedica a pensá-las sob leis objetivas. Assim, defendemos que, ainda que este ensaio se constitua como leitura fundamental aos estudiosos de Vigotski, e que nele possamos encontrar elementos que mais tarde serão analisados sob o crivo da Psicologia Histórico-Cultural, a *Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* é, antes de tudo, uma obra filosófico-literária.

2.3 Vigotski retorna a Gomel: Crítica Literária e contexto revolucionário

Como expresso no item anterior, a tentativa de realizar um resgate histórico que contemple o interesse de Vigotski pela efervescência artística da Rússia no início do século XX objetiva investigar o desenvolvimento da Psicologia Histórico-Cultural junto às mudanças do pensamento estético durante o período pré e pós-revolucionário. É-nos interessante, nesse sentido, trazer à baila algumas informações acerca do retorno de Vigotski a Gomel, bem como sobre o trabalho de crítica teatral e literária realizado pelo autor até o ano de 1923.

De acordo com Vygodskaja e Lifanova (1999), Vigotski dedica seus anos em Moscou inteiramente aos estudos, visitando os teatros da capital e já trabalhando na escrita de seus primeiros artigos, voltados à Crítica Literária. Após conseguir seu diploma em ambas as universidades em que estudava, retorna a Gomel em dezembro de 1917 – um mês após a proclamação do poder soviético. Como já afirmamos, à época a cidade encontrava-se ainda ocupada pelas tropas germânicas e, com a mãe e dois de seus irmãos gravemente doentes, Vigotski consegue iniciar seu trabalho com efetividade apenas a partir de 1919, quando Gomel é liberada da ocupação e a cidade começa a se recuperar.

Imerso no objetivo de desenvolver a vida cultural na cidade, Vigotski tem sua dedicação reconhecida e é convidado a chefiar, entre os anos de 1919 e 1921, a subseção de teatro do Departamento de Educação Pública de Gomel e, mais tarde, a seção de artes do Departamento de Educação Política da Província (Vygodskaja & Lifanova, 1999, p. 37). As autoras afirmam que Vigotski, além de trabalhar como editor literário, também escrevia seus próprios artigos voltados à Crítica Literária. Especificamente, no período entre setembro de 1922 e setembro de 1923, Vigotski escreve para a edição local de *Nash ponedel'nik* (Nossa Segunda-feira) e para o *Polesskaia Pravda* (A verdade da Polésia) entre setembro e dezembro de 1923; já em *PsyAnima, Dubna Psychological Journal*, Vigotski publicou suas críticas teatrais (Dafermos, 2018, p. 98).

Yasnitsky (2012) afirma que nesse período já se pode notar a influência dos Bolcheviques no pensamento de Vigotski, haja vista que a visão de mundo subjetivista presente em sua primeira análise de Hamlet agora cede lugar a uma crítica voltada à defesa da educação do novo humano socialista – incumbência dos artistas e intelectuais da época, que se propunham a discutir sob quais bases ideológicas e estéticas se assentaria a sociedade soviética (como citado em Dafermos, 2018, p. 98): como Japiassu (1999) nos afirma, nesse período a questão da consciência apresentava centralidade nas discussões, e as artes deveriam ocupar o lugar de fórum, de espaço de luta no qual se poderia travar debates em relação a como utilizar essas ferramentas em direção ao desenvolvimento omnilateral humano (p. 41). Vejamos como essa questão, bem como o posicionamento de Vigotski em relação à revolução, ficam claros em *Teatro e Revolução*, ensaio originalmente publicado na revista *Versos e prosa da revolução russa* em Kiev, no ano de 1919, e traduzido para a língua portuguesa por Marques, em 2015:

Os artistas de todas as artes são pessoas do seu tempo. Suas criações são necessariamente marcadas pelo signo da contemporaneidade, estão intimamente ligadas a ela. O artista sempre cria o novo, aquilo que não existia antes dele; ele não repete ou reproduz o antigo. E o espírito novo busca novas formas de se encarnar, assim como não se deve colocar vinho novo em odre velho.

Dessa forma, seria natural esperar que a revolução incitasse uma virada no teatro em duas direções. A primeira delas na resposta criativa da literatura dramática, a segunda na ruptura e reconstrução das próprias formas de arte teatral. (Vigotski, 2015, p. 203)

Ao afirmar que os artistas devem apresentar em sua obra o porvir histórico – nesse caso, uma arte compatível ao novo estado de coisas advindo do processo revolucionário –, Vigotski (2015) faz uma crítica às formas teatrais presentes na Rússia até o ano de 1919, ao afirmar que o teatro russo, diferente do caso francês, em nada previra os acontecimentos que estavam por vir, mantendo-se alheio à vida política. É-nos interessante notar que o autor, ao afirmar a necessidade de novas formas teatrais que, de fato, tratem do novo mundo e do novo homem, emprega a mesma metáfora bíblica (“*não se deve colocar vinho novo em odre velho*”) utilizada por Shterenberg, chefe da Seção de Artes Visuais do Narkompros (departamento soviético responsável pela educação pública e cultura), em crítica à monopolização da arte pelo Proletkult¹:

Vocês gritam por cultura proletária. Vocês fizeram um monopólio em si mesmos. Mas o que vocês fizeram durante todo esse tempo, quando vocês tiveram a chance de agir? ... Nada. Vocês são um lugar vazio. E se nós, um grupo de jovens artistas, criamos novas formas, apropriadas ao novo conteúdo, nós temos o direito de afirmar que nós estamos fazendo um grande trabalho revolucionário. E vocês?

Vocês estão derramando novo vinho em garrafas velhas e esfarrapadas. (Vigotski, 1919, como citado em Murray, 2012, p. 77, tradução nossa)

Sobkin (2017), ao tecer comentários sobre *Teatro e Revolução*, afirma que o ensaio de Vigotski juntava-se a textos de nomes como o de Blok, Gorky, Mayakovsky e outros artistas, apresentando diferentes pontos de vista em relação à compreensão da arte durante o período revolucionário. Para o autor, é provável que a compilação de textos que apresentassem visões por vezes antagônicas em relação à arte fosse proposital, tendo como intuito a expressão da ambiguidade e a divergência na representação artística da Revolução Russa – e aqui já notamos a presença de um campo complexo de interpretação e análise das influências de Vigotski em tal período. Sendo a diversidade desta compilação proposital ou não, é-nos claro que a defesa do Estado Socialista, no campo artístico, não implica necessariamente uma compreensão única e convergente em relação à estética adequada aos princípios marxistas – área que até hoje é permeada por debates e divergências.

¹ Em Russo, abreviação para "proletarskaya kultura". Em português, “cultura proletária”.

Ainda que não comporte aos limites desta tese o aprofundamento sobre o debate mencionado, é importante que tomemos conhecimento acerca do significado e da complexidade desse período histórico – haja vista que, como veremos, ele constitui-se como parte dos bastidores da obra *Psicologia da Arte*. Marques (2015), ao tecer considerações sobre o conteúdo de *Teatro e Revolução*, nos apresenta tal complexidade, comparando a crítica de Vigotski aos escritos de Meyerhold (1909), em seu *Diário do Autor*: “existe alguma coisa de original no teatro russo contemporâneo? Não. Ele é todo uma costura de empréstimos. (...) Nós não possuímos um teatro verdadeiro, contemporâneo!” (como citado em Marques, 2015, p. 62). Meyerhold, ao reconhecer uma crise da produção teatral da Rússia pré-revolucionária, tal como Vigotski, compara o contexto russo ao da França, quando afirma que a Rússia havia “rebaixado” o teatro ao paladar de seu espectador, não lhe lançando quaisquer novidades.

Em que pese a proximidade de Vigotski ao Simbolismo Realista até, ao menos, a finalização de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, ao realizarmos uma breve incursão no pensamento de Meyerhold, notamos que, já no final da primeira década do século XX, o artista distanciava-se dessa expressão artística. Zazzali (2008) afirma que, apesar dessa expressão do Simbolismo ter apresentado grande contundência teórica, sua prática se mostrou limitada e, em torno de 1910, o movimento já cedia lugar a novos modelos estéticos. Especificamente, Meyerhold também rejeita o simbolismo e começa a explorar novos estilos teatrais, sintetizando um arranjo dialético de técnicas que objetivavam criar efeitos provocativos na plateia (Zazzali, 2008, p. 296). Picon-Vallin (2013) afirma que é no início dos anos 20 que Meyerhold evidencia seu engajamento na revolução, apresentando a *biomecânica*, um modelo de treinamento para o ator ligado ao seu interesse pela máquina e pela fábrica, e de onde ecoava “as palavras de ordem leninistas a favor do taylorismo que entusiasma os artistas de vanguarda” (p. 72) – em outras palavras, pode-se dizer que seu modelo fora fundado na exteriorização dos movimentos do ator, e não, no desenvolvimento de sua interioridade.

Ainda de acordo com Picon-Vallin (2013), o vocabulário de Meyerhold, ao apresentar conceitos advindos de nomes como William James e Pavlov, reflete o estado das ciências humanas e sociais da época, permeadas pelo desenvolvimento tanto do taylorismo quanto da psicologia objetiva americana e da reflexologia soviética. O ator deveria encontrar seu centro de gravidade, seu equilíbrio, tomando consciência de seu corpo e o espaço por ele ocupado em cena: sendo o estado psicológico condicionado por processos fisiológicos, o ator deve ir “do pensamento ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra, sem esquecer o papel do reflexo no possível desencadeamento de uma emoção, eis o processo” (p. 75).

Ainda que esses dados não nos tragam elementos suficientes para atrelar o pensamento de Vigotski em *Teatro e Revolução* diretamente ao de Shterenberg ou Meyerhold, vemos entre este último e Vigotski uma clara crítica às experimentações teatrais da época, apontando para a necessidade de afastamento do mundo interior e de redirecionamento da tônica do trabalho do ator para a ação dramática – aspecto que é presente nos demais ensaios do autor: de acordo com Sobkin (2017), o conflito interno dos textos analisados eram tratados por Vigotski mais a partir de como eles se apresentavam no palco do que na descrição das relações travadas entre as personagens (p. 90). Essa proximidade de ideias, que também se expressa no uso do vocabulário reflexológico, empregado por Vigotski em suas primeiras publicações psicológicas, e também por Meyerhold em sua teoria da biomecânica, pode, nesse sentido, ser indicativa do desenvolvimento das ideias de Vigotski em alinhamento às discussões contemporâneas em torno das expressões artísticas presentes na Rússia até então – dado que nos auxilia em uma compreensão mais ampla da guinada do autor do subjetivismo presente na Crítica do Leitor à análise funcional da obra de arte (Maltsev, 2012, como citado em Dafermos, 2018, p. 99), expressa em *Psicologia da Arte*.

2.4 A reparação formal do fantasma de *Hamlet*: análise crítica da tese da reação estética em *Psicologia da Arte*

Até agora, procuramos trazer nos itens anteriores elementos gerais que visaram contextualizar o teor das primeiras publicações de Vigotski. Sem o intento de realizar um trabalho biográfico, tampouco transposições diretas entre a arte russa e o pensamento de Vigotski, pretendemos iniciar nossa análise de *Psicologia da Arte* também pela apresentação do contexto de sua escrita, finalizada entre 1925 e 1926, mas publicada apenas em 1965 (Veresov, 1999). Essa contextualização, por sua vez, deverá nos servir de fundo para a exposição dos preâmbulos que fundamentaram a análise realizada por Vigotski (1999bb), facilitando-nos, por fim, o apontamento dos avanços e das limitações da tese defendida pelo autor na referida obra.

Dessa forma, esperamos justificar o porquê de termos optado por não empregar a tese da reação estética como ferramenta para análise das contribuições da Crítica Literária e, especificamente, do teatro épico para o campo da Psicologia Histórico-Cultural. Adiantamos que essa escolha não se baseou em um não reconhecimento ou valorização do referido trabalho de Vigotski (1999b), mas, tendo em vista o objetivo deste trabalho, julgamos ser mais adequado empreendê-la a partir de conceitos que foram desenvolvidos por Vigotski após a sistematização

dos fundamentos gerais da Psicologia Histórico-Cultural. Enaltecemos, nesse sentido, o caráter do trabalho desenvolvido por pesquisadores brasileiros que têm se debruçado sobre o estudo da obra. A título de exemplo, temos ciência dos estudos recentes de Duarte (2019), no que tange ao estudo aprofundado do conceito de catarse em Vigotski e Gramsci. O autor relaciona tal conceito à prática educativa, assim como o fazem Tuleski et. al (2015) em seu projeto desenvolvido a partir da utilização do cinema como ferramenta de desenvolvimento, ao tecer diálogos entre Vigotski e Lukács no que diz respeito às contribuições da arte para o desenvolvimento de conceitos e para o valor social da obra artística, em crítica ao modo de produção capitalista. Em direção similar, Barroco & Superti (2014), em seu estudo sobre a *Psicologia da Arte*, apontam a importância da obra no que diz respeito às considerações de Vigotski sobre o caráter social da obra de arte e sua capacidade em promover o desenvolvimento omnilateral. Schulli (2011), em sua dissertação de mestrado, centra-se também no conceito de catarse em Vigotski, tecendo relações entre a concepção do autor e de demais estudiosos que se debruçaram sobre o estudo da Estética a partir do materialismo histórico-dialético.

Essas pesquisas, ao resgatarem a riqueza e complexidade do conteúdo expresso em *Psicologia da Arte*, nos oferecem subsídios que validam, de um lado, a importância de nos atermos a textos da juventude de Vigotski para a compreensão de sua obra (assim como de seu próprio desenvolvimento) e, de outro, as múltiplas possibilidades de se abordar o objeto artístico no campo psicológico e, conseqüentemente, o admirável papel que a arte cumpre no que diz respeito ao desenvolvimento humano. Em nosso caso, contudo, a apresentação da leitura crítica de *Psicologia da Arte* se fez necessária porque a nossa proposta se baseia no estudo e na análise da forma e do conteúdo do teatro brechtiano a partir dos instrumentos da Psicologia Histórico-Cultural – e, portanto, de conceitos desenvolvidos após a finalização de *Psicologia da Arte*.

Dito isso, iniciamos nossa exposição pelo fato de que *Psicologia da Arte* não foi publicado durante a vida de Vigotski, mas sim encontrada nos arquivos de Eisenstein, um importante cineasta russo, apenas décadas depois. Em relação a esse aspecto, Vygodskaja & Lifanova (1999) afirmam que *Psicologia da Arte* seria a tese que garantiria a Vigotski o direito de pesquisar de forma independente, assim como o de lecionar em instituições de ensino superior; no entanto, o autor teve sua primeira crise de tuberculose às vésperas da defesa pública, tendo ela de ser cancelada. Embora Vigotski estivesse ausente, o trabalho é aprovado pelos membros da banca – dentre eles Kornilov, com quem Vigotski viria a trabalhar na mesma época.

Em janeiro de 1923, Kornilov defende, no primeiro Congresso Russo de Psiconeurologia, a necessidade da construção de uma psicologia de base marxista –

posicionamento que, como traz Leontiev (1997), causou grande furor entre os psicólogos marxistas, encabeçados por Kornilov, e os psicólogos idealistas, seguidores de Tchelpánov. A razão de Kornilov, no entanto, foi logo reconhecida pela maioria dos psicólogos ali presentes, e em novembro do mesmo ano Kornilov ocupa a cadeira, até então de Tchelpánov, de diretor do Instituto de Psicologia (Leontiev, 1997, p. 429). No ano seguinte, o congresso ocorre novamente e Vigotski, até então delegado do Ginásio Pedagógico de Gomel, apresenta-se a essa comunidade científica com artigos sobre a psicologia reflexológica, a educação e o ensino da Psicologia, chamando a atenção de Aleksandr Romanovich Luria – que à época se encontrava como secretário científico do Instituto de Psicologia de Moscou (Vygodskaia & Lifanova, 1999). Impressionado com a desenvoltura de Vigotski, Luria persuade Kornilov a convidar o desconhecido para juntar-se a eles no Instituto de Psicologia Experimental. Sobre a adentrada de Vigotski nesse Instituto, diz Luria:

A proposta era a de que o instituto devesse reestruturar a psicologia como um todo, abandonar a velha ciência idealista de Chelpanov e criar uma nova ciência materialista. Kornilov até chegou a dizer uma psicologia marxista. Em sua opinião, o que era preciso não era experimentos subjetivos, mas um estudo objetivo do comportamento, em particular, respostas motoras, que é para o que seu dinamoscópio fora inventado. Naquele tempo a psicologia estava sendo reorganizada através de duas vias: primeiramente, pela renomeação, e segundo, pela realocação. Nós chamamos de percepção, eu acho, a recepção de um sinal para uma resposta; memória – preservar e reproduzir uma resposta; atenção – reações restritivas; emoções – reações emocionais. Em resumo, em todo lugar que podíamos, inclusive até onde não podíamos, nós utilizamos a palavra reação, acreditando sinceramente que estávamos fazendo um trabalho grande e importante. (Levitin, 1990, como citado por Vygodskaia & Lifanova, 1999, p. 58)

É-nos sabido que alguns anos mais tarde, em *O Significado Histórico da Crise da Psicologia*, Vigotski expressaria de maneira sistemática seu incômodo com a postura acima relatada por Luria, ao defender que a psicologia marxista não deve desenvolver-se sob as bases da reflexologia, mas sim sob a superação, no sentido dialético, da cisão entre as tendências idealistas e materialistas mecanicistas no campo da Psicologia – na construção, portanto, de uma nova psicologia. No entanto, como as palavras de Luria evidenciam, nessa época o Instituto de Psicologia de Moscou, no qual encontrava-se já Luria, Leontiev e Vigotski – que aceita prontamente o convite de Kornilov –, buscava ainda uma forma de incorporar o marxismo no campo da psicologia reflexológica, ou da reatologia, que é como Kornilov chamara a psicologia que intentara desenvolver no instituto. Esse fato, pois, nos convida à reflexão sobre a necessidade de trazermos uma ordem cronológica ao pensamento de Vigotski, acompanhando

seus primeiros passos em direção ao desenvolvimento das bases daquela que ainda viria a ser a Psicologia Histórico-Cultural. Como podemos observar, em *Psicologia da Arte*, Vigotski envereda-se pelo estudo das tendências estéticas, munindo-se de todo seu conhecimento sobre a arte em busca do desvelamento de sua estrutura e, conseqüentemente, da especificidade de seu impacto no psiquismo humano. No entanto, como afirma Leontiev (1997), não podemos considerar que essa tarefa foi cumprida com total sucesso:

Vygotsky tentou resolver dois problemas - fornecer uma análise objetiva do texto de uma obra de arte e uma análise objetiva das emoções humanas que surgem durante a leitura desta obra. Ele justificou a contradição interna na estrutura de uma obra de arte como seu aspecto central. Mas a tentativa de analisar objetivamente as emoções causadas por tal contradição não foi bem-sucedida (e não pôde ser bem-sucedida em vista do nível de desenvolvimento da ciência psicológica da época). Isso predeterminou a natureza um tanto inacabada e unilateral de *The Psychology of Art* (aparentemente, o próprio Vygotsky também sentiu isso. Ele teve a oportunidade de publicá-lo durante sua vida, mas mesmo assim se absteve de fazê-lo). (p. 13)

Nesse excerto, podemos observar que Leontiev (1997) toma como bem-sucedida a análise da estrutura da obra de arte, mas não da reação emocional por ela provocada. Como já aludimos, há uma série de estudiosos de Vigotski que retomam a lei da contradição entre forma e conteúdo de uma obra artística, e a partir dela tecem reflexões de caráter Histórico-Cultural, direcionando-as para o objeto específico de seus trabalhos – ou seja, esses autores procuram, de maneira geral, inserir novos elementos à análise da reação estética, dialogando muitas vezes com autores da Estética, como Lukács². No entanto, neste trabalho, ao abordarmos a especificidade do teatro épico brechtiano, fomos levados a analisar a estrutura das obras de Brecht a partir do olhar da Crítica Literária Marxista – estudo que, por seu turno, fez com que impingíssemos em nossa leitura de *Psicologia da Arte* o questionamento sobre a universalidade da contradição interna entre forma e conteúdo como condição *sine qua non* de quaisquer obras artísticas.

Por essa razão, optamos por subdividir este item a partir da exposição desses dois objetivos que, de acordo com Leontiev (1997), são empreendidos por Vigotski na referida obra, pretendendo, desse modo, avaliar a viabilidade, em nosso trabalho, da análise da reação estética com base nos preceitos estabelecidos por Vigotski (1999b). No entanto, antes de trazer tais

² Embora tenhamos conhecimento sobre a importância das contribuições de Lukács em relação à estética sob o ponto de vista do materialismo histórico-dialético, dado o objetivo deste trabalho e o extenso debate que seria necessário para esclarecer suas divergências do pensamento de Brecht, optamos por não trazer à baila suas considerações. Para maior conhecimento sobre o assunto, deixamos como sugestão a obra *Debate sobre o Expressionismo: um capítulo da história da modernidade estética*, Lukács, Bloch, Brecht, Benjamin e Adorno, da autoria de Carlos Eduardo Jordão Machado (1991).

objetivos à exposição, julgamos ser necessária a apresentação geral sobre o papel e o significado da arte no contexto da União Soviética a fim de que possamos compreender com maior completude a natureza dos argumentos que fundamentam a tese de Vigotski (1999b).

Em outras palavras, compreendemos que a apreciação do pano de fundo artístico da revolução bolchevique nos serve não só como ponto de referência sociológico dos motivos que levaram Vigotski a se interessar pelo papel psicológico cumprido pela arte, mas também como uma das raízes teórico-metodológicas que fundamentam *Psicologia da Arte*. Reafirmamos, assim, o entendimento de que o objetivo primeiro de Vigotski nessa obra é desvendar qual é a psicologia subjacente à estrutura da obra de arte, e não do receptor – isto é, do indivíduo que a aprecia. Como afirma o autor, a sua proposta é a de levantar um problema, a saber, a especificidade da reação emocional estética em relação às emoções comuns, oferecer um método de análise – o método analítico objetivo – e, por fim, descobrir qual é o princípio psicológico básico de ação da obra de arte no psiquismo humano e, como afirma o próprio autor, nada mais.

Ao empreender, portanto, nosso estudo a partir do estabelecimento desses objetivos, começamos por investigar o significado do primeiro aspecto, isto é, do entendimento da especificidade da arte a partir do “reconhecimento da superação do material da forma artística ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento” (Vigotski, 1999, p. 3). Daqui, podemos já notar uma forte influência dos estudos de Plekhanov – importante figura no processo revolucionário bolchevique, especialmente no que diz respeito à crítica ao biologicismo e à compreensão de que a arte não é inerente à essência do ser, mas sim depende da vida social (Konder, 2012). Cabe-nos, então, perguntar: o que significa superar um material pela forma, e por que ela se equivale à validação da arte como técnica social do sentimento?

Se avançarmos até as reflexões finais da obra, veremos que Vigotski (1999b), ao afirmar que a “arte é o social em nós” (p. 315), defende que o sentimento fixado em uma obra de arte não é inicialmente individual (do artista) e, depois, compartilhado com o público, mas o seu contrário; o objeto artístico incorpora, através de um artista, aspectos íntimos da vida humana que se desenvolvem a partir de seu aspecto social: “a refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade” (p. 315). Como sabemos, essa defesa da arte como técnica social do sentimento, promovida pela tomada do objeto artístico – e não do autor ou apreciador – como objeto de sua análise, expressa já a direção que os estudos de Vigotski tomaria nos anos seguintes: é da eleição de um elemento externo ao psiquismo como desencadeador de emoções específicas que Vigotski (1999b) consegue extrair a defesa da gênese social dos sentimentos – feito que lhe garante um

grande passo em direção ao desenvolvimento do papel do signo no desenvolvimento cultural humano. Em que pese a sua originalidade, nos é necessário, no entanto, creditá-la também aos estudos de Plekhanov, haja vista que o próprio autor o faz ao apresentar o porquê da incorporação do elemento psicológico à sociologia marxista, afirmando que esta deve comportar, necessariamente, uma fundamentação sociopsicológica: “o enfoque sociológico da arte não anula o estético mas, ao contrário, escancara diante dele as portas e o pressupõe como, segundo Plekhanov, seu complemento” (p. 2).

É nesse sentido que Vigotski (1999b) toma de Plekhanov a noção de que se “os mecanismos psicológicos que determinam o comportamento estético do homem são sempre determinados em seu funcionamento por causas de ordem sociológica” (pp. 9-10), estes mecanismos devem, pois, ser objeto de estudo da Psicologia: a tarefa psicológica de Vigotski se baseia, portanto, na investigação objetiva da estrutura da obra artística como um conjunto de signos – e, portanto, de ordem cultural – que, pelo seu arranjo estético, promovem um determinado tipo de emoção em seu receptor. Em *Cartas sem Endereço*, Plekhanov (1969) fundamenta o argumento compartilhado por Vigotski (1999b):

(...) a capacidade de o homem perceber o ritmo e deleitar-se com o mesmo faz com que o produtor primitivo se submeta alegre a certo ritmo no processo do trabalho e acompanhe os movimentos produtivos do corpo com sons compassados da voz e com o som cadenciado de diversos objetos que leva pendurados. Pois bem, de que depende esse ritmo a que se submete o produtor primitivo? Por que os movimentos produtivos de seu corpo observam precisamente essa cadência e não outra? Isso depende do caráter tecnológico do processo de produção, da técnica da produção dada. Nas tribos primitivas, cada tipo de trabalho tem sua canção, cujas cadências sempre se adaptam com grande exatidão, ao ritmo dos movimentos produtivos desse tipo de trabalho. À medida que se desenvolvem as forças produtivas, diminui a importância da atividade rítmica no processo de produção, mas inclusive nos povos civilizados - como, por exemplo, nas aldeias alemãs - cada época do ano tem, segundo a expressão de Bucher, seus particulares ruídos de trabalho, e cada labor, sua própria música. (p. 112)

No excerto acima, Plekhanov (1969) nos dá um exemplo da especificidade da percepção humana da musicalidade: apoiado nos estudos de Darwin e também das comunidades primitivas, o autor afirma que a capacidade de sentir prazer diante da cadência e do ritmo há de ser inerente a todos os animais, mas que apenas o humano irá arranjá-la a partir do desenvolvimento das forças produtivas, isto é, de acordo com sua utilidade prática: “vê-se, pois, que, primeiro, o homem se untava com barro, graxa ou sucos vegetais porque isso era útil. estético” (p. 176). Daqui podemos já extrair o sentido com que o termo *técnica* é empregado: a arte avança, como técnica do sentimento, de acordo com o nível da técnica e da economia da

sociedade. Plekhanov (1969) nos alerta, no entanto, para o fato de que essa relação entre desenvolvimento das forças produtivas e da estética não se expressa de forma óbvia, aparente. Diz o autor que, em uma sociedade dividida por classes e, conseqüentemente, por seus antagonismos, essa relação não aparece de forma tão cristalina quanto em organizações mais primitivas, perdendo-se a consciência do nexos causal entre prazer estético e proveito para a sociedade – o que não é o mesmo que dizer que este nexos se perdeu. Para Plekhanov (1969), “uma relação causal mediata não deixa de ser uma relação causal. Se no caso, A dá origem diretamente a C, noutra origina através de B, ao que previamente deu origem, acaso se deduz disso que C não deve sua origem a A?” (p. 193). Observemos agora o que diz Vigotski (1999b) sobre o referido aspecto:

Ao estudar formas de arte com o mínimo de complexidade, essa teoria insiste, positivamente, na necessidade de estudar o psiquismo, uma vez que a distância entre as relações econômicas e a forma ideológica cresce cada vez mais e a arte já não pode ser explicada diretamente a partir das relações econômicas. Isto Plekhanov tem em vista quando compara a dança das mulheres australianas e o minueto do século XVIII. “Para compreender a dança da nativa australianas, basta saber que papel exerce na vida da tribo a colheita de raízes silvestres pelas mulheres. E para compreender, digamos, o minueto, não basta, absolutamente, conhecer a economia da França do século XVIII. Aqui estamos diante da dança, que traduz a psicologia de uma classe não produtora... Logo, o ‘fator’ econômico cede, aqui, a honra e o lugar ao psicológico. Mas que não se esqueça que o próprio surgimento de classes não produtoras na sociedade é produto do desenvolvimento econômico desta”. (p. 11).

Vigotski (1999b) é enfático ao se remeter à importância do trabalho de Plekhanov: “ninguém, como Plekhanov, explicou com tanta clareza a necessidade teórica e metodológica do estudo da psicologia para uma teoria marxista da arte” (p. 10). Dessas ponderações, podemos afirmar, pois, que a obra de Plekhanov auxilia Vigotski (1999) a delimitar o objeto de sua análise sob o argumento geral de que “todas as ideologias têm uma raiz em comum: a psicologia de dada época” (p. 10) – ideia que possibilita a Vigotski (1999b), agora já vivendo em um contexto revolucionário, debruçar-se sobre o estudo do impacto da obra de arte na consciência humana, a fim de validar, sob os moldes da ciência objetiva, a importância da arte para o desenvolvimento de uma sociedade comunista. No entanto, embora essas ideias tenham trazido grandes contribuições aos estudos da estética marxista, há que destacarmos no presente estudo as críticas que mais tarde foram tecidas ao pensamento de Plekhanov: nos afirma Konder (2012) que as análises de Plekhanov, ao não considerarem o caráter ativo da ação humana, recaem naquele sociologismo que é próprio ao materialismo vulgar.

Konder (2012), ao realizar um levantamento histórico dos principais expoentes da estética marxista, afirma que Plekhanov, no intuito de defender a dependência da arte em relação à vida social, confere à criação estética uma dependência servil “ante a ditadura implacável e mesquinha das circunstâncias econômicas. A arte, para o materialismo histórico-dialético, não é mero produto do meio; é também uma manifestação da presença ativa do homem na transformação criadora do meio” (p. 50). Especificamente, em relação à exemplificação sobre os minuetos na França, Konder (2012) afirma que:

o crítico marxista não pode se ater à estreiteza dos métodos do sociologismo plekhanoviano. Mesmo porque, independentemente da honestidade pessoal subjetiva do observador, a utilização de métodos estreitos leva-o, com frequência, a desrespeitar a verdade dos fatos, que é comumente complexa e cheia de nuances. (...) Umberto Barbaro lembra que ele considerou o minueto como ‘a expressão harmônica da psicologia de uma classe improdutiva e corrupta’; e observa que, no caso, cometeu um duplo equívoco: 1- ignorou que a origem do minueto era bem anterior àquela que ele lhe atribuiu; 2- ignorou que o minueto foi, em sua origem, como tantas outras danças de salão, uma dança camponesa. (p. 52)

Vemos assim que, ainda que Plekhanov insista na afirmação de que, à medida que um modo de produção se torna mais complexo, assumindo a expressão artística uma forma indireta e mediata, o autor não escapa ao sociologismo – e, como afirma Gramsci, ao materialismo vulgar (Konder, 2012). Em outras palavras, ao dizer que, em última instância, há uma relação de causalidade entre a organização econômica e sua manifestação, Plekhanov reduz a arte à sua gênese social. Se concordarmos com a crítica de autores como Gramsci e Konder a Plekhanov, devemos, a partir daqui, fazer uma reflexão sobre o modo com o qual Vigotski (1999bb) incorpora os estudos deste autor à exposição de seu problema de pesquisa: para ele, a filosofia marxista, ao tomar o psiquismo como “mecanismo mediador através do qual as relações econômicas e o sistema político social criam esta ou aquela ideologia” (p. 11), reconcilia as tendências estéticas de ordem espiritual e aquelas que são puramente materiais.

Não nos resta dúvidas de que há, nesse pensamento, uma tentativa de tomar o psiquismo em sua dimensão social, para mostrar como um produto humano pode apresentar, em sua expressão objetiva, uma série de elementos da história humana. Por outro lado, a noção do psiquismo como mecanismo mediador entre as forças produtivas e ideologia é, em nosso entendimento, ainda limitada se comparada ao sistema de conceitos que Vigotski desenvolveria anos mais tarde. Nesse sentido, compreendemos que a influência de Vigotski (1999) por Plekhanov (1969) se aplica nos próprios pressupostos de sua análise, como é o caso do emprego do princípio da antítese, conceito darwiniano, como um dos fundamentos centrais do processo

catártico. É nesse sentido que concordamos com Dafermos (2018), quando este afirma que se por um lado Vigotski traz em sua análise uma interpretação social da arte, viabilizando-o ir para além de uma interpretação naturalista do psiquismo, por outro adota uma visão reflexológica da consciência humana, não percebendo aí a existência de uma contradição (p. 108). Vejamos tal aspecto com mais detalhes no subitem a seguir.

2.4.1 A catarse como o processo da reação estética

Neste subitem, pretendemos incorporar à nossa discussão os fundamentos nos quais se baseia a análise da reação estética. Para isso, buscamos trazer, também, o porquê desse trabalho de Vigotski ser considerado como pertencente ao campo da reflexologia por autores como Dafermos (2018) e Veresov (1999). Devemos começar, assim, com a ideia geral de que Vigotski (1999a), nessa obra, já em muito distanciara-se do método da Crítica do Leitor, apresentado em sua primeira análise sobre *Hamlet*: o autor afirma agora que “ser ou não ser é uma questão de método” (p. 24).

Como nos é sabido, “ser ou não ser” é a primeira frase do monólogo mais famoso de Hamlet e aquela que, em certa medida, sintetiza o dilema no qual se encontra o protagonista, que está às voltas com a necessidade de tomar uma decisão. Em direção oposta ao subjetivismo apresentado em sua primeira análise, Vigotski (1999a) afirma agora que a morosidade de Hamlet deve-se não ao seu caráter, mas sim a um procedimento técnico empregado por Shakespeare: se na fábula Hamlet mata o rei, no enredo Hamlet não o faz – e isso implica dizer que Hamlet não retarda a sua ação porque não há firmeza em suas tomadas de decisões, mas sim porque Shakespeare o obriga a fazê-lo: se a fábula, isto é, se o

seu material narra que Hamlet mata o rei para vingar a morte do pai, o enredo da tragédia mostra que ele não mata o rei, e quando mata não o faz de maneira nenhuma por vingança. Assim, a duplicidade fábula-enredo – o nítido desenrolar da ação em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e do desvio desse caminho (a contradição interna) – está inserida nos próprios fundamentos da peça. (p. 237)

De maneira geral, é este o caráter da análise empreendida por Vigotski: toda obra de arte se caracteriza pela contradição entre forma e material, em que a primeira obriga o último a desviar de sua rota, o qual tomará caminhos contrários à sua direção original. Para chegar a essa conclusão, Vigotski (1999b) começa por analisar a estrutura da fábula e, em seguida, a da novela, enveredando-se enfim para a investigação da estrutura inerente à tragédia. Em todas

elas, o autor avalia que subjaz uma contradição interna que se torna progressivamente mais complexa: ao passo que na fábula há duas tendências em uma mesma ação – por exemplo, a vida e a morte se expressando na ação da Cigarra, em *A Cigarra e a Formiga* –, na novela (contos curtos) começa-se já a apresentar o plano da fábula e do enredo, no qual um está em contradição com o outro; tal contradição se apresenta também, por fim, na tragédia, que além destes dois planos conta agora com a presença do herói trágico, responsável pela unificação do plano da fábula e do enredo. Em suma, podemos dizer que encontramos na fábula a contradição entre duas tendências opostas, na novela, entre fábula (aqui como sinônimo de material) e enredo (forma) e, na tragédia, entre fábula, enredo e personagens.

Desse breve panorama, convém que façamos já uma reflexão sobre o caráter da análise empreendida: tendo o autor analisado a estrutura dessas obras literárias com o objetivo de desvendar quais são as leis psicológicas que regem a especificidade da reação estética, o estudo das emoções complexas, sob o olhar da psicologia objetiva – lembrando que é ela que Vigotski (1999) tinha à sua disponibilidade – não poderia delinear-se para além dos limites da análise da reação advinda do impacto causado pela contradição entre forma e conteúdo na consciência.

Se com isso temos, por um lado, um grande avanço em relação ao estudo da consciência e ao papel que o signo desempenhará na obra de Vigotski (1999b), por outro, devemos apontar que o autor, a essa época, não poderia escapar a um entendimento naturalista sobre o comportamento humano: se tomarmos como legítima a afirmação de que uma determinada estrutura de estímulos é arranjada de forma a nos provocar determinado efeito psicológico, podemos também afirmar, em outras palavras, que a obra de arte caracteriza-se como um estímulo organizado de forma a provocar uma reação específica em seus apreciadores. Em nossa compreensão, dessas afirmações escapa um elemento fundamental que ainda se constituiria como um dos pilares da sistematização da Psicologia Histórico-Cultural: o papel ativo do indivíduo na realidade. É nesse sentido que concordamos com Konder (2012), em sua crítica ao sociologismo de Plekhanov, e que, indo adiante, apontamos também para a necessidade de questionarmos os argumentos de Vigotski (1999b) a partir do entendimento que o próprio autor daria à relação do indivíduo com o meio alguns anos mais tarde.

É nesse sentido que Veresov (1999) afirma que a tentativa de buscar o método objetivo de análise subjacente à obra de arte não poderia encontrar, à época, outro lugar que não a reflexologia. Ao tomar a obra de arte como um tipo especial de irritante, a aplicação do método objetivo analítico na análise do objeto artístico, embora traga inovação ao campo reflexológico ao modificar o modelo tradicional baseado no comportamento-consciência para a tríade objeto-comportamento-consciência, permanece, no entanto, nos ditames das reações biológicas

provindas deste objeto externo (Veresov, 1999). Nas palavras de Vigotski (1999b), “é essa possibilidade de superar na arte as maiores paixões que não encontraram vazão na vida normal o que, pelo visto, constitui o fundamento biológico do campo da arte. Todo o nosso comportamento não passa de um processo de equilíbrio do organismo com o meio” (p. 311). Tal argumento é o que nos permite afirmar que, nesta lógica, a função social da arte se cumpre na medida em que a obra de arte, ao possibilitar a vivência, na fantasia, dos sentimentos sociais que nela estão cristalizados, permite a vazão da energia nervosa excedente e, conseqüentemente, o reequilíbrio de “nossa balança com o mundo” (p. 311).

Avancemos ainda um pouco mais sobre esse aspecto. Como nos afirma Dafermos (2018), a noção da contradição afetiva presente na obra de arte é uma das ideias cruciais de *Psicologia da Arte*, desenvolvendo-se a partir da tentativa de incorporar o princípio da antítese, de Darwin, à lógica dialética. Essa contradição, por sua vez, se resolveria através de um *curto-circuito* ocasionado pelo choque entre duas tendências afetivas opostas presentes em uma mesma obra de arte, provocando a destruição do conteúdo pela forma e promovendo, enfim, a chamada reação estética. Trazendo de forma mais específica, Plekhanov (1969) afirma que este princípio se baseia na ideia de que certos estados de ânimo provocam na espécie humana determinados movimentos utilitários, isto é, úteis e/ou necessários a realizar determinada tarefa; quando nos encontramos em um estado de ânimo diametralmente oposto, manifestamos as ações contrárias ao desempenho desta tarefa, ainda que esta não apresente um fim utilitário (p. 100). Por esse princípio, diz o autor, podemos compreender a origem e o desenvolvimento dos costumes:

Se a minha convicção tem fundamento - e a mim parece que tem - podemos supor que o desenvolvimento de nossos gostos estéticos se opera também em parte sob a influência desse princípio. Na Senegâmbia, as negras ricas usam sapatos tão pequenos que neles não cabe todo o pé, e essas damas se distinguem por seu andar desajeitado. Mas nessa deselegância reside precisamente seu atrativo. (...) A razão do atrativo desse estilo de andar desajeitado das mulheres ricas reside justamente em que para elas o tempo não tem valor, pois estão livres da necessidade de trabalhar. Tal maneira de andar não tem em si o menor sentido e só adquire significação em virtude de seu contraste com o modo de andar das mulheres obrigadas a trabalhar. A ação do princípio da antítese é evidente, mas seus determinantes são causas sociais: a existência da desigualdade de bens entre os negros da Senegâmbia. (Plekhanov, 1969, p. 102)

Como já afirmamos, o consentimento de Vigotski com esse princípio como uma das explicações para a complexidade do nosso gosto estético aparece já no início da obra, quando o autor expõe a complexidade da influência da obra de arte no psiquismo, ao afirmar que muito do mecanismo de ação da obra de arte pode ser explicado pelo princípio da antítese de Darwin

(Vigotski, 1999b, p. 21). Essa noção será, pois, retomada justamente com o objetivo de explicar tal mecanismo como resultado do impacto da contradição interna inerente à toda obra de arte:

Essa lei notável, descoberta por Darwin, encontra indiscutível aplicação na arte, e provavelmente não será para nós um enigma o fato de a tragédia, que suscita simultaneamente emoções opostas, operar, aparentemente, pelo princípio da antítese, e enviar impulsos opostos a grupos opostos de músculos. É como se a tragédia nos levasse a praticar movimentos simultâneos para a direita e para a esquerda, levantar e baixar ao mesmo tempo um peso, é como se excitasse simultaneamente os músculos e seus antagonistas. É precisamente por isso que se explica em segundo lugar a retenção das emoções na manifestação externa que verificamos na arte. É precisamente nisto que nos parece consistir a diferença específica da reação estética. O exame dos estudos anteriores nos mostrou que toda obra de arte encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. (p. 269)

Como vemos, a diferença específica entre emoção estética e as emoções comuns é, em grande medida, fundamentada pela lei da antítese darwiniana. Assim, ao tomar como **traço distintivo** da emoção estética a “retenção da manifestação externa, ao mesmo tempo em que há a conservação de uma força excepcional” (Vigotski, 1999a, p. 267) eliciada por uma atividade intensificada da fantasia, o autor conclui que sua **diferença específica** caracteriza-se pelo fato de que a apreciação de uma obra de arte provoca a ação, no psiquismo, de dois sentimentos opostos – de maneira análoga ao trabalho dos músculos e de suas classes opostas, uma obra artística impacta o sistema nervoso via contradição entre fábula e enredo.

É essa contradição emocional que, como já adiantamos, viria a causar, no apreciador, um curto-circuito, caracterizado pela destruição do conteúdo pela forma. Ao processo de transformação dos sentimentos avivados por uma obra de arte, Vigotski (1999b) deu o nome de *catarse*. Podemos assim definir a catarse como o próprio processo da reação estética, provocada pela natureza contraditória que subjaz à toda obra de arte. É esta, de acordo com Vigotski (1999b), a **única** lei da reação estética: a emoção há que se desenvolver em dois sentidos opostos, ocasionando um curto-circuito no sistema nervoso.

De maneira geral, podemos enfim sintetizar a atividade catártica da seguinte maneira: tomando a fantasia como uma expressão da reação emocional, Vigotski (1999b) emprega a lei do consumo unipolar de energia, tal como estabelecido por Kornilov, com o fim de investigar o traço distintivo entre emoção comum e estética. Desta lei, que é caracterizada pela ideia de que, ao passo que a energia psíquica se gasta em um pólo (central ou periférico), enfraquecendo o outro, Vigotski (1999b) apresenta a hipótese de que a energia eliciada pela emoção estética não é dispendida pela atividade da fantasia (descarga central), mas sim é por ela intensificada,

retendo sua manifestação externa (descarga periférica) ao mesmo tempo que conserva ainda uma força excepcional. A especificidade da ação deste traço distintivo da emoção estética, por sua vez, é caracterizada pela luta entre impulsos contrários no sistema nervoso, causando enfim uma autocombustão das emoções provocadas pelo trabalho artístico. Por fim, Vigotski (1999b) explica: todo este processo exige uma intensa atividade psíquica, e não podemos de forma alguma empreender a catarse como sinônimo de alívio psíquico.

Embora esta exposição não abarque toda a riqueza do conteúdo apresentado por Vigotski (1999b) no que diz respeito tanto à engenhosidade teórica quanto à originalidade da análise, acreditamos que com ela já tenhamos condições para tecer algumas considerações sobre o seu caráter. Assim, podemos estabelecer sumariamente que: 1) o percurso traçado por Vigotski até o estabelecimento das leis que regem a reação estética como uma reação emocional mais complexa que as emoções comuns se pauta, por um lado, na compreensão da gênese social da arte, defendida por Plekhanov e, por outro, nos fundamentos da psicologia objetiva; e 2) que a contradição entre forma e conteúdo é tomada como uma lei inerente a toda obra de arte, e o princípio da antítese pode servir de fundamento para explicar tanto a complexidade das expressões históricas da obra de arte quanto a qualidade do impacto da contradição afetiva no aparelho psíquico do espectador/leitor.

Como já afirmamos em outro momento, o nosso objetivo ao realizar uma análise crítica da tese apresentada por Vigotski (1999b) em *Psicologia da Arte*, enfatizando as limitações do autor especialmente no que diz respeito à não consideração do caráter ativo da ação humana, não é o de invalidar a grandiosidade da obra, mas sim de questionar a viabilidade da aplicação do método objetivo analítico neste trabalho. Ressaltamos que a ação de procurar dar destaque à especificidade da emoção eliciada pela apreciação de uma obra de arte, colocando-a como objeto de análise, permitiu a Vigotski (1999b) dar um grande passo em direção à sistematização de uma psicologia que fosse capaz de, de fato, constituir-se a partir do método de Marx – mas que ainda não estava pronta. Concordamos assim com Leontiev (1997), quando este, ao comentar sobre a insatisfação de Vigotski com *Psicologia da Arte*, afirma que “os problemas que para ele se colocavam no campo da psicologia da arte e a impossibilidade de resolvê-los, dado o nível da ciência psicológica dos anos 20, tornam inevitável que Vigotski passe a se dedicar à psicologia propriamente científica” (p. 432).

Finalmente, começamos a delinear aqui a hipótese de que o método histórico genético, apresentado por Vigotski em sua investigação do problema do surgimento e desenvolvimento das funções psicológicas superiores, possa nos ser a ferramenta adequada à análise psicológica de uma obra literária que seja de cunho propriamente histórico-cultural. No entanto, para que possamos

concluir essa hipótese, julgamos ser ainda necessário tecer algumas considerações acerca da lei da contradição interna da obra de arte – por essa razão, trataremos, no subitem a seguir, da especificidade das relações entre forma e conteúdo no campo da Crítica Literária Marxista.

2.4.2 A contradição entre forma e conteúdo como estrutura interna da obra de arte

Neste subitem, procuramos dar maior atenção à lei da contradição entre forma e conteúdo, tal como estabelecida por Vigotski (1999b) em sua análise da estrutura da obra de arte. Como já aludimos, esta explanação tem o objetivo de investigar a viabilidade dessa lei em uma análise literária de cunho histórico-cultural, haja vista que, desde as contribuições de Plekhanov ao campo da Crítica Literária Marxista, uma série de autores – como Lukács e Brecht, por exemplo – debruçou-se sobre a complexidade das relações entre forma e conteúdo presentes em uma obra de arte.

De maneira mais específica, pretendemos apresentar a influência dessa tese de Vigotski (1999b) pelo movimento formalista, ainda que os formalistas sejam criticados pelo autor: como afirma Dafermos (2018), a análise da reação estética feita por Vigotski, especialmente no que se refere à superação do conteúdo pela forma, sustenta-se em grande parte pelo pensamento formalista russo e, assim sendo, o limita a uma compreensão ainda dualista da relação entre forma e conteúdo, sem que haja a consideração do significado de uma obra artística – conceito que mais tarde será desenvolvido como base fundamental para o entendimento da consciência em uma perspectiva histórico-cultural (p. 109).

Para que tal objetivo se cumpra, devemos apresentar primeiramente a ideia fundamental do futurismo russo. Como já mencionamos, Vigotski (1919, como citado em Marques, 2015), ao expressar em *Teatro e Revolução* um posicionamento largamente diferenciado daquele defendido em sua primeira análise de *Hamlet*, nos fornece um vislumbre daquilo que defendia o futurismo russo: uma nova arte para o novo homem. Essa tendência, de acordo com Toneto (2007), se caracterizava pela tentativa de suprimir o sentido habitual de algo através da ruptura das relações convencionais entre forma sonora e significado, promovendo a desautomatização da linguagem. Para a autora, essa tentativa de renovação da linguagem não se propunha apenas como estilo, mas também como um programa social: em acordo com os ditames da revolução bolchevique, seus seguidores apresentavam a ideia de coletividade em seus manifestos e publicações, defendendo o valor democrático e social da linguagem como “a língua da ação

pública, cujo ritmo frenético superaria a lentidão do discurso habitual. O artista estava à frente do sábio e do industrial, pois era capaz de ver e criar o futuro” (p. 3).

Essas características fazem jus ao fato de que os poetas futuristas andavam junto aos estudiosos da linguística, a saber, os membros do Círculo Linguístico de Moscou e a Sociedade para o Estudo de Linguagem Poética de Petrogrado (OPOIAZ - Obschestvo Izutchênia Poetítcheskogo Iazyká): havia um consenso na ideia de que a “teoria da literatura se constituía numa generalização da prática literária” (Toneto, 2007, p. 4). Como nos ensina Eagleton (2006), a literatura, para os formalistas, não era nada senão uma organização particular da linguagem, comportando

suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. O Eugênio Onegin, de Pushkin - observou certa vez Osip Brik com certa ousadia -, teria sido escrito mesmo que Pushkin não tivesse vivido. (p. 4)

A partir desses apontamentos, podemos já pensar que, no que se refere especificamente à escolha do método empregado em *Psicologia da Arte*, desenvolvido pelo psicólogo alemão Richar Müller-Freinfel (Marques, 2015), podemos compreendê-la não apenas a partir da influência de uma tendência objetivista pós-revolucionária restrita ao campo da Psicologia, mas também a partir de sua presença em outros campos do saber – nesse caso, os estudos da linguística e a expressão artística. Sobre esse aspecto, Veresov (1999) explica que foi justamente a escola formalista que, debruçando-se sobre o estudo do objeto artístico independentemente do estado psíquico do artista ou espectador/leitor, abriu passagem para a possibilidade de investigação de componentes invariáveis na obra de arte – aspecto que, de acordo com Marques (2015), permite a Vigotski (1999) tomar o estudo das *provas materiais* da obra artística. Em outras palavras, podemos enfim dizer que a investigação da estrutura material da obra e, especificamente, da organização formal de seus elementos, caracteriza-se como um mérito da escola formalista que permite a Vigotski aproximar-se do estudo das emoções de cunho mais complexo, como a peculiaridade da emoção estética.

Voltemo-nos, pois, com esse olhar para os dizeres de Vigotski (1999b) sobre a escola formalista. Como é sabido, em *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999b), após trazer o problema dos estudos da estética de cima, isto é, da estética que se baseia em princípios filosóficos, e da estética para baixo – empírica – em busca da síntese dialética destas correntes, se atém ao exame

das teorias da *Arte como Conhecimento*, da *Arte como Procedimento* e da *Psicanálise* (em relação a esta última, optamos por não nos atermos à sua especificidade para que possamos trazer de maneira mais concisa a tentativa de Vigotski de revisar o formalismo em contraponto à teoria da escola de Potiebnyá).

Especificamente, em relação à arte como conhecimento, é-nos importante ter o entendimento geral de que Potiebnyá, um dos principais teóricos desta corrente, confere à obra literária o mesmo estatuto que a palavra que, de acordo com ele, compõe-se através de uma forma sonora externa, sua imagem (interna) e um significado. Nesse sentido, a obra literária cumpriria a nós a mesma função que as palavras, mas por um caminho diverso – da mesma forma que um sinônimo, por exemplo, nos conduz ao mesmo resultado, mas por vias alternativas –, diferindo do conhecimento científico apenas pelo seu método. A crítica de Vigotski (1999b) se baseia, nesse sentido, na ideia de que, ao intelectualizar a obra artística, tomando-a em posição análoga à do conhecimento, Potiebnyá parece não ter compreendido a especificidade da emoção artística, ignorando uma contradição fundamental: como a arte poderia ser um trabalho como o do pensamento, se sua percepção começa justamente pela emoção?

Podemos observar aqui que a linha argumentativa tomada por Vigotski (1999) na crítica a Potiebnyá toma, de um lado, as contribuições do princípio da unipolaridade de Kornilov e, de outro, da reação dos formalistas à defesa da arte como conhecimento, fundamentando, pela via psicológica, uma crítica similar à de Chklovski. Se Chklovski defende que o objetivo da literatura não é o conhecimento, porque é somente na linguagem prática – e não poética – que uma imagem se liga ao pensamento, cabendo à poesia intensificar o efeito artístico enfocando a atenção do receptor sobre o material da obra (Pomorska, 1972, p. 31), Vigotski (1999b, p. 56), ao concordar com a tese de que a intensificação de uma descarga na atividade mental (central) acarreta a supressão de sua descida até os órgãos periféricos, afirma que o processo intelectual e artístico, por mais semelhantes que pareçam, não coincidem: “onde a figuração ocorre como resultado da atividade da fantasia, está ela subordinada a leis bem diferentes daquelas da costumeira imaginação reprodutora do habitual pensamento lógico-discursivo. A arte é trabalho do pensamento, mas de um pensamento emocional inteiramente específico” (p. 309).

É nesse sentido que podemos compreender o formalismo como uma reação ao intelectualismo. Para os seguidores dessa corrente de pensamento, a arte é compreendida essencialmente como uma relação de materiais na qual, como traz Vigotski (1999b) ao citar Chklovski, a noção de forma não diz respeito a um mero invólucro externo, mas sim a uma “disposição artística do material pronto, feita com vistas a suscitar certo efeito estético” (p. 60). Nessa lógica, quando nos deparamos com o enredo de uma obra literária, por exemplo, não o

tomamos simplesmente como conteúdo, mas sim como material enformado e reelaborado artificialmente pelo artista. Tal procedimento, para Chklovski (1990), tem o objetivo geral de

dar a sensação das coisas enquanto visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de estranhamento das coisas e o procedimento da forma dificultada, que aumenta os obstáculos e a duração da percepção, pois, em arte, o processo da percepção é o próprio fim e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de viver o fazer-se das coisas, e aquilo que está pronto não importa na arte. (como citado em Guerizoli-Kempinska, 2010, p. 64)

Do excerto acima, notamos, por outro lado, uma incompatibilidade essencial entre o pensamento formalista e o de Vigotski (1999): para o autor, Chklovski, ao colocar a percepção prolongada do receptor como objetivo da arte, nega o sentido psicológico do material, conferindo todo o mérito à forma. Como mostra Vigotski (1999b), se, nessa lógica, Hamlet demora-se em matar o rei, essa demora não diz respeito a nenhuma causa psicológica como a indecisão e a morosidade, mas sim à obediência de Shakespeare às leis puramente formais da construção artística. O fim deste procedimento, portanto, cairia, de acordo com Vigotski (1999), em contradição contra os seus próprios princípios. Observemos como Vigotski (1999b), ao atentar-nos para essa contradição, exprime com clareza a limitação fundamental da corrente formalista, recuperando a importância do material psicológico para esta própria teoria:

a teoria dos formalistas cai numa surpreendente contradição consigo mesma, quando começa afirmando que em arte não importam os objetos, o material, o conteúdo, e termina afirmando: o fim da forma artística é ‘sentir o objeto’, ‘fazer da pedra pedra’, isto é, experimentar de modo mais intenso e agudo aquele mesmo material de cuja negação nós começamos. Graças a essa contradição, perde-se toda a verdadeira importância das leis do estranhamento, etc. descobertas pelos formalistas (...). Os formalistas admitem que em arte o material não desempenha nenhum papel, e que um poema sobre a destruição do mundo e um poema sobre o gato equivalem-se plenamente do ponto de vista do seu efeito poético. (p. 65)

Como vemos, a corrente formalista, ao voltar-se para a importância que a forma deve apresentar em uma obra de arte, contrapõe-se ao subjetivismo próprio à escola de Potiebný e, assim, como o faz o movimento futurista, nos convida a *estranhar* aquilo que nos parece cotidiano, oferecendo-nos uma nova percepção do material. No entanto, nos aponta Vigotski (1999) e, como veremos a seguir, também Trotski (1969), o pensamento de Chklovski, por mais que tenha trazido avanços ao campo dos estudos da Estética, afasta-se da proposta inicialmente defendida pelos futuristas – que, por sua vez, se encontrava em claro alinhamento ao movimento bolchevique –, apresentando um caráter notadamente antimarxista. Sobre esse

aspecto, convém mencionarmos o trabalho de Trotski (1969), *Literatura e Revolução*, como uma obra que, sendo escrita em um período no qual havia hostilidade dos intelectuais russos em relação à Revolução, é de inegável valor no que se refere à crítica incisiva direcionada aos formalistas, sem que, por outro lado, haja o descarte de suas contribuições ao pensamento estético (Eagleton, 2011). Nesse sentido, afirma Trotski (1969) que a escola formalista

tal como é atualmente representada por Chklovsky, Jirmunsky, Jacobson e outros, ela não passa de insólito aborto. Essa escola, proclamando que a essência da poesia está na forma, reduz a sua tarefa a uma análise, essencialmente descritiva e semi-estatística, da etimologia e da sintaxe dos poemas, à contagem de vogais, consoantes, sílabas e epítetos que se repetem. (...) Os métodos do formalismo, mantidos dentro de limites razoáveis, podem ajudar a esclarecer as particularidades artísticas e psicológicas da forma (sua economia, seu movimento, seus contrastes, seu hiperbolismo etc.). Esses métodos, por sua vez, podem abrir ao artista um caminho - um dos caminhos - para a percepção do mundo e facilitar a descoberta das relações de dependência entre um artista ou de toda a escola artística e o meio social. Na medida em que tratamos de uma escola contemporânea, viva, e que continua a desenvolver-se, é necessário, na idade de transição em que vivemos, testá-la por meio da prova social e revelar suas raízes de classe. Não só o leitor, mas a própria escola poderá, desse modo, orientar-se, isto é, conhecer-se, purificar-se e dirigir-se. (p. 144)

Nesse excerto, vemos que, apesar da severa crítica, Trotski (1969) considera a possibilidade de contribuição dessa escola ao entendimento da função social cumprida pela arte, ao apontar para sua possível *correção* mediante a incorporação do elemento social à análise das nuances da forma artística, já que, para o bolchevique, a arte movimenta-se em consonância com as mudanças do meio social; caso contrário, “os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos” (p. 147).

Eagleton (2011) afirma nesse sentido que, de maneira geral, a crítica marxista opôs-se a todas as espécies de formalismo literário justamente pelo fato de que esta corrente conduz à redução técnica do alcance histórico da literatura, reduzindo-a a um jogo estético (p. 35). No entanto, de outro lado, continua Eagleton (2011), boa parte desses críticos voltou toda a sua atenção para o aspecto documental da obra de arte, ao ignorar, em sua busca por conteúdo político, a importância da forma. Desse ponto, é importante destacarmos mais uma vez a ebulição das reflexões sobre o papel da arte russa durante o período revolucionário, bem como sua complexidade no campo dos estudos marxistas: tanto em Plekhanov, quanto em Trotski e Vigotski, podemos observar a tentativa de investigar como os elementos da vida social se expressam na obra de arte, procurando articular esta investigação à estética na tentativa de evitar que suas análises resultem em uma redução sociológica/documental do conteúdo.

Especificamente em relação ao trabalho de Vigotski (1999b), devemos mais uma vez ressaltar a inovação do autor em sua busca pelas leis psicológicas da obra de arte, procurando, por essa via, recuperar a importância do conteúdo artístico, sem que para isso as conquistas do formalismo tenham de ser descartadas, mas o seu contrário – isto é, incorporando o conteúdo à forma em uma tentativa de articulação dialética entre esses dois componentes da obra.

Em relação a esse aspecto, podemos enfim afirmar que, ainda que Vigotski (1999b) estivesse longe de empreender o procedimento formalista como método de investigação, por outro lado, ele não o rejeita completamente, reformulando-o e transformando-o radicalmente a partir principalmente da influência de Plekhanov e de uma concepção materialista de história (Dafermos, 2018). Todavia, como procuraremos esclarecer a seguir, compreendemos que Vigotski (1999b), em sua busca pela contradição interna subjacente à obra de arte, não pudera, dada as limitações dos estudos da crítica marxista até então, se debruçar sobre ao papel interno, também determinado pelas relações sociais, desempenhado pela forma – reduzindo-a a um procedimento técnico, isto é, à sua obrigatoriedade formal de contrapor-se ao conteúdo. Em outras palavras, podemos afirmar que, ainda que Vigotski (1999b) tenha tentado superar a dualidade das tendências estéticas presentes mediante a investigação dos elementos psicológicos que compõem uma obra de arte, a lei da contradição à qual se refere o autor não parte do princípio do movimento contraditório da História, mas, talvez, de uma formalidade técnica.

Ao trazer essa questão com maior especificidade, devemos compreender que, tal como afirma Eagleton (2011), Marx e Engels não apresentaram em suas obras um estudo sistematizado sobre arte e literatura, mas sim comentários que, embora sejam brilhantes, são dispersos e fragmentários, sendo essa uma das principais razões pelas quais não podemos simplesmente recorrer aos seus escritos caso estejamos desejosos de um estudo sistematizado da crítica marxista (p. 14). Ademais, continua o autor, há que compreendermos que a Crítica Literária de cunho marxista não deve, de forma alguma, ser análoga à sociologia da literatura – como Vigotski (1999b) já bem apontara –, tampouco em uma “abordagem histórica da literatura, mas na compreensão revolucionária da própria história” (Eagleton, 2011, p. 14). De maneira geral, vemos que Marx, ao defender a unidade entre forma e conteúdo, retoma os postulados de Hegel em seu estudo sobre a Estética – a saber, da compreensão de que a história da arte pode ser tomada como a variação das relações entre forma e conteúdo. É-nos evidente, no entanto, que Marx, ao incorporar esse postulado à dialética materialista, não traz a nuance dessas relações como produto do desenvolvimento do espírito universal, mas sim do conteúdo material da sociedade, de maneira que as

formas são historicamente determinadas pelo tipo de “conteúdo” que têm de incorporar; são alteradas, transformadas, destruídas e revolucionadas à medida que o próprio conteúdo muda. Neste sentido, o 'conteúdo' é anterior à 'forma', tal como, para o marxismo, são as transformações no 'conteúdo' material de uma sociedade, o seu modo de produção, que determinam as formas de sua superestrutura. (Eagleton, 2011, p. 36)

Como podemos observar, no campo da crítica marxista, há que afirmarmos que, embora estejam em uma relação dialética, em última instância, a primazia é do conteúdo em relação à forma, e não o contrário, como querem os formalistas russos (Eagleton, 2011). As formas estão, pois, para além de um floreado ou técnica, modelando-se a partir do conteúdo – em movimento análogo, portanto, ao do conteúdo material de uma sociedade (modo de produção) a delinear as formas de superestrutura (Eagleton, 2011). Para que ilustremos com maior clareza a complexidade desse aspecto, tomamos o exemplo de Candido (2006), ao tratar da obra *Senhora*, de José de Alencar.

como todo livro desse tipo, ele possui certas **dimensões sociais** evidentes, cuja indicação faz parte de qualquer estudo, histórico e crítico: referências a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal. Apontá-las é uma tarefa de rotina e não basta para definir o caráter sociológico de um estudo.

Mas acontece que, além disso, o próprio **assunto** repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. Ao inventar a situação crua do esposo que se vende em contrato, mediante pagamento estipulado, o romancista desnuda as raízes da relação, isto é, faz uma análise socialmente radical, reduzindo o ato ao seu aspecto essencial de compra e venda. Mas, ao vermos isto, ainda não estamos nas camadas mais fundas da análise, - o que **só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro**. (pp. 15-16, grifos nossos)

Em *Senhora*, escrita por José de Alencar no ano de 1875, temos o drama vivido por Aurélia, que enriquece subitamente, e Fernando, que se vende à Aurélia mediante a oferta anônima de um dote, sem saber que ela é a sua ex-namorada desejosa de vingança pelo abandono sofrido porque era de família pobre. Como podemos observar no excerto acima, Candido (2006) trata da dimensão social da obra como elemento rotineiro (e aqui justifica-se o porquê de, ainda que se saiba do caráter escravagista de José de Alencar, sua obra poder nos servir de análise), chamando-nos ao entendimento de como o caráter sociológico compõe-se como assunto da obra – o desvelamento do significado do casamento como transação mercantil – e, penetrando-o mais a fundo, em seu funcionamento na própria estrutura do livro: no plano

formal, podemos observar, por exemplo, a expressão do duelo entre Aurélia e Fernando pela forma como o autor divide as partes do livro, a saber, o preço, quitação, posse e resgate, este último se tratando, enfim, do perdão mútuo mediante quitação do valor do dote, conferindo ao casal um desfecho feliz.

Ademais, deve nos ser claro o fato de que uma obra literária expressa, em seu caráter singular, traços que delimitam em sua forma a particularidade de um gênero – no caso de *Senhora*, o romance. Como explica Eagleton (2011) ao trazer os estudos de Watt, o romance de determinada época, ainda que trate de uma gama de diferentes conteúdos, irá obedecer a certas estruturas formais que irão alocá-lo neste gênero; a presença de uma personagem real (e não sobrenatural), às voltas com preocupações rotineiras e em uma narrativa linear e imprevisível, são exemplos de traços próprios a este gênero literário. Esses aspectos, por sua vez, expressam o corolário ideológico de uma “classe burguesa cada vez mais confiante, cuja consciência rompeu os limites de anteriores convenções literárias aristocráticas” (p. 40).

No que diz respeito aos fatores que interessam especificamente à nossa pesquisa, há que compreendermos que Candido (2006) e Eagleton (2011) nos esclarecem em suas exposições que, ao investigarmos os componentes da unidade dialética que interessa à análise da crítica marxista, partimos do pressuposto de que, quando o autor escolhe uma forma, esta, embora seja determinada ideologicamente, pode ser modificada pelo caráter ativo, histórico e social do próprio autor. Nas palavras de Eagleton (2011):

As linguagens e técnicas que um escritor encontra à disposição estão já saturadas com certos modos de percepção ideológicos, certas formas codificadas de interpretar a realidade, e a medida em que ele é capaz de modificar ou refazer essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal. Depende da circunstância de a ideologia, nesse ponto, da história, ser ou não tal que elas possam e devam ser modificadas. (p. 42)

Ao tomarmos, pois, a primazia do conteúdo em relação à forma, considerando esta última também como produto da história humana e não como floreio técnico, apenas, somos conduzidos a um entendimento das relações entre forma e conteúdo diferente daquela apresentada por Vigotski (1999b) em *Psicologia da Arte*. É preciso que deixemos claro que, com isso, não temos o objetivo de invalidar as exposições de Vigotski na referida obra, especialmente no que se refere ao valor que a ela deve ser conferido ao dar a tônica das questões que seriam mais tarde desenvolvidas pelo autor, como é o caso do conceito de signo e, de maneira mais abrangente, do desenvolvimento cultural do psiquismo em vias de fato, o que em última instância intentamos com esta análise é argumentar que são essas relações entre forma e

conteúdo – e não a da lei estabelecida por Vigotski (1999b) – que nos permitirá trazer à baila as questões referentes às contribuições do teatro épico de Brecht ao desenvolvimento unilateral do humano: adiantamos que Brecht, ao incorporar em seu estudo e produção literária a compreensão da consciência humana como produto material e ideal – consequência de uma compreensão materialista e dialética da realidade –, sistematiza um modelo de fazer teatral que, hipotetizamos, pode oferecer contribuições diretas tanto ao enriquecimento do nosso entendimento acerca do conceito de drama na Psicologia Histórico-Cultural quanto ao próprio desenvolvimento de uma consciência crítica à ideologia promovida pelo modo de produção capitalista.

3 REPARA BEM NO QUE NÃO DIGO: CRÍTICA LITERÁRIA E O DRAMA DAS RELAÇÕES SOCIAIS

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a idéias e impulsos, naufraga na vida real.

–Bertolt Brecht, *Ensaio*, 1967

No capítulo anterior, ao tratarmos de alguns dos trabalhos de Vigotski anteriores à elaboração dos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural, procuramos conferir historicidade à obra do referido autor com dois objetivos principais: o de investigação da viabilidade da fundamentação teórico-metodológica de *Psicologia da Arte* (1999) como aporte ao cumprimento do objetivo deste trabalho, e o de promover novas reflexões acerca do lugar da arte – especificamente, do teatro e da literatura – na Psicologia Histórico-Cultural.

Ressaltamos ainda que esse exercício, longe do intento de culminar em uma crítica à *Psicologia da Arte* (1999) vazia de motivos, possibilitou também diferenciá-la dos escritos de Vigotski após o início de seus estudos no campo específico da Psicologia, sem que fosse negada a importância e originalidade – seja à área da Psicologia, seja da Estética – das ideias apresentadas pelo autor na referida obra. É nesse sentido que, ao alocarmos a tese da reação estética ao período reflexológico de Vigotski (Veresov, 1999), objetivamos argumentar o porquê dos fundamentos que embasam a análise da reação estética não poderem ser empregados como componentes da metodologia de análise de uma obra literária e/ou teatral de cunho histórico-cultural. Ainda, para que seja possível realizarmos as reflexões que se sucedem a essa afirmação, faz-se fundamental a dedicação deste capítulo ao estudo do drama no campo da Crítica Literária, jogando luz sobre o gênero dramático como aquele que trata propriamente da ação do humano na realidade.

Sem o propósito de forçosamente fazer coincidir o conceito de drama como gênero literário e o drama como conceito relativo aos estudos de Vigotski sobre a personalidade, buscamos trazer à baila os estudos do campo da Crítica Literária de base materialista para a Psicologia no que diz respeito ao estudo das diferentes nuances da forma dramática na história humana, e que se objetivam como expressão da relação do humano com a natureza. Através do estudo do conceito supracitado, pretendemos, ao trazer as contribuições da Crítica Literária Materialista à Psicologia Histórico-Cultural, tanto fazer jus ao teatro e à literatura como campos

de um saber fundamental sobre a vida humana quanto justificar o porquê da defesa da narrativa brechtiana como ferramenta passível de ser empregada no estudo e na prática psicológica. É nesse sentido que concordamos com Politzer (1998) no que diz respeito à compreensão de que a vida propriamente humana nada é senão a vida dramática do humano, que

apresenta todas as características que tornam uma área suscetível de ser estudada cientificamente. Mesmo que não existisse psicologia, é em nome dessa possibilidade que ela deveria ser inventada. Ora, as reflexões sobre essa vida dramática só conseguiram encontrar lugar na literatura e no teatro, e embora a psicologia clássica afirme a necessidade de estudar os ‘documentos literários’, nunca houve, de fato, verdadeira utilização, independente dos objetivos abstratos da psicologia. Assim, em vez de poder transmitir à psicologia o tema concreto que se tinha refugiado nela, é a literatura que acabou por sofrer a influência da falsa psicologia. (p. 43-44)

Em busca de uma aproximação entre psicologia e literatura na qual esta não se refugie, mas sim contribua para o entendimento psicológico da ação concreta humana, neste item pretendemos jogar luz sobre o termo drama como gênero literário, a começar pelo momento, ainda na Grécia Antiga, em que filósofos como Aristóteles e Platão o discutem, juntamente com o gênero lírico e o épico, como uma das formas fundamentais de expressar esteticamente as atitudes humanas diante da realidade (Rosenfeld, 2008a), até o drama moderno como expressão de uma crise que, sob o ponto de vista do materialismo dialético, viria a ser superada com a ascensão da forma épica na sociedade moderna. Objetivamos com esse percurso apresentar o gênero supracitado a partir de uma perspectivação materialista histórica, viabilizando, através dessa mesma base metodológica, a proposta de interlocução entre o teatro épico de Brecht e a Psicologia Concreta de Vigotski naquilo que diz respeito à *ação dramática do humano diante da realidade*.

Nesse sentido, das menções que fizemos à *Psicologia da Arte* como obra fundamental ao entendimento do desenvolvimento do pensamento de Vigotski, iniciamos nossa discussão a partir de sua concepção sobre o drama como gênero literário, presente na referida obra: ao tratar da peculiaridade das personagens de Shakespeare, o autor afirma que o caráter dos heróis dramáticos se define pela expressão unificada de emoções contraditórias. Ao tomar a tragédia de Otelo como exemplo, afirma Vigotski (1999b) que, “se Shakespeare quisesse desenvolver uma tragédia de ciúmes, deveria escolher um homem ciumento e um suspeito para herói, relacioná-lo com a mulher que desse o mais forte motivo para o ciúme e, por último, estabelecer entre eles relações nas quais o ciúme nos parecesse companhia absolutamente inevitável do amor” (p. 289), mas Otelo faz justamente o contrário – o herói é um general crédulo e certo do amor que Desdêmona lhe dedica.

Como já apresentamos no capítulo anterior deste trabalho, em *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999b) tem como tarefa principal a investigação e análise da estrutura objetiva da obra de arte, e é com foco nesse aspecto, portanto, que compreendemos suas afirmações acerca do caráter das personagens de Shakespeare – ou seja, nos termos de sua estrutura formal. Desse modo, quando Vigotski (1999b, p. 292) afirma que a presença de uma norma e sua violação se constituem como característica basilar de qualquer drama, e que é essa a razão pela qual “o herói do drama é um caráter dramático que parece sintetizar constantemente duas emoções opostas – a emoção da norma e a emoção da sua transgressão”, consideramos que não cabia dentre os objetivos de Vigotski – ao menos nesse momento – debruçar-se sobre o conteúdo da tensão encarnada pelo drama vivido por Otelo. Especificamente, compreendemos que, embora a atenção empregada por Vigotski (1999b) à estrutura contraditória da obra de arte em *Psicologia da Arte* não implique o desprezo pelo assunto do enredo – haja vista que o último capítulo da obra se apoia fundamentalmente na arte como elemento indispensável ao desenvolvimento do gênero humano não só pela especialidade do arranjo estético, mas pelo fato de este arranjo conter em si conteúdos inequívocos à compreensão da realidade na medida em que “recolhe da vida seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (p. 308) –, entendemos estar ausente nessa definição o caráter histórico da forma, que é universalizada por Vigotski quando este afirma que a contradição entre conteúdo e forma subjaz a qualquer obra dramática.

Iná Camargo Costa (2010), em sua palestra sobre Brecht e o teatro épico, discute sobre as ações da mesma personagem de Shakespeare sob enfoque diferente daquele de Vigotski (1999b). Ao trazer à baila a decisão de Otelo de acabar com a vida de Desdêmona, Costa (2010) trata dos motivos que engendraram sua ação não como necessidade da forma dramática shakespeariana, mas sim pela complexidade da personagem como sujeito histórico: para a autora, Otelo não era um homem desequilibrado, mas sim alguém que “tem interesses materiais muito precisos, a começar pelo fato de que ele é um árabe que traiu os seus e se aliou ao exército ocidental e, portanto, ele, personagem, tem uma situação insegura dentro das relações em que ele vive” (p. 9).

Há, ainda, no *Manuscrito de 1929*, uma nova menção que Vigotski (2000a) faz a Otelo – dessa vez, jogando luz sobre a especificidade do caráter da personagem a fim de ilustrar a dinâmica dramática do psiquismo: diz Vigotski (2000a) que Otelo encarna, em seu drama pessoal, o entrechoque entre diferentes papéis sociais (do marido e do general) internalizados em um mesmo indivíduo; o contexto específico deste drama, convocando Otelo à uma tomada de decisão, modifica a hierarquia entre o desejo e a necessidade, promovendo a colisão entre o general e o marido.

Compreendemos que este último emprego ilustrativo do drama vivido por Otelo se aproxime mais da visão histórica apresentada por Costa (2005): embora em *Psicologia da Arte* Vigotski (1999b) compreendesse que Otelo não é apenas uma história sobre o ciúme como sentimento comum ao gênero humano, faltou-lhe, em nosso entendimento, acrescentar na protagonista o conteúdo da tensão promovida pelos seus ímpetos opostos – isto é, o conteúdo que constitui a *singularidade* do ciúme sentido por Otelo.

Com o objetivo de conferir sustentação à esta afirmação, nos subitens que se seguem apresentaremos algumas considerações gerais sobre o drama como gênero literário para, em seguida, apresentá-lo como forma histórica. Desse modo, pretendemos ter viabilizado ao leitor o entendimento de forma como expressão sedimentada do conteúdo sócio-histórico – conceito que sustentará a defesa, pela Crítica Literária Materialista, do teatro épico como superação dialética do drama moderno.

3.1 Teatro, Literatura e Historicidade

Antes de adentrarmos propriamente as discussões pertinentes ao campo da Crítica Literária, consideramos que seja fundamental a sua apresentação como área específica de conhecimento. Com o objetivo de evidenciar a sua função nesta tese – a saber, de diálogo com a Psicologia Histórico-Cultural –, apresentamo-la a partir do ponto de vista materialista de Candido (2006), que, ao recusar a ideia da literatura como um conjunto de fatores ou autores, apenas, busca compreendê-la como um conjunto de obras – ou seja, visa à compreensão das obras literárias em sua totalidade.

Como se pode imaginar, no que diz respeito à Crítica Literária e à tarefa do crítico, a maneira com a qual se aborda o fenômeno literário não é única; diz Candido (2006) que esta área comporta uma série de teorias, as quais se modificam de acordo com o objeto em foco – como é o caso, por exemplo, do foco no aspecto documental de uma obra, ou em seus fatores estéticos, em uma crítica de caráter formalista. Afirma Candido (2006) nesse sentido que, no entanto, toda crítica deverá tomar o caminho da impressão até o juízo de uma obra e, entre estes dois pontos – que por sua vez são de natureza estética, e ocorrem em qualquer leitura –, podemos localizar o trabalho propriamente dito do crítico. Essa tarefa deverá se caracterizar como um “trabalho construtivo de pesquisa, informação e exegese” que, “como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores” (p. 21).

Em suma, podemos então afirmar que o trabalho do crítico se constitui pelas etapas de perceber, compreender e então julgar uma obra literária, pressupondo, portanto, um “elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio e um elemento voluntário final” (Candido, 2006, p. 31). Assim, especificamente no que tange ao trabalho de uma crítica que se atenha à compreensão da totalidade representada em uma obra literária – como é o caso da crítica de orientação materialista –, há que considerarmos, simultaneamente, três ordens de realidade: os fatores externos, os fatores individuais e, finalmente, o texto de uma obra literária – que ao mesmo tempo que contém os elementos anteriores, os transcendem na medida em que não se constitui apenas de sua junção (Candido, 2006, p. 33). Em outras palavras, podemos afirmar que a tentativa de compreender o fenômeno literário em sua totalidade não se reduz à busca de um sentido contextual dentro do panorama histórico de uma obra, apenas, reduzindo-a a uma sociologia, tampouco pelos elementos biográficos de seu autor, mas que se debruce sobre a obra na especificidade de seu idioma, tomando-a como

uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (p. 34)

Tomar a obra literária como uma realidade autônoma, nos permite, portanto, compreender o sentido que Candido (2006) entrega à literatura ao caracterizá-la como um conjunto de obras: o texto literário, embora seja uma integração de fatores sociais e psíquicos do autor, não se reduz a essa integração, visto que o seu valor se encontra no modo como estes elementos estão plasmados em sua forma. Isso implica, conseqüentemente, no desapego dos elementos não literários como causa e consequência direta do produto literário, que por sua vez não os anula, mas sim os transfigura: em última instância, é a realidade concreta que serve de base à realidade literária, haja vista que, “se o entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica, operação, segundo vimos, essencialmente de análise” (p. 34).

Assim, no que diz respeito à interlocução que pretendemos entre a Psicologia Histórico-Cultural e a Crítica Literária de orientação materialista, nos é de especial interesse o entendimento de que esta não se debruce apenas sobre os elementos sociológicos ou estéticos

em si, mas em uma “delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito” (Candido, 2006, p. 34): entendemos que esta tarefa, posto que se atém não apenas no entendimento do conteúdo humano em sua historicidade, mas também na análise da forma com a qual este conteúdo se plasma em um objeto artístico (no caso, a obra literária), pode não apenas ser passível de diálogo com a investigação psicológica sobre a genericidade humana a partir do viés histórico-cultural, mas também de fornecer pistas para novas elaborações acerca da relação entre arte e desenvolvimento humano, as quais trataremos mais adiante.

Por hora, consideramos que a apresentação da literatura como um conjunto de obras, e da tarefa do crítico como a de análise do elo intermediário que se dá entre a impressão inicial e o juízo de uma obra literária, permite com que avancemos em nossas considerações gerais sobre o drama como forma histórica, viabilizando a possibilidade de tomá-lo não como gênero universal e/ou atemporal, mas como expressão histórica de um determinado modo do humano conceber a natureza e a si mesmo. É nesse sentido que Anatol Rosenfeld (20008a), crítico literário que se ateve, em sua obra, à questões pertinentes à historicidade dos gêneros literários, trata do gênero dramático a partir da poética grega.

Diz o autor que, ao tomarmos as primeiras discussões de que temos registro sobre os diferentes gêneros literários, encontramos no 3º livro da República de Platão e, especificamente em Sócrates, a definição de três tipos de obras poéticas (Rosenfeld, 2014): há um primeiro tipo, em que a figura do poeta se ausenta e falam apenas as personagens (como na comédia e na tragédia); um segundo, em que o poeta está presente, colocando-se inteiramente no texto (ditirambos) e, finalmente, o terceiro, em que há a mistura desses dois primeiros tipos (epopeias). Para o autor, a elaboração de Aristóteles, que pode ser encontrada no 3º capítulo de Arte Poética, coincide até certo ponto com a de Sócrates: diz Aristóteles que, dentre as maneiras literárias de se imitar a natureza, pode-se fazê-lo *narrando* os objetos e as situações que a compõem, ou introduzindo um terceiro a narrá-los, como em Homero; pode também o poeta insinuar-se sem intervenção de outra personagem, como nos ditirambos e, por fim, esta imitação pode se expressar através das ações e execuções dos próprios personagens. Tais imitações corresponderiam, respectivamente, aos gêneros épico, lírico e dramático (Rosenfeld, 2014, p. 16).

Diz ainda Rosenfeld (2008a) que, em que pese a artificialidade da conceituação dessa teoria das três categorias literárias, incompatível com a multiplicidade e variabilidade histórica da realidade literária, a sistematização se faz necessária não apenas pela necessidade científica de ordenação da multiplicidade de fenômenos, mas por razões mais profundas: “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou,

contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar”, ou seja, os gêneros expressam diferentes formas de atitude diante do mundo (p. 17). Dessa forma, quando pensamos no caráter *adjetivo* que essas categorias podem desempenhar em determinada obra, as adjetivamos como “possibilidades fundamentais da existência humana” (p. 18): podemos conceber o mundo epicamente, contemplando-o em sua multiplicidade; vivê-lo de maneira lírica integrando-nos à natureza, ou tomá-lo dramaticamente, isto é, como que “dividido por antagonismos irreconciliáveis”. Tal concepção antagônica implica, pois, um modo de ação típico de um

mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. De maneira oposta ao gênero lírico, em que o sujeito é tudo (o mundo surge como conteúdo da consciência lírica), no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na Épica, apresenta e conta o mundo acontecido. (p. 27)

De maneira geral, é-nos já notável o que é específico do modo dramático de conceber a realidade: a relação do sujeito dramático com a natureza regula-se pelo ato, especificamente humano, de se decidir a partir de uma vontade, engendrando em sua ação, portanto, uma tensão para o futuro – diferentemente do épico, por exemplo, que associa-se ao pensamento e, existencialmente, se remete ao passado (Rosenfeld, 2008a, p. 39). Ao trazer à baila um prelúdio de diálogo com o campo da Psicologia Histórico-Cultural, podemos compreender que essa regulação, sendo engendradora em última instância pela vontade, caracteriza-se essencialmente pela superação de uma relação imediata entre humano e natureza – implicando portanto uma ação do humano na realidade que, embora concreta, é mediada, no indivíduo, pela sua consciência. A relação mediada com a natureza é, de acordo com Vigotski (2021), aquilo que caracteriza uma nova qualidade ao humano, diferenciando-o do comportamento animal. Nas palavras do autor,

o comportamento humano difere pelo mesmo tipo de singularidade qualitativa em comparação com o comportamento dos animais, assim como todo tipo de adaptação e desenvolvimento histórico do homem difere da adaptação e do desenvolvimento dos animais porque os processos do desenvolvimento mental do homem são parte de todo o processo histórico da humanidade. (p. 75)

Tal especificidade é ilustrada por Vigotski (2021, p. 87) através do paradoxo do asno de Buridan: o asno faminto, ao se ver diante de dois montes de feno iguais em volume e distância, perece de fome, pois os motivos que o levariam a escolher entre um e outro são

idênticos. Questionando-se sobre como agiria o humano caso ocupasse o lugar do asno, Vigotski (2021) afirma que, se o compreendermos a partir do esquema comportamental de estímulo e resposta, apenas, este também pereceria, dado que dois estímulos idênticos atuando em direções opostas produziriam inibição completa: um recurso – ou seja, uma mediação – que promova a ação de decidir-se faz-se necessário. É nesse sentido que Vigotski (2021) compreende que o humano não se relaciona diretamente com os fenômenos (como pretende o esquema S-R), mas cria estímulos artificiais que direcionam sua conduta: a vida social cria a necessidade de subordinar a conduta do indivíduo às exigências sociais e forma, ao mesmo tempo, complexos sistemas de sinalização, que orientam e regulam a formação de conexões condicionadas no cérebro de cada indivíduo (Vigotski, 2021).

Essas considerações gerais, que dizem respeito à essência do drama como um modo de se conceber a existência humana e a relação do humano com a natureza, e à especificidade da conduta humana a partir de seu salto qualitativo em relação ao comportamento animal, nos viabilizam mais um passo em direção à interlocução que propomos: ao caracterizar a dinâmica da personalidade como dramática, Vigotski (2000a) versa sobre conflitos com os quais o indivíduo se depara no decorrer de sua existência, e que exigem – seja intersiquicamente ou intrapsiquicamente – tomada de decisão. Levando em conta a especificidade do desenvolvimento cultural, estas decisões serão tomadas com base na qualidade da significação que o indivíduo pôde atribuir à realidade. É nesse sentido que concordamos com Dellari Jr. (2011) quando, em seu trabalho de sistematização acerca dos sentidos que Vigotski atribui ao termo drama em sua obra, afirma que o autor emprega, de maneira geral, um sentido mais específico e outro mais geral ao termo, e que implicam focos distintos: em uma acepção mais geral, ora destaca que 'novos personagens entram em cena a cada novo ato', ou que 'alguns atores têm papéis secundários e outros papéis principais' e, de maneira mais específica, que “ 'uma luta se estabelece num só e mesmo ato' – como quando por 'dever' o herói da peça se portaria de um modo, enquanto por 'amor' agiria de modo contrário com relação a uma mesma pessoa” (p. 185).

Em nossa compreensão, o trabalho de Dellari Jr. (2011) joga luz sobre um aspecto fundamental à compreensão do drama como ação propriamente humana e, portanto, histórica e social: tal como o autor, pensamos que o impasse expresso pela necessidade de agir manifesta-se no humano em sua vivência como ser social, isto é, inaplicáveis a uma concepção biologicista – em outros termos, a psicologia humaniza-se. Sem incorrer, nesse momento, ao aprofundamento necessário – que merece uma sessão apenas para isso – a ser feito a respeito da condição social do ser na Psicologia Histórico-Cultural, convém já a apresentarmos como

aquela que funda a historicidade – aspecto apontado por Vigotski (2000a) nas primeiras linhas de seu manuscrito supracitado:

A palavra história (psicologia histórica) para mim significa duas coisas: 1) abordagem dialética geral das coisas – neste sentido qualquer coisa tem sua história, neste sentido Marx: uma ciência – a história, ciências naturais = história da natureza, história natural; 2) **história no próprio sentido**, isto é, a história do homem. Primeira história = materialismo dialético, a segunda - materialismo histórico. As funções superiores diferentemente das inferiores, no seu desenvolvimento, são subordinadas às regularidades históricas (veja o caráter dos gregos e o nosso). Toda a peculiaridade do psiquismo do homem está em que nele são unidas (síntese) uma e outra história (evolução + história). O mesmo no desenvolvimento infantil. (p. 23)

Gostaríamos de destacar desse excerto aquilo que Vigotski caracteriza como toda a peculiaridade do psiquismo, isto é, como a síntese entre os dois sentidos de história por ele apresentados: o trajeto do humano na realidade, ao inscrever-se tanto como parte constituinte quanto elemento constituído da humanidade, se concretiza apenas dramaticamente – e, em nossa opinião, é esse o sentido empregado por Politzer (1998) quando o autor afirma que a psicologia deveria fundar-se como possibilidade científica de estudo e análise da vida dramática do homem. Assim, podemos compreender que o drama como criação artística não se desprende de um modo de conceber a vida real, tampouco se inicia apenas a partir do primeiro dramaturgo que deliberadamente tomou-o como forma – como afirma Vigotski (1935/1994), a personalidade como “sistema singular de processos psíquicos”, diferentemente do drama, não foi antes escrita para então ser exibida a um público, mas “se produz e é produzida ‘ao atuarmos’ na cena viva de nossas relações sociais, que são ‘a fonte do desenvolvimento e não o seu cenário’” (como citado em Dellari Jr., 2011, p. 188).

Daqui, podemos iniciar a reflexão sobre a historicidade não apenas do conteúdo, mas também da forma dramática: os sentidos aplicados ao termo história por Vigotski (2000), sendo marcados pelo raciocínio dialético, afastam-se, por um lado, da compreensão do drama como puramente um modo de conceber a existência humana criado excepcionalmente pelo primeiro dramaturgo, e aproximam-se, por outro, da possibilidade de diálogo entre Psicologia Histórico-Cultural, Teatro e Literatura a partir do estudo da ação dramática do humano – seja a cotidiana ou a literária. Para que possamos, enfim, realizar uma incursão mais aprofundada naquilo que viemos alardeando como a necessidade de historicizar a forma, convém que a iniciemos pela concepção dialética de Hegel sobre a dramática, a saber, tomando-a como síntese entre a tese épica e a antítese lírica.

3.1.1 A dialética na relação forma e conteúdo e o drama como forma histórica

De maneira geral, diz Rosenfeld (2008a), Hegel compreende que o gênero dramático tem como pressuposto a insatisfação com a objetividade da épica e a subjetividade da lírica. A solução se daria, pois, mediante incorporação por superação destas duas formas anteriores, isto é, de forma com que o narrador épico e o Eu lírico desapareçam para que em seu lugar surja o sujeito dramático, que expressa de forma autônoma a objetividade épica, mas o faz a partir de seu caráter individual, subjetivo (Rosenfeld, 2008a). Assim, no drama o mundo objetivo apresenta-se objetivamente, mas é mediado subjetivamente “na medida em que representa como se fosse real, em imediata atualidade, uma ação em si conclusa que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre os indivíduos” (p. 28).

Carvalho (2017) afirma nesse sentido que tais colisões, quando inseridas na lógica da perspectiva hegeliana, não se dão como nuance ou expressão da historicidade do gênero humano, mas expressam o próprio desenvolvimento histórico da Razão, configurando-se como superação do épico e do lírico:

É assim que o princípio será concebido como conciliação entre o épico e o lírico. Decorre da existência de ambos porque foi a epopéia a forma de representação do ‘espírito nacional’ em sua substância e totalidade, a voz popular. E foi a lírica a forma capaz de enunciar a pessoa que, em sua ‘vontade independente’, aparece por ela própria, e já pode expressar os sentimentos de sua alma. (parágrafo 13)

Como podemos observar, já na concepção hegeliana há a presença de uma lógica que viabiliza a historicização da forma, ainda que esta concepção de história não seja, evidentemente, análoga àquela presente no materialismo: Hegel, ao tomar o gênero dramático não como mais uma forma de conceber a existência humana, mas sim como superação dialética do gênero épico e lírico, os movimenta dialeticamente, conferindo-lhes historicidade. O entrechoque das vontades no drama, portanto, ao ser tomado como expressão do avanço da Razão universal, pertence agora ao terreno do desenvolvimento do espírito humano, e não mais a uma forma atemporal de relação entre sujeito e objeto.

Nesse sentido, concordamos com Szondi (2015), que, ao trazer a compreensão de que é em Hegel que os gêneros épico, lírico e dramático encontram sua culminação e acabamento, afirma que aí também se perde a sua essência sistemática, isto é, sua possibilidade de alcançar uma pureza de ordem categórica. Pasta (2015), ao fazer a introdução desse trabalho de Szondi (2015), afirma ainda que essa mudança nos fundamentos da poética abriu três diferentes vias à ciência:

ela poderia, como em Croce, julgar que, juntamente com sua essência sistemática, os gêneros poéticos fundamentais haviam perdido sua razão de ser, tornando-se necessário excluí-los da reflexão estética. Poderia ainda, no polo oposto, abandonar as bases históricas da poética, isto é, os gêneros concretos, para projetar, agora, o épico, o lírico e o dramático como três modos de ser atemporais ao homem, conforme fez Emil Staiger, com quem o próprio Szondi estudara. Mas, diz Szondi, poderia também ‘insistir no terreno da historicidade’, como haviam feito, na sucessão de Hegel, A teoria do romance de Lukacs (...). Nestes **explicita-se a possibilidade de compreender a forma como conteúdo ‘sedimentado’, ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: ‘enunciados de conteúdo’ e ‘enunciados formais’**. (Pasta, 2015, p. 9, grifos nossos)

Essa última saída, na compreensão de Szondi (2015), caracteriza-se como fruto da concepção dialética da relação entre forma e conteúdo em Hegel. O filósofo, ao afirmar que a verdadeira obra de arte é aquela na qual forma e conteúdo se identificam, retira da forma a sua qualidade atemporal: a forma, ao ser posta em relação dialética com o conteúdo, historiciza-se, e o enunciado de conteúdo deixa de ser mero material histórico a se encaixar *apropriadamente* ou não em um modelo dramático já determinado – a obra de arte, então, só o será verdadeiramente artística quando o conteúdo se inverter em forma, e a forma inverter-se em conteúdo. É justamente essa identidade, pois, que “elimina a oposição, implícita na antiga relação, entre atemporal e histórico e acaba por historicizar o conceito de forma e, em última análise, a própria poética dos gêneros” (p. 20).

A historicização do conceito de forma na dialética hegeliana é, portanto, o que permite a autores como Benjamin e Adorno conceberem a forma como **conteúdo sedimentado**: sendo sedimentada, a forma apresenta solidez, fixando-se; por outro lado, não deixa de ser conteúdo – o que implica, portanto, sua possibilidade de colocar-se em contradição com um conteúdo que venha a questioná-la (Szondi, 2015).

Podemos assim compreender a dialética hegeliana como a lógica que viabiliza o verter histórico da forma: compreendendo a obra artística como uma das expressões do grau de desenvolvimento do humano em direção ao Espírito do Mundo ou Absoluto, Hegel alocava a identidade entre forma e conteúdo como condição ideal de expressão artística – ou seja, a não compatibilidade entre forma e conteúdo, em seu entendimento, era sinal de imperfeição; em outras palavras, imperfeições de forma surgem de imperfeições de conteúdo (Eagleton, 2011, p. 45). A título de exemplificação, Eagleton (2011) explica que, para Hegel,

em um estágio precoce do desenvolvimento histórico, o Espírito do Mundo não é capaz de encontrar um meio adequado para a sua concretização formal: a escultura antiga, por exemplo, revela como o espírito é obstruído e dominado por um excesso de materiais sensuais que ele não é capaz de moldar

para seus próprios fins. A arte clássica grega, por outro lado, alcança uma unidade harmônica entre o conteúdo e a forma, entre o espiritual e o material: aqui, em um breve momento histórico, o ‘conteúdo’ encontra uma encarnação inteiramente apropriada. (pp. 45-46)

Concordamos com Eagleton (2011) quando o autor afirma que é esta a razão pela qual Marx permanece fiel à tradição hegeliana ao tecer comentários sobre a estética: embora Marx tenha deixado poucos escritos sobre o assunto, a problemática da relação entre forma e conteúdo se apresenta nos trabalhos do autor também a partir do trato da expressão formal como objetivação da interioridade. No entanto, diferentemente de Hegel, que entende que o belo, sendo caracterizado pela identidade entre forma e conteúdo, é a aparência sensível da Ideia, em Marx entendemos que o caráter histórico da forma diz respeito não ao avanço do humano em direção ao Absoluto, mas sim às novas exigências do conteúdo – da mesma forma que são as mudanças de conteúdo em uma determinada sociedade, isto é, em seus modos de produção, que determinarão a forma de sua superestrutura (Eagleton, 2011, pp. 46-47).

É nesse sentido que encontraremos em Lukács (n.d.) a afirmação de que o elemento verdadeiramente social em uma obra literária não é o conteúdo do qual ela trata, mas sim sua forma: se a forma apresenta-se como expressão formal de um conteúdo interno, ela não se reduz a um formato eleito aleatoriamente pelo artista de acordo com seu desejo estritamente pessoal, mas sim caracteriza-se como sedimentação de um conteúdo que, sendo produto humano, é necessariamente histórico (como citado em Eagleton, 2011). Em outras palavras, em uma análise literária e/ou teatral de cunho marxista, há que nos debruçarmos sobre o significado de uma forma, e não apenas sobre a investigação documental de um material literário, esgotando sua tarefa após elucidar as determinações históricas do conteúdo de um enredo, ou, nas palavras de Lukács (n.d.), como “qualquer forma superior de documentação social” (como citado em Eagleton, 2011, p. 50).

É importante destacar assim que, ao tratarmos da complexidade da problemática entre forma e conteúdo, é fundamental que atentemos para a sua dialética: se constatamos a forma como elemento verdadeiramente social, não queremos dizer que a forma se faz mais importante que o conteúdo – uma forma, embora sedimente-se como elemento social, só o é na medida em que é conteúdo sedimentado. Sobre esse aspecto, Costa (2012) afirma que, ainda que público e artista acreditem que o conteúdo age por si, a forma é o elemento verdadeiramente social em uma obra de arte, uma vez que ela se socializa como **comunicação formada** (p. 12, grifos nossos). Com o objetivo de ilustrar tal relação, Costa (2012) recorre ao modo de nos expressarmos através da língua portuguesa:

se eu disser ‘ontem eu quer...’, meu interlocutor não vai me entender, pois essa frase não está formada, está incompleta, pois ainda faltam informações para que ela seja compreendida. Ela só se formará depois que eu completar a palavra ‘quer’ e, supondo que o complemento seja ‘ia’ (queria, pois a palavra ontem remete a tempo passado), ainda será preciso que eu diga/acrescente ‘o que’ eu queria ontem. Esse fato pode ser reconhecido por qualquer pessoa que fale português, porque língua também é uma *realidade social*; todos os que falam uma língua conhecem a conjugação dos verbos e a sua predicação (independentemente do conhecimento científico, ou gramatical). A vantagem da língua sobre as demais manifestações sociais é que ela é sempre *forma e conteúdo* ao mesmo tempo. (p. 12)

Nesse exemplo, Costa (2012) explica que aquilo que esperamos de um interlocutor, ou especificamente, do texto literário, diz respeito à uma expectativa formal de que este seja compreensível a nós – ou seja, nas regras do jogo de uma língua, o “conteúdo de uma comunicação só será transmitido se ele estiver *formado* segundo essas regras” (p. 13). Assim, um conteúdo, ao realizar a busca por uma forma, o faz aspirando à harmonia, isto é, às certezas historicamente formalizadas que viabilizarão o entendimento de determinada obra. No entanto, quando não há plena correspondência entre essas categorias em uma obra, diz Costa (2012), tais certezas se tornam problemáticas na medida em que o artista procura fazer caber o seu conteúdo em uma forma preexistente, e o interior do conteúdo formal se tensiona.

É justamente essa tensão que nos interessa como um dos aspectos centrais desta pesquisa: ao falarmos sobre o tensionamento entre forma e conteúdo no campo da crítica literária, falamos de uma crise que não se restringe – por razões já explicitadas – ao campo da estética, mas sim à caminhada do humano em sua universalidade histórica. Afirma Costa (2012) que o enunciado do conteúdo, quando em um momento de crise social, tende a “entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, nesse momento histórico, a forma entra em crise” (pp. 13-14). Nesse sentido, em que pese as semelhanças entre a compreensão hegeliana e marxista sobre estética, e o fato de a análise histórica da literatura não começar com o marxismo, a crítica marxista, como ensina Eagleton (2011, pp. 14-15), trata de uma análise de formas, estilos e significados como produtos de uma história *específica*. Afirmam Marx e Engels (1977), no Prefácio de *Contribuição à Crítica da Economia Política*:

Na produção social da sua vida, os homens entram em relações definidas que são indispensáveis e independentes da sua vontade, *relações de produção* que correspondem a um estágio de desenvolvimento definido das suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a fundação real, sobre a qual se constrói a

superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual de maneira geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social determina sua consciência. (pp. 49-50)

Essa afirmação de Marx, caracterizada como uma das mais proeminentes de sua obra na medida em que sintetiza a compreensão materialista dialética de ser social, contém também o argumento no qual fundamentamos, em concordância com Eagleton (2011), a compreensão de que a arte se configura como parte da superestrutura da sociedade. Compreendendo-a como a forma a qual contém, além das formas jurídicas e políticas, as “formas definidas de consciência social”, designadas pelo conceito de ideologia, podemos afirmar que a arte faz parte da ideologia de uma sociedade, inserindo-se nesta estrutura de percepção social de maneira que possamos afirmar que “entender literatura significa, então, entender todo o processo social do qual ela faz parte” (pp. 17-18).

É com base nessas afirmações que reside o fundamento, já apresentado por Vigotski em *Psicologia da Arte*, da obra artística caracterizar-se como elemento fundamentalmente social, ou seja: não há a possibilidade de pensarmos no trabalho criativo de um artista que esteja descolado de um determinado contexto social. As obras artísticas – e, neste caso específico, as literárias – serão, pois, expressão de uma forma específica de se ver o mundo, sendo, portanto, a relação com a ideologia, ou ‘mentalidade social’ nas palavras de Eagleton (2011), uma condição de sua existência. É nesse sentido que Eagleton (2011), em direção similar à de Candido (2006), afirma que o caráter de uma análise literária que se propõe marxista não se esgota na interpretação de seu simbolismo e do estudo de sua história literária e elucidação dos fatos sociológicos do texto, mas significa, outrossim, compreender a relação que se estabelece, de forma complexa, indireta e, portanto, ativa, entre a obra e a ideologia da sociedade a que ela pertence – ritmo, estilo, imagem, qualidade e forma importam nessa análise tanto quanto os temas e as questões que são abordadas por um autor (Eagleton, 2011, p. 20).

Discutir a especificidade da arte a partir do aporte marxista implica, como já dissemos, avançar para além da investigação histórica do conteúdo, tomando a forma como sedimentação de um conteúdo que é necessariamente social, e não como procedimento técnico, apenas. Em outras palavras, podemos dizer que conferir historicidade à forma implica tomá-la como elemento interno de uma obra, e não como contorno externo de um conteúdo – ponto que se constitui como fundamental a um dos propósitos deste trabalho, que é o de viabilizar o diálogo entre o drama como gênero literário e como objeto da Psicologia Histórico-Cultural. É, pois, com esse objetivo que trataremos, nos próximos itens deste capítulo, do desenvolvimento do

drama como forma histórica. Perpassaremos pela sua crise na modernidade até a ascensão do épico e chegaremos, finalmente, no trabalho de Brecht.

3.2 O drama como expressão ideológica da burguesia ascendente

Embora tenhamos já falado sobre a classificação dos gêneros literários desde a Grécia Antiga e, especificamente, sobre o gênero dramático como aquele que, estando o poeta ausente, se realiza no palco – isto é, em que a imitação ocorre através de “personagens em ação diante de nós” (Rosenfeld, 2008a, p. 16) –, bem como sobre sua historicidade, não tratamos ainda do drama como o conceito histórico que, nas palavras de Costa (2010), dá régua e compasso até hoje para todas as discussões do campo teatral. Neste subitem, trataremos de trazer o drama como um modo histórico de se conceber a existência humana – que, não sendo atemporal, data a partir do Renascimento e toma forma no Ocidente como sedimentação do conteúdo ideológico da burguesia.

Nesse sentido, se tomamos como método o ponto de vista materialista histórico, o entendimento da genericidade humana como universalidade que se constitui materialmente nos viabiliza a compreensão das exigências formais do gênero dramático como reflexo das exigências existenciais do gênero humano: como ensina Szondi (2015), o drama como fenômeno da história literária se sedimenta também como documento da história da humanidade (p. 21). Ao tratarmos, então, do drama como forma que surge no Renascimento, o diferenciamos do modo dramático de se conceber a existência próprio às tragédias e comédias clássicas, alocando-o como gênero intermediário que adapta essas normas poéticas aos seus novos ideais, fundamentalmente antropocêntricos. Não há, pois, como falarmos sobre liberdade individual humana – fulcro do conteúdo de um drama – até a emergência da burguesia como classe revolucionária: em um universo teocêntrico, há pouco espaço para o drama pelo simples fato de que a projeção do mundo pelo humano era impensável, pois nele estava ausente a possibilidade de encarregar-se de seu próprio destino, pré-determinado pelos desígnios dos Deuses (ou de Deus, no caso do Teatro Medieval). Em direção análoga, Carvalho (2008) afirma que, ausente a responsabilidade individual pelas suas decisões, os heróis das tragédias e comédias clássicas apresentam poucos elementos de caracterização individual:

quando o herói se auto-avalia, não age em função das decisões porque seus atos não têm fundamento exclusivo na vontade, não implicam plena responsabilidade moral. As decisões do herói euripidiano não correspondem a autonomia. A ação geral da peça como que se volta contra o agente para lhe revelar que a causalidade da história é maior, suas fontes ainda estão nos deuses (embora cada vez menos). Os erros trágicos não podem ser atribuídos

a decisões individuais de sujeitos que não existem apartados de suas raízes familiares, cívicas, religiosas. Na medida em que a vontade não é uma categoria importante no imaginário social, Jean-Pierre Vernant e Vidal Naquet observam que os gregos escreveram um teatro cuja forma fundamental – o coro, uma formalização do coletivo – realiza uma interrogação inquieta sobre as razões e desrazões de acontecimentos cuja verdade, em parte mítica, em parte atual, transcende os cidadãos da pólis. (p. 60)

A abordagem de formas teatrais anteriores ao Renascimento implica, portanto, o exame de textos dramáticos que são regidos fundamentalmente por uma visão de mundo pautada na determinação divina do trajeto humano na realidade; ausente ainda a reflexão sobre sua própria condição a partir de valores que não os religiosos, as personagens agem sempre rumo a um destino já pré-datado e irrefreável – como na tragédia de Édipo Rei, por exemplo, em que a luta de Édipo contra seu destino é vã, em nada dependendo de sua vontade consciente. Em se tratando de textos dramáticos – que se caracterizam, no campo literário, justamente pelo descontentamento da condição estritamente literária (Rosenfeld, 2008a) –, no que se refere à sua expressão nos palcos, podemos observar o modo como essa intemporalidade divina se irrompe: por exemplo, no caso da tragédia e comédia clássicas, na presença do prólogo, o coro e o epílogo cumprindo a função épica de narrar ao público sobre o destino e a lição a ser dada nas personagens; no caso do teatro medieval, pela notabilidade do chamado palco simultâneo, em que a presença simultânea de todos os momentos da história a ser contada, seja em relação aos objetos cênicos, seja em relação aos atores, serve de indicativo da ideia de que passado, presente e futuro já estão determinados e independem da intenção individual. A conquista da autonomia de um herói no palco se expressaria, pois, a partir do tensionamento histórico entre teocentrismo e antropocentrismo no processo de instauração do poder da burguesia.

O conceito de drama, agora, designa um fenômeno literário que tem correspondência histórica com a mitigação do mundo medieval em favor da ascensão da burguesia ao poder no ocidente – e por essa razão convencionou-se chamá-lo também de drama burguês. Este fenômeno, que pode ser definido em linhas gerais como aquele que se delineia enquanto forma a partir dos atos de vontade de indivíduos livres e, conseqüentemente, autoconscientes, emerge como expressão de um interesse ideológico, qual seja, o de apresentar um universo no qual a ação dos indivíduos representa uma totalidade absoluta que se concretiza mediante o diálogo entre protagonista e antagonista (Carvalho, 2008). O surgimento do drama burguês pede, nesse sentido, a presença do palco italiano – em que o efeito de ilusão se dá através do abrir e fechar de cortinas de um espaço retangular, fechado, tal como é largamente presente nas apresentações teatrais até os dias de hoje –, como se nada houvesse antes ou depois da ação dramática, estruturando-se na

gradativa adaptação das normas poéticas classicistas sobre a tragédia e a comédia aos novos ideais dramáticos. Isso ocorreu por efeito de uma pressão dos assuntos de interesse da classe ascendente e dos efeitos poéticos projetados na relação com o espectador. Visíveis na estrutura das peças, ou idealizadas nos desejos teóricos dos autores, as formas teatrais antigas teriam que abandonar pouco a pouco os coros, os apartes, o verso, a descontinuidade das cenas, a relação direta com o público, as convenções estilizações, em favor de uma concentração na intersubjetividade e no presente absoluto da ação. (Carvalho, 2004, p. 12)

Essa concentração na intersubjetividade das personagens em cena e no presente absoluto da ação expressa, pois, o quadro ideológico da ordem capitalista, porquanto busca sedimentar o conteúdo da experiência de indivíduos livres e autônomos em relação à natureza, seja naquilo que é historicamente verdadeiro ou na sua idealização ideológica (Costa, 2012). Tal ideologia, a qual Carvalho (2004) chama de ideologia dos “aspectos humanos universais” (p. 13), se instaura quando os problemas que movem a ação dramática deixam de ser de ordem pública, e se tornam assunto de foro íntimo: da mesma forma que, no caso de uma rainha, o vínculo com o estado deixa de ser importante, cedendo espaço à sua condição de mãe, a camponesa rústica das comédias só pode se tornar personagem dramática quando apagamos sua condição social em favor da sua virtude de esposa que sofre pela ausência do marido (Carvalho, 2004, p. 13). Essa pedagogia moralizante, ainda de acordo com Carvalho (2004), define o drama como o gênero da ideologia privatista, em que as esferas público e privado se separam, o que faz das peças “documentos de uma intimidade permanente” (p. 13).

Dessa forma, podemos afirmar que, sem a presença de qualquer elemento externo ao que se desenrola no jogo dialógico das personagens – como a presença de um coro ou narrador, por exemplo –, o drama é alheio a quaisquer determinações históricas dos conflitos intersubjetivos presentes no palco, que se constitui como um universo fechado em si mesmo – de maneira análoga, portanto, à concepção abstrata de indivíduo autodeterminado, ou, em outras palavras, à aparente universalidade atemporal da sociabilidade burguesa como expressão da genericidade humana.

Em termos formais, esse pressuposto, de acordo com Flory (2010), elimina a distância entre sujeito (quem fala) e objeto (do que se fala), condensando-os, na ausência de uma instância narrativa, de forma que o sujeito, tornado objeto, seja apresentado diretamente. Esse subjetivismo, no entanto, se objetiva na medida em que há o entrechoque entre as subjetividades das personagens e em condições de existência evidentes (uma guerra, por exemplo), causando um jogo de constante subjetivação e objetivação, como em um caso em que à "voz lírica de um personagem tomado pelo amor e pouco afeito ao trabalho ou às dificuldades da vida material cotidiana, contrapõe-se um outro personagem, que o vê de fora, objetivado, caracterizando o anterior como lunático, louco, vagabundo, extravagante, infantil, ingênuo” (p. 22).

Essa identidade entre sujeito e objeto, como afirma Szondi (2015), corresponde, no drama, a uma dialética fechada em si mesma, mas pronta para renovar-se a cada momento – e nisso residem seus traços essenciais: para ser dramático, o drama deve desvincular-se de tudo que lhe é exterior, apresentando o humano como aquele que dá conta de si em um universo absoluto regido por sua vontade e decisão, e que é momentaneamente quebrado apenas pela presença de seu antagonista. Em outras palavras, o indivíduo entra no drama como ser que existe *com* outros, e esse estar “entre outros” expressa a esfera essencial de sua existência, que só revela a sua interioridade no tensionamento com as palavras que emergem da interioridade de seu antagonista (Szondi, 2015, p. 21).

Essas palavras que, como diz Szondi (2015), nascem na situação e nela permanecem, não são, portanto, recebidas de fora do universo dramático, que se distancia de todas as outras esferas da vida. Alheio às determinações sociais, o drama expressa-se, então, como mercadoria artística: como afirma Flory (2010), o drama se constitui como uma forma artística consumível e distante de outras esferas da vida, especializando-se como um elemento autônomo da realidade, “com o qual a vida tem contato (que é externo), mas não mediação (que é interna, imanente)” (p. 26). Assim, temas como a condição dos trabalhadores, política, racismo ou misoginia, embora possam ser reluzidos na esfera dramática, nela não encontram espaço suficiente para se apresentarem como processos sociais marcados como parte de uma superestrutura histórica. Tais temas, por outro lado, ao questionarem a supremacia ideológica da burguesia, tendem a forçar os parâmetros absolutos que definem o drama, abrindo-o para uma nova forma que ultrapasse o diálogo interpessoal como sua base de constituição – assunto do qual trataremos no subitem a seguir.

3.3 O drama moderno como expressão da crise ideológica da burguesia

Woyseck: Nós, os pobres... Sabe, senhor Capitão, o dinheiro, o dinheiro? Quem não tem dinheiro vai pensar na moral do mundo? Nós somos de carne e osso. [...] Nós não temos virtude, só seguimos a natureza. Mas se eu fosse um senhor, se tivesse um chapéu, um relógio, uma bengala, e se soubesse falar bem, então seria virtuoso, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre-diabo.

– Georg Butchner, *Woyzeck*, 2003

Neste subitem, pretendemos apresentar, em linhas gerais, o estudo inicialmente sistematizado por Szondi (2015) acerca do drama moderno – ou, como o referido autor

convencionou também chamar, da crise do drama burguês. Apresentando como ponto fundamental para a discussão a relação entre forma dramaturgica e sociedade contemporânea, consideramos que o conhecimento desse estudo seja importante ao diálogo pretendido nesta pesquisa na medida em que, seja na história da psicologia, seja na da dramaturgia, encontramos as diversas expressões do modo como o humano concebe sua genericidade e, conseqüentemente, a si mesmo. Especificamente, no presente caso, trataremos de como a concepção do homem burguês como expressão ideal da universalidade do gênero humano começa a ser questionada, na dramaturgia, pelo conteúdo do texto que, gradativamente, solidifica-se em uma nova forma – que, de acordo com os autores citados, caracteriza-se pelo Épico como expressão de sua superação dialética, encontrando, de acordo com Costa (2012), máxima expressão em Brecht.

Tratar da relação forma dramaturgica e sociedade, implica, como já vimos, um exercício fundamental à Crítica Literária Materialista; nela, entende-se que o drama não se constitui ao acaso ou como expressão do desenvolvimento ideal da humanidade, mas como uma tentativa, no campo teatral, de reorganização do mundo feudal a partir dos valores erigidos pela burguesia. Sob essa ótica, entendemos que nesse primeiro momento a burguesia (incluindo sua expressão dramaturgica) caracteriza-se como uma classe revolucionária que desempenha importante papel na luta contra a igreja e outras instituições políticas, por exemplo, e erige valores (como a liberdade e a igualdade de direitos) relevantes para a superação do feudalismo no Ocidente (Costa, 2012, p. 17). No entanto, como já nos é sabido, as contradições inerentes a esse modo de se conceber a realidade começam a emergir com vigor a partir do final do século XIX, evidenciando a burguesia como classe contraditória à trabalhadora: como afirma Rosenfeld (2008b, p. 107), o advento da Segunda Revolução Industrial e a expansão de novas pesquisas científicas no campo da Sociologia e da Psicologia em contraponto ao positivismo, por exemplo, irrompem em transformações radicais também no campo artístico, manifestando "um novo sentimento de vida, uma nova consciência de realidade, uma nova visão do homem no universo e na sociedade".

No que diz respeito ao campo dramaturgico, o que se observa desse período é uma gradativa agudização do tensionamento entre forma e conteúdo, em que a primeira chega a um limite em que já não consegue mais comportar as exigências do conteúdo – fundamentalmente expressas na necessidade de falar de questões sociais que se contrapõem ao universalismo da subjetividade burguesa. Nesse período, o palco burguês vai, nas palavras de Carvalho (2008), de “paraíso da sociabilidade antifeudal a inferno das relações falseadas pela pressão da mercantilização” (p. 64). Em outras palavras, podemos dizer que a vida concreta,

principalmente a partir de 1848 – quando vigoram na Europa os movimentos insurgentes contra a ordem ideológica burguesa – denuncia a falência da suposta autonomia, liberdade e igualdade entre os indivíduos, convocando-os a falarem de si mesmos como indivíduos concretos, e não mais abstratos, isto é, conceberem a si mesmos como indivíduos construídos na e pela história.

O início desse processo, de acordo com autores como Szondi (2015), Costa (2012) e Rosenfeld (2008a), apresenta como marco fundamental o trabalho de Ibsen – notadamente, na obra *A Casa de Bonecas*. Encenada pela primeira vez no ano de 1879, a peça do dramaturgo norueguês coloca em questão a ideia de universalidade do indivíduo livre, um dos pressupostos mais importantes do drama (Costa, 2012), expondo através da personagem Nora que os direitos dos homens não valem para o caso das mulheres. Nessa obra, Ibsen trata do tema da coisificação da mulher ao oferecer à Nora, dona de casa e esposa *exemplar* de um funcionário de banco tipicamente burguês, consciência de sua condição de objeto do marido, trazendo ao palco, após dançar desenfreadamente para ele e os convidados do jantar a *Tarantella* – expressão desesperada de quem já não mais suporta a hipocrisia moral expressa nas relações estruturadas e mediadas pelo dinheiro –, a decisão de romper o casamento por motivos ainda anteriores ao drama que se desenvolve diante do público:

HELMER – Nora, o que você está dizendo?

NORA – A pura verdade, Torvald. Quando eu estava na casa de papai, ele me dizia todas as suas opiniões e então essas eram as minhas opiniões. E se tivesse outras eu escondia, porque ele não ia gostar. Ele me chamava de sua criança boneca e brincava comigo, como eu brincava com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa...

HELMER – Que palavras você usa para falar do nosso casamento!

NORA – (*Imperturbável.*) Quero dizer que passei das mãos do papai para as suas. Você arrumou tudo segundo seu gosto e eu passei a ter o mesmo gosto que o seu, ou fingi que tinha, não sei bem... Acho que era um pouco as duas coisas, ora uma, ora outra. Quando eu olho agora, me parece que vivi aqui como vive um pobre...que, de seu, mal tem a roupa do corpo. Eu vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald. Era o que você queria. Você e papai cometeram um grande pecado contra mim. É de vocês a culpa de que eu nunca tenha sido alguém.

HELMER – Nora, como você é injusta e ingrata! Não foi feliz aqui?

NORA – Não, nunca fui. Eu achava que era, mas nunca fui. (Ibsen, 2010, p. 56)

Ao comunicar ao marido o fim do casamento, Nora o surpreende com uma decisão que, embora para Helmer pareça abrupta, não o é para a protagonista: ao compartilhar o passado com o público através do diálogo com as demais personagens, Nora denota estar já no início da peça embebida pelos eventos passados, que se presentificam continuamente em suas falas. É na

interioridade das personagens, portanto, e não na relação inter-humana em si, afirma Szondi (2015), que reside a verdade das personagens de Ibsen, na qual, repousando “os motivos das decisões tomadas, nela se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa” (p. 37). Nesse sentido, Ibsen faz a dramaturgia do final do século XIX começar a narrar tendo o presente em função do passado, e não o seu contrário, como era de hábito nas tragédias gregas: se em Édipo Rei tratamos de um herói que não sabe de seu passado, que por sua vez emerge como destino irremediável apenas no presente do acontecimento incestuoso, em Ibsen, explica Flory (2010), “o enunciado da forma – que espera um drama tradicional – entra em tensão dialética com o enunciado do conteúdo – a crise social, cultural, política, sexual – que exige uma instância narrativa, épica, voltada para a análise do passado” (p. 29).

Enquanto Ibsen se ateu ao esvaziamento da função dramática do diálogo, preenchendo-o com os fatos do passado, Szondi (2015) defende que Tchekhov, ao colocar em questão a própria função do diálogo, avança na crise formal do drama. As personagens tchekhovianas, ao negarem as possibilidades do presente e da comunicação com o outro, renunciam, nostálgicas e solitárias, também à fé renascentista, sedimentada no tempo presente e nas relações entre os humanos (p. 42). De acordo com o autor, é nesse sentido que *As Três Irmãs* (1901) se caracteriza como a peça mais perfeita do dramaturgo russo: ambientada no interior da Rússia, as irmãs Prozorovas e seu irmão Andrei se mudaram de Moscou 11 anos atrás, acompanhando o pai, que assumira o comando de uma brigada local. Tendo o pai falecido já há um ano, os irmãos não têm mais motivo algum para permanecer na cidadezinha, e vivem a sonhar com a volta a Moscou; apenas lembranças, sonhos e decepções estão presentes em cena, dando-se os acontecimentos fora dela – nas palavras de Costa (2012), as personagens “vivem de lembranças do passado e sonham com um futuro que não vem” (p. 63).

Na peça em questão, observamos, portanto, a função do diálogo em xeque: os irmãos, enfatiados pela monotonia do presente e desinteressados pelos outros que os cercam, negam, ao mesmo tempo, a ação e o diálogo – categorias formais que, na concepção de Szondi (2015), se caracterizam como as mais importantes do drama. Há, portanto, já na obra de Tchekhov, a negação da forma dramática (Szondi, 2015, p. 42). No entanto, continua o autor supracitado, embora este princípio esteja presente, os seres de Tchekhov continuam a viver em sociedade e, mesmo que psicologicamente ausentes, conservam sua solidão e nostalgia no intermédio entre o eu e o mundo e, portanto, conservam também a forma dramática (Szondi, 2015, p. 42). É por isso que em Tchekhov (2008) observamos a conversa monológica dentro do diálogo, que é apenas aparente:

Andrei: (...) Sou secretário – e a mais alta posição que posso almejar é a de membro da administração provincial! Eu, que sonho todas as noites ser professor da Universidade de Moscou, ser um sábio famoso de quem a pátria se orgulha!

Ferapont: Não tenho o que dizer... escuto muito mal...

Andrei: Se não fosse assim, eu provavelmente não lhe falaria como falo. Preciso falar com alguém – minha mulher não me entende, das minhas irmãs, tenho medo que riam de mim... Eu francamente não gosto de bares, mas como me alegraria estar agora, assim, em Moscou, no Tiéstov ou em algum outro belo restaurante... Sim, meu caro! (p. 24)

Ao passo que temos em Ibsen, portanto, o diálogo trabalhando com a função de relato, em Tchekhov, o diálogo cumpre função monológica, visto que, embora as personagens estejam aparentemente dialogando, suas falas não visam à comunicação com o outro, mas sim à sua impossibilidade. Em ambos, afirma Costa (2012), o futuro não existe, e o destino não depende unicamente de suas escolhas individuais – constatações que, como vimos, apresentam-se não apenas em termos de conteúdo, mas dos pressupostos (liberdade, conquista de objetivos) da forma, privando de sentido também suas categorias principais do drama (ação e diálogo) (p. 65).

Nessa esteira, nos é especialmente interessante o fato de que o teatro moderno, ao se interessar por temáticas sociais em questionamento à invencibilidade da ordem burguesa, também nos diz sobre o desenvolvimento das ciências humanas ao final do século XIX, apontando progressivamente para o épico ao mesmo tempo que se instrumentaliza com compreensões sobre o humano que vão além do espiritualismo e do determinismo positivista; como afirma Carvalho (2008),

é evidente que a insuficiência de uma forma que tende à descrição de sintomas, da qual Strindberg, por exemplo, tinha consciência (como indica seu prefácio em *Senhorita Júlia*), se liga também ao limite da ciência sociológica da época. A disciplina dava seus primeiros passos, ainda marcada por uma tendência ambientalista – determinista ou por uma caracterologia tipológica no diagnóstico dos estragos sociais causados pela mercantilização da vida. Mesmo nos autores mais imbuídos de rigor científico existe a idealização da solidariedade comunitária como elemento de reação ao desmonte capitalista, o que contribuiu para a atmosfera fatalista e estática de muitas obras e para o sentimento de piedade imposto ao público por grande parte da dramaturgia do período. (p. 66)

Podemos compreender, nesse sentido, a estreita relação entre o desenvolvimento da ciência no ocidente e a emergência de novas tendências artísticas também no que diz respeito ao desenvolvimento da ciência psicológica: da mesma forma que inicialmente a crítica à desumanização provocada pelo modo de organização capitalista resvalava no olhar solidário e,

por vezes, fatalista sobre a condição de exploração entre os humanos, sem apontar para a necessidade de superação do modo de produção como única saída possível à coisificação, a ciência psicológica, em fins do século XIX – especialmente no que diz respeito à psicanálise –, volta seu olhar para a vida concreta do humano, procurando conceber o fenômeno psicológico para além de concepções abstratas e universais, mas, como bem ensina Vigotski (2000a), por não conceberem o materialismo histórico-dialético em sua metodologia, entremeiam-se em suas próprias contradições sem conseguir escapar ao idealismo.

Assim, se temos do lado da ciência psicológica o questionamento sobre a concepção de um Eu racional e autônomo, firme às determinações do positivismo, no que tange à dramaturgia moderna, apresentam-se heróis que já não mais expressam o caráter irrefutável da moral burguesa e, conseqüentemente, também já não podem representar aquilo que é correto, resolvendo a partir de seus valores os problemas de seu tempo – tal como o ego freudiano, esses heróis são desviantes, equivocam-se e, não tendo mais controle sobre o que sentem ou como agem, cedem o seu destino às forças do inconsciente.

Sobre esse aspecto, Rosenfeld (2008b) chega a afirmar que poderíamos generalizar a discussão sobre as novas tendências que englobam o teatro moderno justamente como consequência da transformação das concepções sobre o humano: para o autor, a chamada “crise do diálogo” da dramaturgia moderna não se explica inteiramente pela dificuldade de comunicação decorrente da progressiva fragmentação e especialização das áreas de conhecimento, das mudanças culturais e geracionais ou ainda da mobilidade social, mas também pela desautorização do próprio diálogo quando se pretende apresentar forças inconscientes, por definição inacessíveis ao diálogo racional ou inconsciente; e que parece ser igualmente desqualificado quando se pretende levar à cena a engrenagem anônima do mundo social” (p. 107). A própria concepção racional sobre o humano então, ao revelar-se frágil e ilusória diante das forças do inconsciente, de um lado, e do mundo tecnicizado, de outro, questiona, no campo dramaturgic, a suficiência do entchoque das vontades individuais e dos conflitos no nível da moral individual e racional na expressão das questões humanas no palco dramático (Rosenfeld, 2008b).

No campo dramaturgic, é precisamente nesse contexto que Strindberg procura fazer do palco espaço interno da consciência humana, elaborando aquela que viria a ser chamada de “dramaturgia do eu”. Nesta forma dramaturgic, as personagens e o diálogo desaparecem, restando no palco apenas um Eu central – um narrador –, e as demais figuras emergem apenas como fruto das projeções de seu consciente e/ou inconsciente. Como afirma Costa (2012), em Strindberg (notadamente a partir de sua peça *Rumo a Damasco*), o que temos na verdade é um

monólogo no qual o público tem acesso ilimitado à vida psíquica do ator, sem que haja quaisquer limitações impostas pelas convenções de tempo, espaço ou verossimilhança – tal como acontece no processo de elaboração para a apresentação manifesta dos conteúdos inconscientes do sonho, sistematizado por Freud em *Interpretação dos Sonhos* e que, concordamos com Costa (2012), não foi escrito à mesma época de *Rumo a Damasco* por coincidência. Sendo o palco, portanto, expressão da consciência, o diálogo deixa de ser a única ferramenta possível para acesso ao passado ou à memória da personagem e estes, livres para transitar em um tempo que já não é cronológico, mas psíquico, rompem com o espaço cênico tradicional, autorizando a aparição de novas variações e ampliações desse espaço que já não é linear.

Se a possibilidade de adentrada na vida psíquica da personagem tende a suspender uma categoria tão fundamental ao drama como o diálogo, confinando os indivíduos em sua solidão monológica, diz Rosenfeld (2008b) que estes fatos se acentuam ainda mais quando a força anônima da engrenagem social também está em cena, fazendo-a finalmente começar a transbordar dos limites do entrechoque das vontades individuais expressas no drama e, em teatros como o de Brecht:

o palco começa a narrar para, através da narração (mediante personagens narradores, cartazes, projeções cinematográficas, radiolocutores, cenas simultâneas e outros recursos), ampliar o mundo além do diálogo interindividual à semelhança do que ocorre no romance (no qual o narrador apresenta, além das personagens, o ambiente e o amplo mundo em que se desenrola o enredo) ou no cinema, no qual a câmera se encarrega de narrar através da imagem móvel o que o conflito puramente interindividual não é capaz de revelar. (p. 111)

De maneira geral, no que se refere à esfera temática de Ibsen, Tchekhov e Strindberg, podemos compreender então que há uma progressiva solidão e isolamento entre os humanos que, ao mesmo tempo que agudiza os antagonismos humanos, anula também a urgência em superá-los (Szondi, 2015, p. 91): como explica Szondi (2015), se consideramos que no drama a relação inter-humana se caracteriza por uma unidade de opostos que aspira por superação, tensionando-se ao tomar como horizonte seu cumprimento ou frustração, podemos compreender que a crise do drama implica necessariamente a crise da própria estrutura da forma dramática, na qual a impotência do humano “não permite aflorar qualquer antagonismo, conduzindo à unidade sem confronto da comunidade de destino” (p. 91).

Nesse ponto, podemos vislumbrar com maior acuidade a afirmação de que a forma dramática é incapaz de comportar como tema a dimensão social da vida do indivíduo e, especificamente, da luta dos trabalhadores: como enunciar algo essencial e objetivo sobre a

condição do humano na sociedade de classes, se os indivíduos estão já imersos em seus sonhos e devaneios, narrando-se apenas a partir de sua experiência subjetiva e presos no vazio da impossibilidade de comunicação com o outro e, conseqüentemente, de agir conscientemente em direção à superação de sua própria condição?

Essa situação paradoxal, como sabemos, não se resolve dentro dos limites formais do drama, mas em sua superação pela culminância do épico e, mais especificamente, pelo seu aprimoramento no trabalho de Brecht. Abrindo-se ao mundo, o drama expõe a falência da absolutividade do diálogo interpessoal como expressão formal da ideologia burguesa; suas personagens agora enlouquecem, ficam surdas e histéricas, desacreditadas da possibilidade de superação de sua própria condição; o indivíduo racional e dono de si, desmoronando-se junto à aparente irrefutabilidade do positivismo, se vê refém de seu passado, das forças sociais e de seu próprio inconsciente – é preciso, pois, que estes humanos comecem a apresentar quais são as forças que os determinam, narrando-as para fora de seus dramas, fazendo *o vinho novo explodir as garrafas velhas*. Avançamos, assim, para o subitem seguinte, no qual nos ateremos à apresentação da forma épica e do trabalho de Brecht.

3.4 Um lugar para o trabalhador como espectador: a ascensão do épico

No tópico anterior, discutimos sobre o drama moderno como um processo que culmina no surgimento do teatro épico. De complexidade e abrangência maior do que a que pudemos tratar nos limites desta pesquisa, vale ressaltar que esse período não se limita aos autores mencionados, nem tampouco que estes autores necessariamente se envolveram com a questão da luta de classes. Daí consideramos a importância de destacar a relação entre forma e conteúdo artísticos como categorias que expressam, em sua dialética, o desenvolvimento histórico, no Ocidente, da concepção do humano sobre si mesmo: ao tratarmos do teatro épico e, especificamente, do trabalho de Brecht, falamos sobre a emergência de um fazer teatral que de forma alguma se identifica com a mera inserção do assunto da luta dos trabalhadores em seus textos dramáticos – já presente na dramaturgia –, mas sim no incitamento do público, via forma, à ação crítica. Ao tratarmos de uma tema como a relação entre forma e conteúdo sob a ótica materialista, portanto, devemos compreender que, em se tratando do terreno da historicidade, não falamos necessariamente das motivações conscientes de um autor. Assim, podemos nos referir a dramaturgos que, embora não tratem de temáticas sociais, questionam a forma ideológica do drama –, do mesmo modo que encontramos uma série de autores que compõem a história da psicologia e que, apesar de não terem se detido sobre o compromisso com a classe

trabalhadora, questionam a compreensão abstrata de sujeito e apontam para a importância de tomarmos o desenvolvimento sob seu aspecto social.

É nesse sentido que afirmamos que não basta a esta pesquisa apresentar o legado de Brecht apenas a partir dos temas tratados em suas peças, sempre em defesa à classe trabalhadora, mas fundamentalmente pelo modo como o dramaturgo os aborda, a saber, tomando o humano em sua historicidade e, portanto, passível de agir ativamente em direção à superação da sociedade capitalista. Esse modo, isto é, os recursos empregados por Brecht na distribuição e encenação de seus textos, por sua vez, nos é de cara importância na medida em que dialoga com a forma com a qual Vigotski compreende o fazer-se dramático do psiquismo humano e pode oferecer contribuições tanto no que diz respeito ao entendimento do papel da arte no desenvolvimento humano sob uma perspectiva materialista dialética quanto à elaboração de possíveis ferramentas de intervenção no trabalho do profissional de Psicologia.

Trataremos no subitem seguinte, pois, de realizar uma breve incursão no contexto do surgimento efetivo do teatro épico, para em seguida adentrar a apresentação do teatro brechtiano e enfim tecer as primeiras possibilidades de diálogo com a Psicologia Histórico-Cultural.

3.4.1 Luta social, luta cultural: a cultura como um dos aspectos da defesa pelo socialismo

Para compreender o trabalho de Brecht, é necessário que façamos uma apresentação – h ainda que breve – do contexto geral no qual o dramaturgo realiza seus primeiros trabalhos: a Primeira Guerra Mundial e a luta dos trabalhadores alemães.

Costa (2012), ao trazer à baila essa discussão a partir do campo da história dos trabalhadores, afirma que a fundação do partido de Ferdinand Lasalle – a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães, que, em 1890, renomeia-se como o Partido Social Democrata (SPD) – caracteriza-se como um dos marcadores iniciais da sua luta cultural, isto é, do momento em que os trabalhadores alemães começaram a tomar cultura e política como diferentes aspectos da luta pelo socialismo: inserindo atividades culturais com finalidade política, a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães iniciou uma tradição que pouco mais tarde, na União Soviética, receberia o nome de Teatro de Agitação e Propaganda, ou Agitprop (p. 83).

O referido partido, diz Costa (2012), que manteve essa tradição até a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, organizava e/ou patrocinava grupos socialistas de trabalhadores e militantes que escreviam peças e paródias de músicas com o objetivo fundamental de trazer sob a forma de corais, orquestras e teatro, por exemplo, assuntos que se ligavam à luta política, expandindo-se para grupos que atuavam no movimento dos teatros livres – essa disseminação, ainda de acordo

com a autora, resultou na Volksbuhne – também chamada de Teatro ou Cena Popular –, organização teatral existente até os dias atuais.

Dentre esses grupos que atuavam na cena independente, consideramos ser de especial relevância mencionar um grupo que se funda em Berlim ainda anteriormente à Volksbuhne, chamado Cena Livre. Fundado em 1889, este grupo montou uma peça que foi amplamente rejeitada pela burguesia alemã e provocou a ameaça, pelo exército, de prisão dos envolvidos – tratava-se de *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann. Esta obra, escrita em 1891, trata de um assunto inspirado em um acontecimento real, a saber, a revolta dos trabalhadores da região da Silésia (Alemanha), em 1844, por ocasião de suas condições miseráveis de trabalho. A peça obtém destaque no campo da Crítica Literária não só pelo tema abordado, mas também pela forma com a qual Hauptmann, no intuito de elaborar um drama social, expõe a impossibilidade de tratar das questões que dizem respeito à defesa da classe trabalhadora sob as regras formais do drama burguês.

Nesse sentido, Szondi (2015), ao tratar do papel desempenhado por essa peça no cenário geral do que foi o drama moderno, analisa o porquê de *Os Tecelões* causar tanta insatisfação e revolta da burguesia: de acordo com o autor, ela contraria, em todos os aspectos, o absoluto que a forma dramática demanda. Especificamente, diz o autor que as personagens de Hauptmann, ao serem caracterizadas pela representação de milhares de pessoas que vivem sob condições de vida similares – isto é, condicionadas por fatores econômicos em comum –, e não como expressão de uma singularidade fechada em si mesma, denotam a remissão às condições externas e negam o absoluto requerido pelo diálogo dramático, contrariando formalmente o princípio fundamental do drama e apontando para o épico:

Nem a vida dos tecelões – feita de fome e trabalho – nem as condições político-econômicas são passíveis de se transformar em atualidade dramática. A única ação possível sob essas condições de ida é a que se volta contra elas: a revolta. Hauptmann decide pôr em cena a revolta dos tecelões de 1844. É assim, portanto – como motivação da revolta –, que a descrição épica dessas condições parece poder ser dramatizada. A própria ação, no entanto, nada tem de dramático. A revolta dos tecelões – salvo uma única cena no último ato – carece de conflito humano: ela não se desenvolve tendo o diálogo como médium, mas sim para além de qualquer diálogo, como irrupção de desesperados, não podendo ser, desse modo, nada mais que um tema. Por conseguinte, a obra recai de novo na épica. (p. 70)

Podemos afirmar, assim, que tanto no que diz respeito ao assunto quanto à forma com a qual a revolta dos tecelões é abordada, *Os Tecelões*, sob o ponto de vista da ideologia burguesa, é uma afronta à classe que predominava nos teatros tradicionais, deixando clara a incompatibilidade entre a forma dramática e o assunto condição dos trabalhadores; nas palavras

de Costa (2012), é essa tentativa de montar um *drama social* que veio evidenciar a incompatibilidade entre a forma dramática e o tema da luta de classes: “se a classe trabalhadora quiser se ver no teatro, terá de forjar seus próprios meios de expressão, pois o drama já está compromissado com a burguesia” (p. 70).

Foi nesse contexto de revolta da burguesia, diz Costa (2010), que o SPD, já configurando-se como um partido de importante expressão política, voltou a atenção para a potencialidade da luta cultural, criando seu equivalente à Cena Livre, a já mencionada Cena Popular (ou Volksbuhne) (p. 218). A Cena Livre, percebendo a força da ameaça do exército alemão, aceita a proposta de vincular-se aos projetos Volksbuhne até 1933 – quando os partidos socialista e comunista se tornaram ilegais e os grupos que até então faziam teatro de rua e/ou agitprop foram dizimados. Nesse ínterim, finda a Primeira Guerra Mundial, Piscator, o primeiro dramaturgo a empregar o termo épico em seus trabalhos, retorna das trincheiras russas – onde servia à Alemanha como soldado – e dedica-se ao teatro profissional, vinculando-se à Volksbuhne de Berlim (Costa, 2012).

Consideramos importante destacar do contexto referido o trabalho de Piscator, que empregou ainda anteriormente a Brecht o termo épico como denotação de um modo de se fazer teatro voltado à defesa dos trabalhadores na luta de classes, e emergindo, portanto, como importante expressão da superação da crise na qual se via o drama moderno. Um dado que nos interessa especialmente é o de que Piscator, ao levar para o teatro convencional sua vivência com o agitprop soviético – o qual aprendera junto aos soldados russos, após o acordo de paz com os bolcheviques –, insere em uma de suas peças, *Bandeiras*, todos os recursos cênicos que apontavam para o teatro épico (Costa, 2012, p. 87): tomando como assunto os acontecimentos de Chicago que marcaram a origem do Primeiro de Maio, Piscator empregou o efeitos de multidão (ensemble), inserindo uma quantidade numerosa de pessoas no palco e reproduzindo a rebelião que em *Os Tecelões* apenas ficou sugerida dentro dos diálogos entre as personagens.

Sobre esse aspecto, Rosenfeld (2014) afirma que em *Bandeiras* Piscator expressa sua defesa de que o decurso épico de uma época apenas poderia ser tratado no teatro sob a forma de reportagem e/ou entrevista – especificamente, através de uma série de recursos que objetivavam o rompimento do ilusionismo promovido pelo palco fechado, como, por exemplo, a apresentação das personagens que representariam os líderes anarquistas que foram condenados à forca em Chicago (1886), identificados pela projeção de suas fotos em um telão no palco, assim como a inserção de cenas soltas do julgamento, auxiliados por planos laterais de textos que condensavam a lição da cena (p. 120). Assim, diferente dos *Tecelões* de Hauptmann, em *Bandeiras* Piscator, em vez de forçar a inserção do elemento social no diálogo

dramático, assume sua limitação e, com o objetivo de deslocar o homem do centro dramaturgicamente para realocá-lo em sua função social (Rosenfeld, 2014, p. 118), insere no palco a documentação – aqui, especialmente através dos recursos cinematográficos – do cenário social que determinam os acontecimentos. Em síntese, para Piscator o centro não deveria ser a relação do homem consigo mesmo, tampouco com Deus, mas sim com a sociedade, não importando mais a “curva interna da ação dramática, mas o decurso épico... da época. O drama importamos na medida em que pode apoiar-se no documento” (Piscator, 1929, como citado em Rosenfeld, 2014, p. 119).

A base fundamental da proposta de Piscator, que é, como afirma Szondi (2015), a elevação do elemento cênico à dimensão histórica e, formalmente, a relativização do acontecimento presente em função do pano de fundo objetivo da peça é o que “destrói o caráter absoluto da forma dramática e permite o surgimento de um teatro épico” (p. 112). Em outras palavras, podemos afirmar que a introdução do elemento fílmico na peça realiza um corte na totalidade dramática das cenas, podendo tanto tratar do passado como passado quanto projetar o futuro daquilo que se presentifica no palco, dissolvendo a tensão dramática que se dá no diálogo inter-humano – recurso que, como podemos já pressupor, causou ampla rejeição por parte da crítica conservadora.

A repercussão na imprensa de *Bandeiras*, afirma Costa (2012), interessa-nos especialmente pelo que nela reside de valor histórico: diz a autora que a denominação épico, que até então recebia conotação negativa – sinal de peças sem qualidade dramática e, portanto, ruins –, começa a se assumir como positiva. Especificamente, um romancista chamado Alfred Doblin elabora um argumento que também será reproduzido por Piscator em seu livro *Teatro Político*, a saber, o de que o épico “será procurado pelos que têm algo a dizer e representar, e aos quais não agrada a forma empedernida do nosso drama que obriga a uma arte dramática também empedernida” (Piscator, 1968, como citado em Costa, 2012, p. 87). É, pois, nesse contexto em que o conceito de teatro épico começa já a definir-se que iniciamos, no subitem a seguir, a tratar do trabalho de Brecht.

3.5 O trabalho de Brecht

Jesse para Begbick: O que diz Copérnico? O que é que gira? A Terra. A Terra e, logo, o homem. Segundo Copérnico. Ou seja, o homem não está no centro. Olhe lá para isto. Acha que isto está no centro? A coisa já passou à história. O homem não é

nada de nada! A ciência moderna demonstrou que tudo é relativo. O que é que quer isto dizer? A mesa, o banco, a água, a calçada, tudo relativo. A senhora, viúva Begbick, eu... relativo. Olhe-me bem nos olhos, viúva Begbick, um momento histórico. O homem está no centro, mas é apenas relativo.

–Bertolt Brecht, *A vida de Galileu*, 1991

Até agora, viemos tratando do percurso de ascensão do teatro épico em sua asserção positiva, isto é, como expressão da forma teatral capaz de tratar dos assuntos da classe trabalhadora. Como vimos, Doblin, ao cunhar em 1924 o termo épico com esta denotação, assumindo-o frente à crítica conservadora, faz o termo começar a circular entre os integrantes da esquerda alemã – e é durante esse período que Brecht chega a Berlim (Costa, 2010).

Essa chegada à capital se dá já sob a ameaça hitlerista, quando as freikorps, principal base de organização do partido alemão, invadiram Munique, em 1923. Nesse momento, Brecht, que já havia voltado da guerra – onde serviu como enfermeiro (era estudante de medicina) em Augsburg, sua cidade natal, próxima à Munique –, e que até então atuava como deputado no Conselho de Munique representando os trabalhadores da saúde de Augsburg, viu o conselho e a república da referida cidade sendo destruídos; é nesse contexto que Brecht, juntamente com outros artistas, foge para Berlim (Costa, 2010, p. 220). A essa altura, Brecht já havia escrito suas primeiras peças – *Baal* e *Tambores na Noite*. Além destas peças, desde 1914, quando contava com 16 anos de idade, Brecht já fazia suas primeiras publicações no jornal de Munique e Augsburg, seguidas depois de resenhas literárias (Brecht, 2019). No entanto, embora essas obras já contenham a presença de um escritor avesso à ideologia capitalista, agindo em defesa à classe trabalhadora, é apenas com sua chegada em Berlim que Brecht irá se dedicar ao estudo da teoria de Marx, conhecendo também o trabalho de Piscator. Em uma anotação de seu diário, datada de 1929, esse ponto de viragem do seu trabalho se evidencia expressivamente: “quando li o capital de Marx, entendi as minhas peças. Entender-se-á que desejo uma ampla divulgação desse livro. Não descobri, é claro, que tinha escrito um monte de peças marxistas sem ter qualquer noção. Mas esse Marx era o único espectador das minhas peças que eu já tinha visto” (Brecht, 2019, p. 23).

Apesar de seu contato próximo com o marxismo, é necessário ressaltar, como afirma Maciel (1967), que Brecht nunca escrevera, *stricto sensu*, obras especificamente marxistas, tampouco intentou a elaboração de uma teoria teatral marxista – o que estaria mais próximo das intenções de Piscator, por exemplo. No entanto, a visão de mundo marxista é o que confere o

modo com o qual Brecht pensa a realidade, apresentando e estruturando sua obra, por conseguinte, a partir da primazia do ser social, isto é, da materialidade como aquela que fundamentalmente determina a consciência humana (p. 6). Compreendemos que seja nesse sentido que Rosenfeld (2008a) expressa a dificuldade em se elaborar uma síntese do teatro brechtiano: ausente a presença de um sistema teórico estruturado e obediente a uma determinada rigidez, Brecht nos deixou apenas artigos e ensaios curtos sobre o teatro, experimentando, ao longo de sua carreira de mais de 30 anos, uma série de recursos diferenciados sempre com o objetivo de obter melhores efeitos cênicos, “tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete” (p. 145). O que temos em seu legado, como veremos a seguir, é um modo de fazer teatro que nos incita ao pensamento crítico, à dúvida daquilo que nos parece natural, *estranhando* o modo usual de se conceber a realidade e o indivíduo mediante o *afastamento sentimental* do público, evitando a plena identificação com os heróis – e, conseqüentemente, incitando-o a refletir criticamente sobre suas ações.

Em um *Homem é um Homem*, de 1926, Brecht já apresenta, de acordo com Rosenfeld (2008a), esse modo de pensar tipicamente brechtiano que, ao tratar justamente da crítica à concepção abstrata de indivíduo em contraposição às determinações sociais que o compõem, incita o público à reflexão sobre o modo liberal de se conceber o humano e, conseqüentemente, sobre o caráter imutável e inquestionável do herói dramático tradicional (p. 146). É nessa obra que aparece, nas palavras de Carvalho (2008), a grande invenção brechtiana, isto é, o modo dialético com o qual o autor é capaz de concretizar a relação entre desagregação do indivíduo e as causalidades socialmente objetivadas – para além de agregar em uma mesma peça homens alienados e forças sociais, Brecht faz o público confrontar-se com suas próprias expectativas idealistas sobre o destino de Galy Gay, tornando-se também parte do problema em que o herói se engendrou de que, sendo ele a luta de classes, é real e portanto externo ao enredo de *Um Homem é um Homem* (p. 67).

Esse modo específico de Brecht abordar o humano em suas peças – o de não tomá-lo como vítima passiva da sociedade capitalista, tampouco como único responsável pela sua subordinação ideológica –, produto de uma concepção que aloca o indivíduo como ser ativo, histórico e social, causa, portanto, um entrelaço com herói dramático tradicional que, em alinhamento ao teatro aristotélico, é de natureza abstrata. Embora esse aspecto já esteja presente em *Um Homem é um Homem*, as primeiras manifestações importantes de Brecht em defesa do teatro épico se encontram nas notas de suas obras seguintes, em *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928/29) – será nesta última que Brecht irá sistematizar sua oposição ao teatro aristotélico que, como afirma Maciel (1967), é definido

por Brecht como todo o teatro precedente. Especificamente, como já abordado no início deste capítulo, consideramos que seja importante mencionar que Aristóteles, sendo o primeiro autor a apresentar de forma sistematizada a essência da dramática, elaborou a noção de catarse como aquele fenômeno que se caracteriza pela descarga emocional promovida, no público, mediante sua identificação com o herói de uma peça teatral, residindo nela a função da arte do teatro, que é, de acordo com Aristóteles, o de purgação/purificação das emoções experimentadas.

Sobre esse aspecto, convém apontarmos para a catarse tal qual definida por Vigotski (1999) em *Psicologia da Arte*, também apresentada no primeiro capítulo deste trabalho: em nosso estudo, apresentamos esse fenômeno, tal como conceituado por Vigotski (1999), como dissonante de uma abordagem materialista histórico-dialética da obra de arte, dado o fato de que o autor apresentava uma relação direta entre o conteúdo apresentado em uma obra de arte e seu impacto emocional no espectador/apreciador – análise que, em nosso entendimento, por consequência, também destoa de uma compreensão Histórico-Cultural (que, vale lembrar, só seria sistematizada nos anos seguintes à referida obra) do modo com o qual vivenciamos um determinado evento do meio, qual seja, a presença de uma obra artística. A seguir, daremos continuidade à exposição acerca da visão de humano, bem como da tarefa e função do teatro a partir da lógica brechtiana, para que seja possível, em seguida, tecer considerações sobre a aproximação entre o trabalho de Brecht e o da Psicologia Histórico-Cultural de Vigotski.

3.5.1 Aspectos fundamentais: a tarefa do teatro e a visão de humano em Brecht

Como apresentamos no tópico acima, Brecht, para constituir uma forma teatral que não seja a dramática tradicional, parte da crítica ao padrão do teatro aristotélico para evidenciar as limitações da dramática como forma de se abordar assuntos sociais; tal como faz Piscator, Brecht aponta para a necessidade da instituição de uma nova forma. Como afirma Szondi (2015), Brecht nos faz, com sua crítica ao modelo dramático, atentarmos-nos, com o mesmo olhar científico que olhamos para a natureza na Primeira Revolução Industrial, a olharmos para o início do século XX como aquele momento em que o que estava em foco não era mais os meios de conhecimento e controle da natureza, mas sim os humanos – que, desta primeira feita, têm agora a vida determinada pela sua exploração. Por isso,

o teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse gigantesco empreendimento comum. E Brecht reconhece que isso implica renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as

relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia “aristotélica”, tanto teórica quanto praticamente, uma dramaturgia épica “não aristotélica”. (Szondi, 2015, p. 115)

De maneira geral, podemos afirmar portanto que, ao passo que, durante o Renascimento, coube à burguesia ascendente a tarefa social de promover o conhecimento e o domínio da natureza, o início do século XX, marcando-se como aquele em que o humano se vê às voltas consigo mesmo e com as suas relações sociais, anunciou a necessidade de avançar o desenvolvimento histórico humano em direção à libertação das “trevas feitas de um passado de exploração, opressão, injustiça e hipocrisia institucionalizada” (Maciel, 1967, p. 8) – tarefa social que, não correspondendo aos interesses da classe dominante, caberia ao proletariado. No que se refere ao campo teatral, como vimos, a complexificação do entendimento sobre a condição do humano e de suas relações sociais exigiu, pois, a flexibilização das estruturas rígidas do drama, possibilitando, gradativamente, a inserção de elementos épicos. Diz Brecht, em seu texto *Teatro Pedagógico* (1936), que estes elementos –tais como as projeções cinematográficas, por exemplo – complementam o equipamento teatral, tendo sido elas feitas quando os acontecimentos não podiam mais ser simplificados sob as regras do drama, como a personificação das forças em movimento ou da ação humana como que guiada por forças metafísicas. Assim, ainda de acordo com Brecht (1967), os acontecimentos do ambiente deveriam deixar de ser apresentados em função do herói, isto é, como surgindo apenas a partir da sua reação em relação a ele, como a tormenta que pode ser vista somente quando se vê, “sobre uma superfície da água, os navios abrirem suas velas e as velas curvarem-se ao vento” (p. 95), mas como elemento independente:

O teatro começou a narrar. Não mais faltava o narrador, juntamente com a quarta parede. Não somente o ambiente de fundo tomava posição diante das ocorrências verificadas no palco, na medida em que lembrava simultaneamente outras ocorrências em outros lugares por meio de grandes telas, comprovava ou desmentia os personagens por meio de documentários projetados, completava falas abstratas por meio de números concretos e palpáveis, acrescentava a situações plásticas, mas imprecisas em seu sentido, números e frases – também os atores deixavam de levar a cena até o seu fim, até à cena seguinte, guardando distância de seu personagem e mesmo levando a que se fizesse a crítica desse personagem. (p. 96).

Em síntese, Brecht apresentava como um dos aspectos centrais de suas peças o desejo de mostrar para além da esfera inter-humana individual, presente no drama rigoroso, expondo as determinações sociais dessas relações, tal como sabemos ser a concepção marxista sobre a consciência humana. É nesse sentido que Rosenfeld (2008), retomando a metáfora de Brecht

sobre a inviabilidade de se conhecer a natureza e a força de uma tempestade apenas pelo modo como os navios se inclinam no mar, afirma que, para que a própria tempestade seja apresentada, a estrutura rígida do drama deve ser dissolvida, assim como “o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em função da tempestade. **O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar**” (p. 148, grifo nosso). Apresentamos a seguir a já mencionada sistematização realizada por Brecht (1967, p. 59) em suas *Notas sobre Mahagonny*, redigidas em 1930, no qual expõe as diferenças essenciais entre o teatro épico e o drama rigoroso:

Quadro 1.

Sem título.

<i>A forma dramática do teatro</i>	A forma épica do teatro
É ação.	É narração.
Faz participar o espectador na ação, consome-lhe atividade.	Faz do espectador um observador – mas desperta-lhe a consciência crítica.
Desperta-lhe sentimentos.	Exige-lhe decisões.
Vivência.	Visão do mundo.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.	O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Sugestão.	Argumento.
Os sentimentos são conservados tais como são.	Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está no interior da ação, participa.	O espectador está de frente, analisa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.	O homem é objeto de uma análise.
O homem imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenlace.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.

Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento retilíneo.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

Nota. Brecht, B. (1967). *Teatro Dialético: Ensaio* (p. 59). Civilização Brasileira.

Como podemos observar, a atitude narrativa é, fundamentalmente, aquilo que mantém o público lúcido, isto é, emocionalmente distante das ações das personagens, que não mais apresentam-se como sequência de presentes absolutos, mas contextualizadas e, portanto, socialmente determinadas. É importante frisar, no entanto, que a eleição desse novo princípio não implica diretamente uma negação da esfera inter-relacional humana, mas sim, como diz Costa (2010), ir além da percepção imediata – ideológica – da vida privada. Do ponto de vista da luta de classes, afirma a autora, o que não pode mais admitir-se é “tratar da vida privada como faz a ideologia dominante. A esfera da vida privada tem que ser examinada criticamente, nos seus interesses mesquinhos, materiais, assassinos” (p. 222). Nesse sentido, o teatro brechtiano não ignora a esfera dramática, tampouco as emoções que são suscitadas pelo espetáculo, mas sim impede a identificação plena com as personagens, promovendo no público uma distância crítica dos acontecimentos em cena. Nas palavras de Brecht (1967),

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. – é assim que eu sou. – sempre será assim. – o sofrimento desta pessoa me compunge porque não há saída para ela. – Isto é a verdadeira arte: tudo é evidente por si mesmo. – Eu choro com aqueles que estão chorando e rio com aqueles que estão rindo.

O espectador do teatro épico diz: Eu não teria pensado nisso. – Não se deve agir assim. – Isto é verdadeiramente extraordinário, é quase incrível. – Isto não pode continuar. – O sofrimento desta pessoa me compunge porque sem dúvida haveria uma saída para ela. – Isto é a verdadeira arte: nada aí é evidente por si mesmo. – Eu rio dos que estão chorando e choro dos que estão rindo. (p. 97)

A mudança de uma concepção abstrata para uma concepção histórica da natureza humana é o que viabiliza – como já sabemos em Marx – a possibilidade de o humano conhecer a natureza e a si mesmo como passíveis de transformação: sendo a vida social essencialmente

prática, a nossa tarefa não é mais interpretar o mundo a partir de diferentes perspectivas, mas sim transformá-lo (Marx & Engels, 2007). O humano não é mais apresentado, portanto, como refém de sua tragédia pessoal, concebida metafisicamente, e sim como um ser determinado por condições históricas que podem ser transformadas. Concordamos com Rosenfeld (2008a) que este ponto seja o grande feito do teatro épico, haja vista que é ele que promove a desmistificação das questões humanas, revelando adversidades que não são naturais, eternas, mas sim históricas. Para o referido autor, o antigo encadeamento linear da ação dramática pura, que impedia o reconhecimento das forças determinantes de sua ação, enovelando o humano em situações que pareciam irremediavelmente trágicas, é substituído pelo salto dialético – e é “esta estrutura em curvas que permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas” (Rosenfeld, 2008a, p. 150).

É este, pois, o sentido da segunda razão de sua crítica ao teatro aristotélico: complementar à necessidade de desvencilhar-se de uma concepção abstrata, imutável de humano, Brecht apresenta o seu *intuito didático*, qual seja, o de objetivar cientificamente, no palco, as mazelas sociais humanas de forma que o público compreenda a sociedade na qual vive e sinta-se impelido a transformá-la. A proposta didática brechtiana, tal como afirma Rosenfeld (2008a, p. 147), convoca o fim da ilusão mística do teatro burguês e, portanto, seu impacto mágico – a catarse. Diz o autor que a purgação e descarga das emoções suscitadas na catarse promovida pelo teatro aristotélico é, para Brecht, o que leva o público a sair do teatro como que purificado, com a sensação de satisfação, “convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde”. Daí a necessidade do já mencionado afastamento emocional: é preciso que o público deixe de colar-se às personagens e de identificar-se simbioticamente com suas emoções, *estranhando* aquilo que lhe parece natural e possibilitando, portanto, a elevação das emoções experimentadas ao raciocínio crítico.

O cumprimento dessa tarefa, como é de se imaginar, demandou de Brecht a criação de uma série de recursos e experimentos, que serão apresentados no subitem a seguir.

3.5.2 Os recursos didáticos: a função do teatro e a teoria do distanciamento de Brecht

Mas a vocês nós pedimos
No que não é de estranhar,
Descubram o que há de estranho
No que parece normal

Vejam o que há de anormal!
 No que parece explicado,
 Vejam o quanto não se explica!

– B. Brecht, *A exceção e a regra*, 1930

Em seu texto *Teatro Experimental*, de 1939, Brecht (1967) aborda de maneira mais detalhada a questão da catarse aristotélica, ao evidenciar sua problemática a partir da discussão sobre a necessidade – ou não – do gozo estético como parte componente da fruição de um trabalho artístico. Especificamente, Brecht se debruçou sobre esse aspecto questionando-se sobre a contradição entre diversão e conhecimento: se, na apreciação de um espetáculo teatral, a diversão advém do gozo promovido pela plena identificação com as personagens, como manter no público o prazer de se estar no teatro e, ao mesmo tempo, instruí-lo em direção à tomada de consciência sobre a vida concreta?

Essa contradição entre instrução e divertimento, como afirma Maciel (1967, p. 13), seria justamente “a mola da evolução do pensamento teórico de Brecht”: desde a reflexão inicial sobre a fusão entre esses dois aspectos no teatro burguês até a resolução de sua contradição no teatro épico, Brecht testa uma série de recursos que, inicialmente, davam tônica à função da instrução em detrimento do divertimento; gradativamente, o elemento didático cede seu lugar como categoria absoluta do teatro brechtiano e passa a compor, dentro da ideia de instrução *como* divertimento, uma das categorias estéticas elencadas por Brecht.

É nesse sentido que, em seus primeiros trabalhos e, notadamente, em suas chamadas peças didáticas, o intuito didático despontava-se como o de maior importância; nestas peças didáticas, por exemplo, Brecht se valia de textos curtos e precisos, com mensagens evidentes sobre as lições nelas expressas e sem que houvesse a presença de muitas aparelhagens estéticas: dado que o objetivo fundamental do dramaturgo era o de apresentar a realidade tal como ela é em sua concreticidade, instruindo o público a postar-se ativo em relação à sua mutabilidade, o intuito didático prevalecia sobre o do divertimento, que de alguma forma ainda associava-se ao gozo promovido pela projeção do público nas personagens. Em *Teatro Experimental*, Brecht (1967, p. 130) expõe a crise: embora no teatro épico a instrução não estivesse mais fusionada com o divertimento ocasionado pela identificação amortecedora entre público e personagens, dificultando o encadeamento entre causa e efeito de suas ações no palco, estas categorias estariam agora em “*pé de guerra*” – quanto mais se ressaltava o elemento didático, menos diversão havia; em outras palavras, “quanto mais havia a aprender, mais o desempenho artístico custava a nascer”.

Assim, no que se refere à problemática específica da identificação público-personagem, tida por Brecht como uma viga mestra da estética dominante, o dramaturgo, ao se deparar com a diminuição do divertimento diante do distanciamento dos atores de suas personagens (que por vezes chegavam a ser propositalmente mal-interpretadas), avança na tentativa de inserir a perspectiva histórica das relações entre as personagens no palco – já que, definitivamente, esta era a via que fundamentaria o novo teatro – de forma que o caráter estético não esteja subordinado ao didático. O espectador, sem dúvidas, precisava ver aquilo que o herói não via; suas observações, sentimentos e, enfim, sua tomada de consciência deveria ser outra que não as experimentadas por esse herói – mas isso não deveria implicar a perda do divertimento, isto é, a experimentação das emoções por parte do espectador não deveria ser negligenciada, tampouco tida como desimportante ou prejudicial, mas deveria ser realocada para outro lugar que não o da identificação. É nesse sentido que Brecht (1967) coloca um exemplo a partir da situação *do Rei Lear*, de Shakespeare:

A cólera do Rei Lear é compartilhada por Kent, seu fiel servidor. (...) A questão era a seguinte: como levar a cena de maneira que, pelo contrário, a cólera leariana de Kent levasse o espectador ao estado de cólera? Apenas uma cólera que lançasse o espectador fora da identificação – pois ele só pode senti-la ou mesmo pensar em senti-la se for libertado do encanto sugestivo da cena – **seria uma cólera social e justificável em nossa época.** (p. 135, grifos nossos)

Como evidencia o exemplo acima, libertar-se do encanto sugestivo da cena não se trata, como já vimos, de ignorar a esfera dramática, mas sim de libertar o espectador de sua identificação, distanciando-o suficientemente para que o exame sobre as relações entre causas e efeitos possa ser realizado criticamente – trata-se, pois, de historicizar a esfera dramática de forma que tanto a cólera de Lear quanto o modo como Kent a ela reage possam ser *estranhados*, isto é, deixar de ser tidos como a única reação possível ao acontecimento do palco. Em síntese, Brecht (1967) erige, no lugar da identificação, um novo princípio – o do *distanciamento*. O distanciamento consiste, então, em desnaturalizar aquilo que aparece no drama rigoroso como natural, em estranhar o familiar – em duvidar, portanto, da cólera de Lear, “fazendo nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (p. 137), pois

o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. Ele vê que este homem é como este e como aquele. Porém este homem, podemos imaginá-lo não apenas tal qual é, porém tal como poderia ser, e as circunstâncias também, poderíamos representá-las de maneira diversa. (...) O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhe ilusões, reconciliá-lo com seu destino. O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que ele o apreenda. (p. 137)

A tarefa do teatro brechtiano, que é a exposição e comunicação da história (Brecht, 1967, p. 216), é ajustada, então, pela mediação dos recursos de distanciamento. Colocados em prática através de um incontável número de elementos cênicos e dramaturgicos, esses recursos possibilitam, como afirma Szondi (2015), a extração daquilo que é pertencente ao todo absoluto do drama rigoroso, isolando-o da homogeneidade e linearidade da dramática, como que o mostrando como objeto – ou seja, sujeito e objeto não se apresentam mais fundidos um ao outro em uma amálgama ideológica. É nesse sentido que Carvalho (2008) também chama tais recursos de “alienação da alienação” ou de “objetualização dos homens objetualizados” (p. 68): na ideologia dramática, as contradições objetivas são, via de regra, subjetivadas a ponto de aparentemente pertencerem apenas à esfera do inter-relacional, e é justamente a objetualização promovida pelo distanciamento que possibilita a reflexão histórica. Em termos formais, pode-se dizer que, se tínhamos, no drama burguês, a fusão entre sujeito e objeto, fazendo as determinações sociais dissolverem-se como elementos abstratos, particulares aos conflitos privados dos heróis, a distância épica possibilita, agora, a separação entre sujeito e objeto – que, embora já presente na origem do épico, é em Brecht, e, especificamente, graças aos recursos de distanciamento, que ela precipita-se em todos os planos da obra, sedimentando-se como seu princípio formal (Szondi, 2015, p. 120).

Esse novo princípio formal, posto que possibilita o estranhamento do humano por ele mesmo porque agora confere objetividade ao ser social, entra, de acordo com Szondi (2015), na modalidade daquilo que é científico e pedagógico: **a objetividade científica se torna, na arte, objetividade épica** (p. 117, grifos nossos) e atravessa a estrutura, a linguagem e a encenação das peças; o espectador não se vê mais refém da ação que se passa no palco, mas esta se torna objeto do que é narrado em cena, ou seja, a ação não preenche mais inteiramente o palco teatral, mas subordina-se às determinações sociais que lhe provocaram, sendo estas apresentadas ao espectador – **“porque o homem que age é tão somente o objeto do teatro, é possível ir além dele e indagar o que move sua ação”** (p. 117, grifos nossos).

Tomar, portanto, *aquilo* que move a ação das personagens como a possibilidade de perspectivação histórica – e, portanto, de reflexão crítica – do que é encenado é, em outras palavras, jogar luz sobre as particularidades que compõem a ação singular de um ator em cena para que a tarefa principal do teatro em Brecht seja cumprida. Assim, acrescida do trabalho do ator, esta história, para o dramaturgo, precisa ser “interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído de atores, cenógrafos, encarregados das máscaras e do guarda-roupa, músicos e coreógrafos” (Brecht, 1967, p. 204). Ou seja: os recursos de distanciamento, longe de se limitarem ao modo como Brecht elabora o texto dramático ou dirige seus atores,

expande-se para todos os elementos do palco, desde as nuances de luz até o trabalho dos músicos. Rosenfeld (2008a), ao tratar de forma mais específica dos principais recursos de distanciamento empregados por Brecht, os elenca nas categorias de recursos literários, recursos cênico-literários, cênico-musicais e o trabalho do ator como narrador.

Assim, no que se refere ao modo como Brecht emprega esses recursos, temos desde o emprego de recursos cênico-literários como o uso da ironia e da sátira nos textos, que pela sua própria qualidade textual provocam o distanciamento necessário ao riso, até a contraposição entre texto e melodia nas canções, com o objetivo de causar estranhamento no espectador – por exemplo, uma canção de ninar, tipicamente serena em sua melodia, contraposta com uma letra em que os pais amaldiçoam o nascimento da filha, como observamos em *Uma Canção Desnaturada*, de Chico Buarque, que a emprega em *Ópera do Malandro*, releitura de *A Ópera dos Três Vinténs* adaptada ao contexto brasileiro pós-golpe de 1964. O espectador, também envolvido com cartazes e projeções que objetivam comentar epicamente a ação do palco, deve tomá-la com a atitude de quem a *observa fumando* – Brecht recomendava, inclusive, que o público literalmente o fizesse, mantendo-o desperto, diferenciando-o das personagens em cena. Nesse sentido, a iluminação e o cenário também organizam-se em prol da quebra da ilusão; o palco deve estar, de maneira geral, bem iluminado, e os objetos em cena não visam reproduzir o cenário real daquilo que se dá em cena, mas sim reduzir-se ao indispensável (inclusive, parodiando a ação) (Rosenfeld, 2008a). Como já podemos imaginar, no que diz respeito, portanto, ao papel do ator, cabe a este a tarefa de ser sujeito e objeto simultaneamente, isto é, ao mesmo tempo que interpreta a personagem, o ator deve mostrá-la ao público, inserindo-se, como afirma Rosenfeld (2008a), na ação e também à margem dela. Para Brecht (1967), cabe ao ator deixar evidente

através de sua interpretação que “mesmo no princípio ou no meio ele já saiba o fim” e que ele necessita “conservar assim, no decorrer da peça, calma e independência”. Narra a história de seu personagem através de uma representação viva, mostrando saber mais do que o próprio personagem, e apresentando o “agora” e o “aqui” não como ficção, como é possível com as regras de representação, mas sim tornando-os distintos do “ontem” e do “algum lugar”, de tal forma que a associação de acontecimentos aparecerá com mais evidência. (p. 204).

O ator, portanto, sabendo mais de sua personagem do que ela própria, descola-se da ação desenvolvida, apresentando uma atitude crítica às suas ações, impedindo o espectador, por sua vez, de colar-se à sua narrativa como a única possível. Como recurso, o ator pode utilizar máscaras e outros artefatos que visam distorcer e/ou desfigurar suas personagens, como o uso

de pernas de pau e narizes gigantes, por exemplo, evidenciando, como explica Rosenfeld (2008a, p. 161-162), algum traço da personagem (geralmente, as das classes superiores); gesto, pantomima e diferentes entoações também são aplicados com o objetivo de distanciamento do texto, podendo, por vezes, causar o entrechoque entre texto e ação.

Ainda, podemos afirmar de maneira geral que aquilo que determina as atitudes das personagens brechtianas é o *gestus* – definido por Brecht como a atitude que as personagens assumem umas em relação às outras (Brecht, 1967, p. 209). Para o dramaturgo, mesmo aquelas atitudes que parecem de ordem privada, como a expressão da fé religiosa, ou exteriorização de uma dor física, por exemplo, são determinadas pelo *gestus social*, isto é, situam-se no âmbito das relações sociais e, como afirma Rosenfeld (2008a), é delas que podemos extrair elementos que condizem a uma determinada situação social. A atitude de defesa contra um cão, por exemplo, se compõe como um *gestus* social quando nela se exprime a necessidade que um homem mal vestido tem de defender-se de um cão de guarda (Rosenfeld, 2008a, p. 163); no caso do *Círculo de Giz Caucasiano*, o advogado principal é ironizado pelo modo como se comporta: as acrobacias que realiza até chegar ao lado do juiz executam “uma mesura que por si só é um espetáculo e cuja retórica é uma paródia à retórica barata do seu discurso”.

Como podemos observar, a tarefa que se coloca aqui é altamente complexa: Brecht não deixa aos seus espectadores (nem aos seus atores) um passo a passo sobre como pensar e agir diante da realidade, nos guiando para um caminho supostamente pré-determinado da transformação social, mas nos provoca o pensar crítico, de desnaturalização das relações: com a mediação dos recursos de distanciamento, nós somos convidados a duvidar das ações das personagens e começamos a pensá-las a partir de um determinado contexto, em um determinado grau de complexidade dado pelas suas determinações. Nesse sentido, quando tomamos essa discussão em termos formais, faz-se mister compreendermos que a separação entre sujeito e objeto promovida pela estética brechtiana, uma vez que confere objetividade ao humano como ser social, necessariamente deve fazê-lo desatrelando-o de uma realidade abstrata para a concreta – o que implica, pois, o trabalho a ser feito, por parte da equipe teatral, no que diz respeito ao conhecimento da realidade que se pretere transformar – o que nos convida ao questionamento sobre qual aspecto de uma dada história deverá ser erigido pelo distanciamento? Ou ainda: como definir aquilo que é importante que o público saiba, e sob quais objetivos se pautou a definição dessa importância?

A condição fundamental para que se jogue luz sobre aquilo que se quer evidenciado não pode ser outra senão a do posicionamento em favor da luta da classe trabalhadora pela superação do modo capitalista de produção. Brecht (1967) afirma: “a determinação de que

aspecto deve ser distanciado e como fazê-lo depende da exposição exigida pelo episódio inteiro; e é nesse ponto que o teatro pode e deve defender decisivamente os interesses de sua época” (p. 215). Cabe, a título de exemplificação, a reprodução da análise que Brecht executa de Hamlet a partir do contexto no qual se encontrava, a saber, do interesse criminoso das classes dominantes e do “abuso constante de uma desconfiança generalizada na razão” (Brecht, 1967):

Está-se em tempo de guerreiros. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu o rei da Noruega numa bem-sucedida guerra de espolição. Quando o filho do rei da Noruega, Fortinbrás, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é derrubado pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora no trono, desviam o sentido da guerra, permitindo às tropas norueguesas atravessarem o território dinamarquês para uma guerra de saque na Polônia. A esta altura, o jovem Hamlet é chamado pelo espírito de seu belicoso pai a vingar o crime contra ele cometido. Ao relutar em responder a um ato sangrento com outro ato sangrento, estando mesmo a ponto de partir para o exílio, Hamlet encontra o jovem Fortinbrás que se encontrava a caminho da Polônia com suas tropas. Sugestionado por este exemplo guerreiro, Hamlet volta e num gesto bárbaro mata seu tio, sua mãe e a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Esses acontecimentos mostram o jovem Hamlet, já algo nutrido, utilizar, da maneira mais ineficiente possível, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wistenberg. No ambiente feudal ao qual retorna, tal visão só lhe serve como obstáculo. Face a práticas irracionais, sua razão é por completo impraticável. Sucumbe como trágica vítima desta discrepância entre uma forma de raciocínio e uma forma de ação. (p. 215)

No exemplo acima, é importante que se evidencie que Brecht não intenta apresentar uma análise verdadeira e definitiva sobre *Hamlet*: admitindo ele mesmo outras formas de leitura desta obra, Brecht afirma que seria essa a leitura cabível à sua época e a partir de sua posição diante da luta de classes. O que lhe interessa, pois, é apresentar o que é verdadeiro, porque parte da realidade concreta – o contexto de rivalidade entre os reinos da Dinamarca e Noruega, a ida de Hamlet à Universidade de Wistenberg, a tentativa de saque à Polônia pelo exército de Fortinbrás. Elencadas as determinações objetivas da peça, Brecht as compõe de modo que possa justificar a contradição entre a morosidade do comportamento de Hamlet após receber o pedido do espírito de seu pai e seus gestos abruptos, irracionais, que desembocam no desfecho trágico. Vemos, portanto, que o que está em jogo nas ações de Hamlet é o entrechoque entre a racionalidade adquirida em sua ida à Universidade e seu espírito medieval, que o convoca à abandonar as luzes do Renascimento em prol da crença nos poderes sobrenaturais e na necessidade da guerra. Quando Hamlet vê, portanto, seu rival atravessando seu território para ir até a Polônia, o herói, já convencido de que a aparição fantasmagórica era, de fato, seu pai, rompe sua delonga e provoca mais mortes do que planejara.

É de grande importância a esta pesquisa, nesse ponto, destacar a discrepância entre essa análise feita por Brecht e aquela realizada por Vigotski em *Psicologia da Arte* (1999): em que pese o fato de que, em Vigotski (1999), há a especificidade da análise psicológica da obra de arte, não é presente, no referido autor, a dedicação às determinações concretas das ações de Hamlet. A questão da morosidade, diferente de Brecht, é interpretada por Vigotski (1999) como uma necessidade estética – como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, Hamlet se demora a matar o rei porque “ser ou não ser é uma questão de método”, ou seja: a contradição entre fábula (Hamlet mata o rei) e enredo (Hamlet não mata o rei) foi, de acordo com o autor, um procedimento técnico empregado por Shakespeare a fim de promover a contradição entre forma e conteúdo na obra como condição para a catarse, e não uma expressão da contradição histórica encarnada pelo entrechoque de papéis – o príncipe e o estudante universitário – na figura do herói.

Em busca de um diálogo entre o teatro épico brechtiano e a Psicologia Histórico-Cultural, pretendemos, no próximo capítulo deste trabalho, demonstrar o quanto o modo brechtiano de compreender e elaborar uma obra artística, embora distancie-se dos escritos de Vigotski em *Psicologia da Arte* (1999), assemelha-se sob diversos aspectos aos fundamentos da Psicologia Histórico-Cultural, elaborados nos anos seguintes e que, embora não se atenham com acuidade à questão da arte, pode nos oferecer pistas de como fazê-lo. À vista disso, pretendemos, com esse percurso, demonstrar que, ao falarmos tanto do drama quanto da arte literária e/ou teatral, em geral com o objetivo de compreender suas contribuições ao entendimento do ser social e ao desenvolvimento da ciência psicológica, podemos encontrar, no campo da Crítica Literária, uma importante mediação para a composição dessa interface: compromissada não em ser a última avaliação de uma obra, mas em entendê-la em sua totalidade tomando como fio a historicidade, a Crítica Literária pode brindar a nós, psicólogos, a possibilidade de relacionarmos ao menos dois pontos cruciais da Psicologia à questão da arte literária: 1- o quanto a literatura, em sua trajetória histórica, é capaz de objetivar o modo como o humano vai se compreendendo enquanto gênero, oferecendo-nos subsídios sobre os modos como o humano se autoconcebe e suas implicações a partir disso; e 2 - se pretermos um diálogo sobre a relação entre literatura/teatro e psicologia, bem como das contribuições de um campo ao outro, não devemos restringi-la à esfera do conteúdo – se versamos, como é o nosso caso, sobre uma psicologia compromissada com o desenvolvimento humano em suas máximas possibilidades, devemos, como nos ensina Brecht, nos postarmos ao lado da classe trabalhadora, e isso implica construir um teatro que se dedique, tanto em forma quanto em conteúdo, à atitude crítica do espectador-trabalhador tomando a liberdade como conquista – e não como pressuposto, tal qual quer a ideologia burguesa.

4 O DRAMA DA PSICOLOGIA: INTERSECÇÕES ENTRE TEATRO ÉPICO E PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DESDE O MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO

Ele pensava dentro de outras cabeças; e na sua outros, além dele, pensavam. Este é o verdadeiro pensamento.

–Bertolt Brecht

Nos capítulos anteriores deste trabalho, objetivamos apresentar a base argumentativa necessária à defesa de que o teatro épico brechtiano, na medida em que se constitui como expressão de um modo histórico e dialético de conceber o humano e suas inter-relações sociais, pode constituir-se como ferramenta de desenvolvimento da consciência e, em seus fundamentos, como ferramenta teórico-metodológica para o estudo e trabalho com a Psicologia Concreta. Em direção similar à de Del Rio & Alvarez (2007), nessa defesa concordamos que Vigotski tenha mantido a vinculação entre psicologia e drama em toda a sua obra, e que a elaboração do drama como modelo de organização do psiquismo constitui-se como o nexo entre essas aproximações (p. 304).

Embora não tenhamos como objetivo principal a demonstração da manutenção de um interesse que se apresenta em termos teóricos desde *Psicologia da Arte*, concordamos com os autores no que diz respeito à hipótese de que, ao longo de sua obra, Vigotski imerge no campo da Psicologia levando consigo seu questionamento sobre o impacto da arte na vida do humano e, indo além, sobre o *sentimento trágico* em relação à vida – seja dos heróis dramáticos, seja dos indivíduos que vivenciam os dramas da vida cotidiana. Nesse sentido, acreditamos que, quando o referido autor nos brinda com o modelo dramático como expressão da dinâmica do psiquismo, podemos ir além de seu sentido estritamente coloquial e/ou adjetivo – isto é, do dramático como sinônimo de uma situação crítica, ou de uma situação crítica desencadeada pelo entrechoque entre opostos, apenas –, buscando tecer um nexo entre a Psicologia Histórico-Cultural e o drama como gênero literário, haja vista que este termo, desde sua primeira definição, trata da especificidade da ação do humano na realidade.

Com o objetivo de conferir base a essas afirmações, no primeiro capítulo discutimos, então, sobre as duas perguntas que Vigotski (1999) elabora em *Psicologia da Arte*, e que se constituem como objetivo fundamental da referida obra: qual a estrutura básica da obra de arte e, diante disso, como ela impacta o psiquismo humano. A seguir, defendemos que as respostas elaboradas pelo autor, embora tenham promovido uma série de reflexões importantes sobre o lugar da arte na sociedade, não foram respondidas a partir de uma fundamentação histórico-

cultural, mas sim reflexológica (Veresov, 1999). Nessa ocasião, estando ainda ausente a mediação como conceito fundamental que possibilitará a Vigotski galgar a superação do pensamento reflexológico, o modelo de análise apresentado pelo autor não oferece respostas suficientes para o estudo e a análise da intencionalidade das ações humanas – seja das personagens, seja dos espectadores/apreciadores –, restringindo-as, portanto, aos procedimentos técnicos do autor (contradição entre forma e conteúdo) e, no caso da catarse, à descarga nervosa promovida por tais procedimentos.

Ademais, discutimos que, se em *Psicologia da Arte* Vigotski (1999) não pôde responder a partir da base teórico-conceitual da Psicologia Histórico-Cultural as perguntas de sua pesquisa sobre a arte, no decorrer de sua obra, o autor, ao apresentar e aprofundar a mediação como o elemento fundamental que reside no entremeio entre o estímulo e a reação, elabora o conceito que pode nos reconduzir aos estudos sobre arte a partir do enfoque histórico-cultural: sendo a ação intencional do humano na natureza a constituinte da especificidade da pesquisa psicológica em Vigotski (2021), consideramos que o conteúdo da ação humana seja justamente o núcleo central que possibilita a análise psicológica de uma obra literária e/ou teatral (p. 100).

Em vez de buscarmos cumprir essa tarefa no campo estrito da Psicologia, optamos, por tecer, desde a metodologia, o nexos entre a ciência psicológica e a Crítica Literária. Ao tomar como base teórico-metodológica o materialismo histórico-dialético, objetivamos, primeiramente, destacar a importância da Crítica Literária no estudo acerca da historicidade do gênero humano e, em segundo lugar, distanciar a ciência psicológica de sua herança idealista e pragmatista – isto é, de sua pretensa suficiência para tratar dos assuntos que dizem respeito à vida e à condição do humano. Realizamos, então, no segundo capítulo deste trabalho, uma incursão no campo da Crítica Literária de orientação materialista pelo fato de que esta área de estudos, ao intentar a análise da totalidade das obras, analisa também, sob o escopo do materialismo histórico-dialético, o significado das ações das personagens literárias, bem como o modo como elas se modificam, em conteúdo e forma, diante do avanço histórico do humano em seu modo de conceber a si mesmo e as suas relações interpessoais – estreitando, portanto, a tarefa do crítico literário e a de interpretação psicológica do psicólogo concreto.

Ao aprofundarmos, pois, o estudo do drama como gênero literário, chegamos ao teatro épico brechtiano via a necessidade histórica de conceber o humano como ativo, histórico e social diante a crise do modo burguês de se conceber a produção e a reprodução da vida. É nesse sentido que consideramos que esse campo, pelo fato de já estar há tempos tratando da ação intencional do humano na natureza, possa apresentar ricas contribuições ao estudo da vivência – compreendida aqui como unidade funcional básica do psiquismo (Arias Beatón,

2017). Este fenômeno, que se caracteriza também como conceito histórico-cultural, será fundamental à elaboração do modelo que apresentaremos para a análise dos dramas da vida cotidiana e também das personagens dramáticas de Brecht – que, por sua vez, além de constituir-se como uma das respostas à pergunta inicial desta pesquisa, poderá jogar luz sobre o trabalho do psicólogo de orientação histórico-cultural.

A fim de cumprir esses objetivos, no presente capítulo apresentamos o problema da ação humana tal como tomado por Vigotski, isto é: percorreremos desde os primeiros frutos do estudo da consciência como seu primeiro objeto de análise, revelada pelo mecanismo da mediação (Del Rio e Alvarez, 2007, p. 315), passando pelo estudo da palavra com significado como unidade de análise da relação entre pensamento e linguagem até o entendimento da vivência como unidade de análise da relação entre indivíduo e meio – ou seja, como unidade funcional básica para a interpretação e análise da ação do humano na realidade. Essa trajetória, concordamos com Del Rio e Alvarez (2007), permite que compreendamos que a investigação de Vigotski, já como psicólogo e não mais como teórico da arte, afirme efetivamente “que a psicologia é drama, a consciência é dramática, que a unidade de análise da vida psíquica é a unidade de análise da arte” (p. 315) – e, em nosso caso, é o que nos permitirá, nos últimos tópicos deste trabalho, promover o diálogo entre Psicologia Histórico-Cultural e teatro brechtiano através da análise psicológica de *Santa Joana dos Matadouros*, cumprindo a tarefa à qual nos propomos com esta tese.

4.1 A ação dramática humana como objeto da Psicologia

Em discussão sobre o significado que Vigotski dá ao termo Psicologia Concreta em sua obra, Martins (2020) retoma a crítica que o referido autor traz à Psicologia, extensivamente trabalhada em seu texto *O Significado Histórico da Crise da Psicologia*. Jogando luz sobre o caminho metodológico empregado por Vigotski (2004), a saber, o do materialismo histórico-dialético como método de análise da história da psicologia como ciência, a autora destaca que é da necessidade de um estudo que partisse de uma compreensão histórica – e, portanto, dialética – do psiquismo humano que emerge o processo de formação e de desenvolvimento dos fenômenos psicológicos como objeto da Psicologia (Martins, 2020). É este, segundo a autora, o caminho que conduz Vigotski à constatação de que falar da natureza social do desenvolvimento humano é o mesmo que o compreender como “expressão das contradições históricas entre natureza e cultura” (p. 344).

Neste tópico, em concordância com os postulados de Martins (2020) e Pino (1999, 2000) acerca da Psicologia Concreta de Vigotski, optamos por iniciar o estreitamento entre o drama como termo que se apresenta na Psicologia Histórico-Cultural e o drama como gênero literário tomando como pressuposto fundamental para o entendimento da ação concreta do humano na natureza a noção de que **a natureza social do psiquismo humano se caracteriza como expressão das contradições entre natureza e cultura**. Ao erigirmos, portanto, o *processo* de formação e desenvolvimento dos fenômenos psicológicos como objeto da Psicologia, e não o produto destes mesmos fenômenos, somos convidados a refletir sobre o conteúdo e a forma de uma ação do humano na natureza – ou, em outras palavras, sobre o seu significado. Por exemplo, o que a ação de Otelo revelaria, então, sobre o gênero humano quando, enraivecido pela suposta traição de Desdêmona, ele grita à esposa: “se, com lágrimas de mulher a terra fora fecundada, cada lágrima geraria um crocodilo”?

Defendemos que seja esta a proposição que nos permite, especificamente, estreitar a relação entre os postulados de Vigotski acerca do drama, desenvolvimento da personalidade e vivência (*perezhivanie*) e os estudos da Crítica Literária Materialista que se remetem ao drama como modo de se conceber a existência humana. Assim, encontramos na lógica dialética e no materialismo a sustentação necessária à tal proposição e retomamos de Vigotski (2004) a defesa pela aproximação entre psicologia e arte, tal como o autor expressa em sua crítica e *dissecação* da ciência psicológica:

O que restar depois dessa dissecação irá parar no campo da arte: autores de romances é como Frank continua a chamar os professores de psicologia. Para Dilthey, a tarefa da psicologia consiste em caçar nas redes de suas descrições científicas o que se oculta em Lear, Hamlet e Macbeth, já que vê neles "mais psicologia que em todos os manuais de psicologia juntos". Mas Stern ria em surdina da psicologia obtida dos romances; dizia que é impossível ordenhar uma vaca pintada. E, no entanto, desmentindo seu pensamento e como que dando razão a Dilthey, a psicologia descritiva adentra, de fato, cada vez mais no mundo do romance (pp. 403-404).

Em nossa compreensão, é fato que, se nos debruçarmos sobre o produto do pensamento, apenas, ou em fenômenos psicológicos isoladamente, jamais seremos capazes de *ordenhar uma vaca pintada*: nesta metáfora, jamais saberemos como ordenhá-la tomando-a como a soma de seus membros, apenas, ou como produto bruto de algo que não buscamos conhecer internamente. No entanto, se adentrarmos o mundo literário em busca da compreensão das razões de uma ação em dado contexto, isto é, as determinações que eliciam dado comportamento e a especificidade do modo com o qual um sujeito como Otelo a ele responde,

estaremos – para utilizar a expressão de Politzer como citada por Vigotski (2000, 2021) –, mais perto do homem que trabalha e mais afastados do músculo que contrai (Vigotski, 2021). É nesse sentido que Vigotski (2000a) afirma que é impossível explicar-se o funcionamento do seu aparelho (cérebro), que a pessoa dirige o seu cérebro, e não o cérebro a pessoa (sócio!), que sem a pessoa é impossível entender a sua conduta, que a psicologia não pode apresentar-se nos conceitos dos processos, mas do drama. (p. 18)

Quando buscamos, portanto, estreitar a relação entre o drama em Vigotski, como expressão dinâmica da conduta humana, e o texto dramático, que invariavelmente se constituirá como objetivação do sujeito histórico, viabilizamos essa operação pela sua compatibilidade fundamental: ambos tomam como pressuposto a atividade que, como categoria filosófica pertencente ao escopo teórico dos estudos de Marx e Engels, se objetiva como expressão da universalidade humana. Como afirma Davydov (2019), o conceito de atividade em Marx e Engels pode ser exprimido como a “abstração teórica de toda a prática humana que tem um caráter histórico social” (p. 15), revelando a universalidade humana na medida em que ela se expressa objetivamente desde o início como prática histórico-social do gênero humano. É nesse sentido, continua o autor, que a essência da atividade humana se revela na análise do conteúdo de conceitos que se interrelacionam com a atividade, desde o trabalho até a atividade espiritual: “a atividade é a substância da consciência humana”³.

Nesse sentido, é o conceito de atividade como categoria filosófica própria à lógica dialética e à compreensão materialista da história que permite a Vigotski (2004) caminhar rumo à superação dos problemas advindos das tentativas anteriores de caracterização da psicologia como ciência: para o autor, a superação do idealismo das correntes psicológicas presentes até então só se daria via uma correta alocação metodológica do problema, trazendo à baila a compreensão da formação humana como expressão das contradições entre natureza e cultura. Ao apresentar, pouco mais tarde, seu método de investigação em *História do Desenvolvimento das Funções Mentais Superiores*, Vigotski (2021) expressa com detalhes o percurso metodológico que o levou à análise das formas culturais de comportamento a partir do estudo daquilo que o autor chamou de funções rudimentares ou fósseis psicológicos. Estes fósseis, de acordo com Vigotski (2021), caracterizam-se pelas formas primitivas de comportamento cultural humano – como amarrar um barbante em formato de nó ou entalhar traços em um

³ Embora seja de nosso conhecimento o estudo e aprofundamento do conceito de atividade empregado por Leontiev, assim como o de sua crítica à defesa de Vigotski (2018) da vivência (*perezhivanie*), e não da atividade, como unidade da consciência (Leontiev, 2005), dado o objetivo deste trabalho, optamos por atermo-nos ao legado teórico específico de Vigotski.

pedaço de madeira para a lembrança de algo – que se diferenciam essencialmente do comportamento animal pelo fato de serem indicativo do autocontrole do comportamento humano, isto é, da criação, pelo próprio humano, de um estímulo *artificial* que irá determinar sua resposta (p. 96).

Para Vigotski (2021), o caráter dessas ações, definido essencialmente pela introdução ativa de um estímulo artificial como instrumento da memória, expressa o surgimento de um traço de comportamento exclusivamente humano, impossível e impensável aos animais (p. 97): da adaptabilidade passiva diante da natureza, própria aos animais, o homo sapiens *salta* para a possibilidade de fazer-se humano mediante a apropriação ativa dos elementos presentes na natureza, que então se modifica na medida em que passa a constituir-se também das objetivações da intencionalidade humana. É o estudo daquilo que constitui a ação intencional do humano na natureza, diz Vigotski (2021), que define, portanto, a especificidade de uma pesquisa psicológica. Vejamos como a citação a seguir, que diz respeito a essa discussão, nos dá elementos para um melhor entendimento da citação em destaque neste mesmo tópico, a saber, é “a pessoa [que] dirige o seu cérebro, e não, o cérebro a pessoa” (Vigotski, 2000a, p. 38):

A especificidade é considerada não somente em sua complexidade e em seu desenvolvimento, no refinamento quantitativo e qualitativo dos hemisférios cerebrais, mas principalmente na natureza social do homem e em um novo método de adaptação, que, quando comparado aos animais, coloca o homem à parte. A principal diferença entre o comportamento humano e o dos animais não consiste apenas no fato de que o cérebro humano é muito mais desenvolvido que o do cão e de que a atividade nervosa superior "tão impressionantemente coloca o homem à parte dos outros animais", mas porque é o cérebro de um ser social e porque as leis da atividade nervosa superior humana se manifestam e atuam na personalidade humana (p. 106).

Em síntese, podemos afirmar que é a adoção do materialismo histórico-dialético como método de análise do percurso da psicologia como ciência que conduz Vigotski (2004), portanto, a atentar-se para a especificidade da atividade humana na natureza como aquela que poderia trazer à baila a possibilidade do estudo psicológico – e não fisiológico, apenas – do humano: a atividade humana, ao caracterizar-se essencialmente não pelo volume de atividade nervosa cerebral, mas sim pela sua nova *qualidade* (regida por leis sociais, e não naturais) nos proporciona o entendimento de que são as leis sociais, e não as biológicas, que regem os hemisférios cerebrais de um indivíduo, ou seja, “o homem introduz o estímulo artificial, atribui significação ao comportamento e, com os signos atuando externamente, cria novas conexões no cérebro” (Vigotski, 2021, p. 107).

Nesse sentido, o estudo dos fósseis psicológicos, na opinião do autor supracitado, ao viabilizarem o estudo do desenvolvimento cultural das funções mentais possibilita também traçar a via do desenvolvimento da personalidade da criança, caracterizando a tendência que impulsiona os estudos da psicologia do desenvolvimento humano – “a psicologia está humanizada” (Vigotski, 2021, p. 111). Ao recorrer novamente à noção de que a humanização da psicologia, isto é, a transição do estado natural para o estado humano, diz respeito a uma metodologia capaz de abordar “o homem que trabalha, e não, o músculo que contrai” (p. 113), é interessante notar como Vigotski (2021) afirma que essa analogia de Politzer diferencia-se apenas ligeiramente de sua compreensão de determinismo: o determinismo humano não pode simplesmente identificar-se com a ideia passiva do determinismo animal, haja vista que é a sociedade, e não a natureza, que deve ser considerada, em primeiro lugar, como o fator determinante do comportamento humano, sendo esta a ideia geral sobre o desenvolvimento cultural da criança (p. 113).

Compreendemos que seja este o entendimento que, acrescido à sua leitura de Politzer, levou Vigotski (2000a) a afirmar em seu manuscrito que a psicologia não pode apresentar-se a partir dos conceitos dos processos que regem o psiquismo humano, mas sim em termos de drama: ao trazer o humano, e não os processos psicológicos para a posição central de seus estudos, Vigotski (2000a) defende que “pensa não o pensamento, pensa a pessoa” (p. 33), empreendendo a noção de que a personalidade se define pelo conjunto de relações sociais encarnadas em um indivíduo. Assim, processos psicológicos como sensação, percepção e representação podem preceder o pensamento, mas não o contrário – este último, sendo produto da internalização das relações sociais e, portanto, do desenvolvimento histórico propriamente dito, se expressa superiormente como “uma relação social de mim para comigo mesmo” (Vigotski, 2000a, p. 34), ou, em outras palavras, eu me relaciono comigo mesmo a partir do modo com o qual as pessoas outrora se relacionaram comigo. É por essa razão que, nas palavras de Vigotski (2000a):

compare Politzer: psicologia = drama. Coincidência: a psicologia concreta e Dilthey (sobre Shakespeare). Mas o drama realmente está repleto de ligações de tal tipo: o papel da paixão, da avareza, dos ciúmes, em uma dada estrutura da personalidade. Um caráter divide-se em dois em Macbeth - Freud.

O drama realmente está repleto de luta interna impossível nos sistemas orgânicos: a dinâmica da personalidade é o drama. (p. 34)

Se incorremos, pois, na ideia de que cada pessoa irá *pensar o pensamento* em sua singularidade, nos aproximamos tanto da afirmação de Dilthey, já expressa no início deste

tópico, quanto da de Politzer, a saber, de que a psicologia se realizaria como ciência apenas em termos de drama, ou, em outras palavras, quando se debruçasse sobre a especificidade da troca contraditória entre humano e natureza. Especificamente, Politzer (1998), em sua *Crítica aos Fundamentos da Psicologia*, ao tratar da defesa da Psicologia Concreta, de maneira similar a Vigotski (2004), critica de modo contundente as correntes psicológicas que tratam da pesquisa psicológica em termos de processos psicológicos afirmando que, se não colocamos os fatos psicológicos em primeira pessoa (o *eu* que age), mas em terceira, suprimimos de nossa análise aquilo que deveria ser de interesse fundamental ao psicólogo, a saber, exatamente aquilo que é psicológico de um sujeito. O autor ilustra a diferença entre tratar um fato em terceira pessoa de um fato em primeira pessoa utilizando uma lâmpada sob uma escrivaninha como exemplo:

A lâmpada que ilumina minha escrivaninha é um fato “objetivo”, precisamente por estar “em terceira pessoa”, por não ser “eu”, mas “ela”. Contudo, na medida em que sou eu que lhe subtenho o ser, a lâmpada é um fato psicológico. Portanto, segundo a natureza do ato que a põe, a lâmpada é um fato físico ou um fato psicológico; ela pode ser, portanto, ponto de partida de duas ordens de pesquisas essencialmente diferentes: a física, de um lado, a psicológica, de outro. (Politzer, 1998, p. 62)

A essência da pesquisa psicológica para Politzer (1998) constitui-se, como podemos ver, pela compreensão de um fato psicológico em função do sujeito que o vivencia – em si, a lâmpada sobre a escrivaninha é um fato objetivo, mas, posto que ela é uma lâmpada para um determinado indivíduo, ela é, para este indivíduo, um fato psicológico (Politzer, 1998, p. 62). Este argumento, que serve de base fundamental à defesa de Politzer (1998) acerca da impossibilidade da psicologia de realizar-se como ciência pela metodologia da terceira pessoa, isto é, pelo estudo e caracterização das propriedades dos processos psicológicos independentemente da singularidade do *eu* que age na natureza, nos é caro a esta pesquisa porque, em nosso entendimento, apresenta uma compatibilidade essencial tanto com as reflexões de Vigotski (2000a) acerca da dinâmica dramática do psiquismo humano quanto dos postulados já apresentados sobre o drama como conceito pertencente ao campo da Crítica Literária. Ademais, Politzer (1998), ao afirmar que a Psicologia Clássica, ocultando do indivíduo o fato psicológico, não incorre em outro lugar senão na mitologia, nos convida à reflexão sobre o mito como expressão de uma universalidade humana imutável (p. 64); de maneira similar, Vigotski (2000a) traz a *Commedia Del’Arte* como ilustração da velha Psicologia, criticando a rigidez de papéis própria a um modo a-histórico e abstrato de se conceber a personalidade humana:

'Commedia del'arte': papéis fixos, jogam 'amplua' (Colombina, Arlequin, etc.), os quais mudam o drama, mas o papel é o mesmo = de si mesmo. O drama com papéis fixos = a representação da psicologia antiga. Nova: na esfera do 'amplua' - é a mudança de papéis. O sonho no drama (personalidade) do Kaffir é um papel, o do neurótico é outro: herói e vilão, amante. (p.36)

Fundamentalmente, a Commedia Dell'Arte, forma de teatro popular que surgiu na Itália em meados do século XV, embora se caracterize por apresentações repletas de improviso, se estrutura pela adoção de personagens e *canovaccios* fixos. Nesse sentido, os tipos da Commedia Dell'Arte, geralmente encarnados por um mesmo ator durante toda a sua carreira, improvisam suas ações a partir de tendências e desejos estáveis: um *Arlecchino* nunca deixará de ser glutão ou de desejar *Colombina*, que por sua vez estará sempre dividida entre os prazeres vividos com *Arlecchino* e o amor idealizado de *Pierrot*; da mesma forma, um *Pantalone* será necessariamente avarento, priorizando, independentemente da situação, sempre a economia em detrimento de qualquer vontade, sua ou do outro. Na citação acima, portanto, quando Vigotski (2000a) recorre à Commedia Dell'Arte como ilustração da velha Psicologia, compreendemos que o autor, em postura análoga à de Politzer (1998), critica o que se pretende como fixo e imutável em termos de processos e/ou fenômenos psicológicos, isto é, como *universalidade típica* humana, independente da singularidade do indivíduo.

A defesa, então, de que a personalidade se estrutura dramaticamente, isto é, a partir do entrelaço de vontades antagônicas se apresenta a nós, outrossim, como a defesa da inexistência de uma personalidade homogênea, com tendências e vontades fixas, que independem da situação contextual. A personalidade humana, ao constituir-se mediante a internalização das relações sociais (Vigotski, 2000a), não aceita, portanto, a terceira pessoa (as características e propriedades do pensamento em *si*, da memória *em si*) como fundamento explicativo do psiquismo humano; da mesma forma, Politzer (1998) afirma que o eu da psicologia não deve ser o portador de um ato transcendental (p. 68) – tal como uma personagem mitológica, ou um arquétipo da Commedia Dell'Arte –, haja vista que o “ato do indivíduo concreto é a vida, mas a vida singular do indivíduo singular, isto é, a vida no sentido dramático do termo” (Poltzer, 1998, p. 68).

Concordamos, assim, com Politzer (1998) quando o autor afirma que a noção abstrata de indivíduo, própria à velha Psicologia, nada é senão a tentativa de trazer impessoalidade para o drama: “meu filho chora porque o mandam deitar. Eis o acontecimento. Mas para a Psicologia Clássica só há nisso secreção lacrimal consecutiva a uma representação que contraria uma tendência profunda” (p. 68). O fato de um indivíduo viver um acontecimento, diz o autor, deve resultar no entendimento de que este acontecimento envolve o indivíduo todo, isto é, o

indivíduo como autor de um drama concreto, e as circunstâncias devem ser incorporadas a este enredo. Entendemos, desse modo, que, se *o filho chora porque recebeu o comando de ter de se deitar*, devo eu, como psicólogo, interpretar em quais circunstâncias este filho chorou: onde ele está? De quem recebeu o comando? O que fazia até então? *Quem é* esse indivíduo, além de filho do narrador? Entendemos que seja nesse sentido que Politzer (1998) afirme que o psicólogo deverá ter algo de crítico teatral: “um ato sempre se lhe apresentará como segmento do drama que só tem existência no e pelo drama. Seu método não será portanto um método de observação pura e simples, mas um método de interpretação” (p. 69).

A relação entre o trabalho de Politzer e Vigotski, como podemos observar, pode nos render frutos no que diz respeito ao entendimento da Psicologia Concreta e do drama, mas pontuamos que não temos intenção, neste trabalho, de tomar uma teoria pela outra. Concordamos com Carvalho (2020) que, embora falemos da Psicologia Concreta de Vigotski, não há razões suficientes para tomá-la como análoga ao trabalho de Politzer: em sua Psicologia Concreta, Politzer parte dos fundamentos da psicanálise freudiana e, ao construir sua defesa à historicidade do indivíduo em crítica à estruturação do psiquismo tal como defendida por Freud, não chega a realizar proposição alguma acerca do desenvolvimento interno do humano, atendo-se centralmente à defesa da interpretação dos dramas da vida cotidiana – diferentemente, portanto, de Vigotski, que, indo além, historiciza também as categorias da vida psíquica (Carvalho, 2020, p. 337). Assim, ao defendermos a Psicologia Concreta como a superação da abstração, do realismo e do formalismo na Psicologia (Carvalho, 2020), tal como Vigotski e Politzer, marcamos como eixo de diálogo entre Vigotski e Politzer os dramas da vida concreta como fonte de análise da intervenção/interpretação do psicólogo e, se especificamos o trabalho geral da construção da Psicologia Histórico-Cultural, somos levados a jogar luz sobre a questão da significação como foco fundamental da pesquisa de Vigotski.

Em relação a esse aspecto, Pino (2000), ao se dedicar ao estudo e à análise do *Manuscrito de 1929* de Vigotski, afirma que neste texto o autor apresenta a significação, uma vez que confere condição humana àquilo que é social, como mediadora universal no processo de desenvolvimento cultural, sendo *o outro* – aquele que nos apresenta o mundo significado – o portador dessa significação e, portanto, lugar simbólico da humanidade histórica (p. 66). Assim, quando Vigotski (2000a) afirma no excerto destacado acima que o material do sonho, para um membro da tribo Kaffir, tem a função de apresentar, em sua significação social, elementos reveladores do futuro, subentende-se que este grupo emprega ativamente o sonho como estímulo artificial, isto é, como função reguladora de seu comportamento: “o que ele verá

em sonho é o que vai fazer” (p. 32). É nesse sentido que Vigotski (2000a) defende que a tarefa da psicologia seja

o estudo das reações da personalidade, isto é, das ligações de tipo sonho = mecanismos reguladores. Papel da religião, etc. A toda ideologia (social) corresponde uma estrutura psicológica de tipo definido – mas no sentido da assimilação subjetiva e portadora da ideologia, mas no sentido da construção das camadas, de estratos e funções da personalidade. Compare Kaffir, católico, trabalhador, camponês. (p. 34, grifos nossos)

Destacamos no excerto acima a tarefa da Psicologia em Vigotski (2000a) com o objetivo de evidenciar, como já aludimos, o papel da significação como central em sua obra – e, conseqüentemente, da historicidade do psiquismo como pressuposto da especificidade da condição humana. Assim, podemos observar, notadamente neste texto, que Vigotski, ao considerar a condição concreta de vida do indivíduo como constituinte de seu psiquismo, trata das *ligações* de tipo “sonho de Kaffir”, e não “sonho-reação dos excitantes”, ou seja, trata de uma psicologia metodologicamente capaz de abordar o humano em primeira pessoa.

De maneira geral, compreendemos que Vigotski (2000a), ao apresentar o percurso do desenvolvimento cultural a partir do movimento dialético de três diferentes etapas – *em si, para os outros e para si* –, expresse a síntese teórico-metodológica do processo de constituição da personalidade, sendo a última etapa aquela que explicará o papel da significação no psiquismo humano: a condição biológica, *em si*, do humano só começará a ganhar contornos culturais quando sua ação começar a ter significado *para os outros* – o bebê, em um gesto de agarrar malsucedido tem sua ação interpretada pela mãe, que o entende como indicação; esta ação, ao ganhar projeção representativa na realidade cultural, retorna ao indivíduo como significado *para si* daquilo que outrora fora externo, isto é, a criança começa, então, a intencionalmente indicar o objeto que deseja para que a mãe possa alcançá-lo. Esta última etapa, na qual o mundo adquire significação para o indivíduo através da internalização dos signos dos quais o outro é, em um primeiro momento, portador, marca, pois, o signo como aquele que irá mediar a relação humano e natureza – expressando de maneira sintética, portanto, a essencialidade do seu papel na constituição humana tanto no que diz respeito à sua função constitutiva da personalidade individual quanto em seu caráter metodológico: analisa-se e interpreta-se o modo com o qual tal evento/elemento do meio foi vivenciado pelo indivíduo em sua constituição singular (primeira pessoa), e não quais os processos e/ou fenômenos psicológicos envolvidos nesta vivência (terceira pessoa).

Vejamos agora como os elementos trabalhados até aqui podem conferir sustentação a um entendimento mais pleno do sentido que Vigotski (2000a) emprega ao apresentar a lei geral do desenvolvimento, já presente no texto supracitado:

Lei geral: qualquer função no desenvolvimento cultural da criança aparece em cena duas vezes, em dois planos – primeiro no social, depois no psicológico, primeiro entre as pessoas como categoria interpsicológica, depois – dentro da criança (p. 26).

E em sua forma elaborada, na *História do Desenvolvimento das funções mentais superiores* (Vigotski, 2021):

Podemos formular a lei genética geral do desenvolvimento cultural como se segue: todas as funções no desenvolvimento cultural da criança aparecem em dois estágios, em dois planos, primeiro o social e depois o psicológico; primeiro entre as pessoas como uma categoria interpsicológica, e depois interna à criança, como uma categoria intrapsicológica. Isso faz parte do mesmo modo da atenção voluntária, da memória lógica, da formação de conceitos e do desenvolvimento da volição. (p. 200)

Mediante os objetivos e a discussão que pretendemos levantar com este trabalho, consideramos que seja fundamental nos atermos aos elementos teóricos que subjazem a essa lei, e que não se esgotam na compreensão geral de que ela trata da defesa de que nos desenvolvemos como humanos a partir da internalização dos signos apresentados na e pela relação com o outro. Especificamente, gostaríamos de destacar que, se esta lei versa sobre o desenvolvimento das funções psicológicas superiores – e, portanto, da personalidade – como um processo que ocorre em dois *planos* ou *estágios* de uma *mesma* cena, entendemos que ela se dê, conseqüentemente, em um mesmo palco: da mesma forma que um personagem ora desempenha um papel como coadjuvante, ora como protagonista de uma cena, ocupando diferentes posições em um mesmo palco, as funções psicológicas superiores não aparecem, portanto, em dois lugares diferentes, a saber, nas relações sociais e, depois, no psiquismo do indivíduo, mas as próprias relações sociais se transformam, neste psiquismo, em funções psicológicas superiores. Ao considerarmos esse destaque como fundamental ao entendimento da Lei Geral, torna-se mais evidente a nós o sentido e a importância da compreensão da dinâmica dramática como aquela que rege o desenvolvimento cultural:

Do ponto de vista genético, as relações sociais, as verdadeiras relações entre as pessoas, estão subjacentes a todas as funções superiores e a suas relações. Por isso, um dos princípios básicos de nossa vontade é o princípio da divisão das funções entre as pessoas, a separação em dois do que agora se tornou um só, o desdobramento experimental do processo mental superior no drama que acontece entre as pessoas (Vigotski, 2021, p. 200).

O excerto acima, sendo uma continuação direta do postulado de Vigotski (2021) acerca da Lei Geral, esclarece que por trás de todas as funções psicológicas superiores estão as relações entre

as pessoas; estas relações, para que se desenvolvam na forma de função superior, devem se dar, por sua vez, de modo que movimentem os processos psíquicos do indivíduo – ou seja, não é qualquer relação social ocasional que irá movimentar o desenvolvimento, mas somente aquelas que provoquem o choque entre a forma real, já desenvolvida, e aquela que ainda é externa, que ainda não se tornou patrimônio individual da pessoa. Em outras palavras, sem o entrechoque dramático, sem a colisão, não há desenvolvimento, pois sua própria essência consiste no “confronto entre as formas culturais desenvolvidas de comportamento que desafiam a criança e as formas primitivas que caracterizam seu próprio desenvolvimento” (p. 187).

Tal postulado nos leva conseqüentemente à reflexão de que, uma vez que é apenas mediante a internalização dos signos culturais que o indivíduo estabelecerá uma relação mediada com a natureza, e que este processo se principia como uma forma de sinalização em uma dada relação social e, mais tarde, como comportamento do indivíduo (Vigotski, 2021) no drama das relações sociais e, portanto, da formação da personalidade, a pessoa irá se relacionar *consigo* da mesma forma com que se relacionaram com ela. Nas palavras de Vigotski (2021), “podemos dizer que as relações entre as funções mentais superiores foram em algum momento relações reais entre as pessoas. Eu me relaciono comigo da mesma forma que as pessoas se relacionaram comigo” (p. 195). Assim, quando pensamos sobre as diferentes funções que as pessoas desempenham, como o marido amoroso e o general autoritário, e sua encarnação em uma mesmo indivíduo, como é, por exemplo, o caso de Otelo, entendemos que a ideia de *homo duplex* da qual fala Vigotski (2000a) advenha, tal como defende Pino (2000), da noção de que haja, no processo de constituição das nossas funções superiores, e também na movimentação da estrutura da personalidade – que ocorrerá durante toda a vida do indivíduo –, a “conversão de dois numa unidade onde o outro permanece sempre presente como um ‘não eu’, um estranho (p. 67)” que comporá a forma dramática. Nas palavras de Vigotski (2000a):

Por trás de todas as funções superiores e suas relações estão relações geneticamente sociais, relações reais das pessoas. HOMO DUPLEX. Daí o princípio e método da PERSONIFICAÇÃO na pesquisa do desenvolvimento cultural, isto é a divisão das funções entre as pessoas, personificação das funções: por exemplo, atenção voluntária: um domina – outro está dominado. Divisão novamente em dois, daquilo que está unido em um desenvolvimento experimental do processo superior em um pequeno drama. Compare Politzer: psicologia em termos de DRAMA. (p. 26)

Ao levar em conta, portanto, os parâmetros que constituem a Psicologia Concreta de Vigotski, defendemos que a psicologia só se realiza como ciência na medida em que for capaz de analisar o conteúdo e a forma da ação dramática do humano na natureza, isto é, o sentido e

o significado de sua objetivação na realidade. Esta psicologia, por conseguinte, ao considerar as figuras de Hamlet e Otelo, por exemplo, como expressão de uma genericidade histórica, pode ser capaz de promover, como quis Dilthey (n. d.) o estreitamento da semelhança entre professores de Psicologia e autores de romance: em última instância, defendemos que o estudo do modo como o drama se expressa enquanto gênero literário/teatral fornece subsídios a nós, psicólogos, para o enriquecimento do entendimento de como o gênero humano vem, em sua trajetória histórica, se enunciando enquanto ser (como citado em Vigotski, 2004).

4.2 A construção dramática do indivíduo

4.2.1 O desenvolvimento como resultado das colisões dramáticas

No tópico anterior, objetivamos apresentar a ação intencional humana como aquela que irá constituir a especificidade da pesquisa psicológica de Vigotski e, como pressuposto fundamental a essa afirmação, tomamos a atividade, tal como definida por Marx e Engels, como a própria substância da consciência humana. Dito isso, pretendemos com este tópico manter presente a tônica na questão da ação intencional, mas dessa vez com ênfase no estudo do desenvolvimento das funções psicológicas superiores – e, especificamente, nesse processo como o próprio objeto de estudos da Psicologia Histórico-Cultural – com o objetivo de expor a razão pela qual Vigotski (2021) toma o desenvolvimento como resultado das chamadas colisões dramáticas. Dessa exposição, extrairemos aspectos fundamentais da obra de Vigotski que, em nossa compreensão, nos fornecem os elementos para a posterior discussão acerca das contribuições do teatro épico à Psicologia Concreta, a saber, a noção da palavra como unidade da relação entre pensamento e linguagem, e da vivência como unidade da relação entre pessoa e meio.

Iniciamos nossa discussão, então, pela abordagem da atividade como substância da consciência humana: se o seu conteúdo é constituído na e pela atividade, e se esta é necessariamente social, conseqüentemente, a atividade é também expressão do conteúdo histórico e social do gênero humano – fato que nos leva à afirmação de que as relações sociais são, elas mesmas, materiais. É nesse sentido que Arias Beatón (2017) trata da importância de se abordar, em se tratando de uma investigação de caráter materialista dialético, as relações sociais a partir da materialidade, e não como quer a psicologia dualista, de uma via direta, mecânica ou, de outro lado, descritiva, subjetivista. Tomadas em sua base material, podemos afirmar que as relações sociais, uma vez que se constituem por atos, ações, atividade e

comunicação, podem se caracterizar como as “bases da conformação da vida real ou do drama humano em uma dada organização social” (Arias Beatón, 2017, p. 144).

Ao tomarmos, pois, as relações sociais a partir da base material que lhes constitui e, ademais, a própria materialidade como aquela que irá imprimir a humanidade na consciência, há que investigarmos, então, o processo de sua conversão no psiquismo humano ou, nas palavras de Arias Beaton (2017), o “‘quase milagre’ de converter o material e objetivo em ideal, subjetivo ou psicológico” (p. 146), isto é,

(...) em explicar como o organismo humano, seu cérebro, seu sistema nervoso, o genético, biológico e a herança cultural inter-relacionam-se ou se medeiam e interdeterminam-se, para conformar essa nova qualidade, a subjetividade ou o desenvolvimento psíquico. Como estão relacionadas, apesar de serem condições de diferentes naturezas, origens e funcionamentos, sendo, nessa relação, capazes de produzir essa nova qualidade que chamamos subjetividade, sistemas ou conteúdos psicológicos ou psiquismo humano, consciência e personalidade. (p. 146).

De maneira geral, podemos afirmar que esse interesse em explicar a qualidade da relação entre organismo biológico humano e herança cultural, presente em uma série de teorias psicológicas a partir do uso de termos como influência, impacto ou determinação do meio na constituição da personalidade, se apresenta vigorosamente na obra de Vigotski quando o autor evidencia em sua obra *História do Desenvolvimento das funções mentais superiores* que as funções psicológicas superiores, especificamente humanas, não resultam do desenvolvimento das funções psicológicas elementares, mas sim da transposição das relações sociais ao psiquismo humano. Em outras palavras, a produção dessa nova qualidade no humano, a qual, como diz Arias Beatón (2017, p. 146), podemos chamar “subjetividade, sistemas ou conteúdos psicológicos ou psiquismo humano, consciência e personalidade”, não resulta da conversão das funções elementares para as superiores, mas sim das próprias relações sociais convertidas para o interior do psiquismo: “a personalidade é o conjunto de relações sociais” (Vigotski, 2000a, p. 35). E essa conversão, como sabemos, não poderia ser corretamente investigada apenas mediante o estudo da aparência – ou produto – daquilo que se busca conhecer, isto é, da ação humana em si, mas de sua essência. Assim, é na especificidade da relação que se estabelece no encontro das formas superiores de conduta sociais com as elementares, biológicas, que Vigotski realiza sua investigação fundamental, que é a do próprio processo de transição do comportamento direto, imediato, para o mediado.

O fato de considerarmos que as funções psicológicas superiores não se caracterizam como produto do desenvolvimento das funções elementares, mas sim como novas formações que

resultam do processo de internalização das relações sociais (Vigotski, 2021), e que estas mesmas se caracterizam como a essência humana, nos leva a afirmar que, tal como já exposto por Veresov (2016), é o próprio processo de desenvolvimento das funções psicológicas superiores que deverá se constituir como objeto de estudos da Psicologia Histórico-Cultural. Tal afirmação implica tomar este objeto a partir do movimento que lhe é pertinente, isto é, em sua complexidade dinâmica, revelando suas verdadeiras relações dinâmico-causais. A fim de sumarizar o modo como este objeto deverá ser investigado, Vigotski (2021) destaca três pontos determinantes que dão corpo à nova compreensão da análise psicológica das formas superiores de conduta:

a análise do processo, e não do fato, a análise que revela a verdadeira conexão e relação dinâmico-causal, mas não elimina os traços externos do processo e que é, conseqüentemente, uma análise explicativa e não descritiva, e, finalmente, a análise genética, que retorna ao ponto inicial e restabelece todos os processos de desenvolvimento de qualquer tipo e que é de certo modo um fóssil psicológico. Os três pontos em conjunto são baseados em uma nova compreensão da forma psicológica superior que não é apenas uma formação mental, como assume a psicologia descritiva, nem uma somatória simples dos processos elementares, como acredita a psicologia associativa, mas uma forma qualitativamente especial, uma forma verdadeiramente nova que surge no processo de desenvolvimento. (p. 136, grifos nossos)

Como podemos observar, esses três pontos que constituem o caráter da pesquisa de Vigotski (2021) acerca do desenvolvimento das funções psicológicas superiores resultam da compreensão geral de que a coincidência entre a aparência e a essência deve ser questionada em quaisquer pesquisas de caráter materialista dialético. Neste caso específico, o que interessa à investigação de uma forma superior de comportamento em particular – e da análise psicológica em geral –, como é o caso da vontade, por exemplo, é a “real conexão e relação do exterior com o interior que está em sua base” (p. 133), na qual a ação já estabelecida irá interessar apenas como um meio de estabelecer o ponto para o qual o processo de desenvolvimento a conduziu. Podemos observar também, portanto, que essa concepção de desenvolvimento se afasta largamente daquelas defendidas pela psicologia tradicional na medida em que erige a dimensão social não como aquela que irá determinar diretamente o curso do desenvolvimento, ou que apenas influenciará processos que já estão geneticamente predispostos, mas sim a dimensão que irá se chocar dialeticamente com os processos elementares que compõem o organismo biológico, compondo uma síntese única e irrepitível em cada indivíduo, a qual chamamos de singularidade.

Em outras palavras, podemos dizer que, se tomamos a atividade como aquela que caracteriza a essência humana, e que essa atividade é, por essência, social, o comportamento

especificamente humano se encontra inicialmente fora, e não dentro, do psiquismo, como uma semente que aguarda seu momento de florescer. Isso implica, pois, a defesa de que o desenvolvimento não se dá pela gradativa evolução de estágios que se sucedem linearmente, como acontece em um organismo puramente biológico, mas sim pelo confronto real entre as formas já presentes no psiquismo e aquelas que estão no meio, entre as pessoas, exigindo do indivíduo uma posição ativa em relação a esse ambiente. Esse choque entre as formas reais, já presentes no comportamento do indivíduo, e as formas culturais desenvolvidas, por ora, presentes apenas no meio, caracteriza-se, para Vigotski (2021, p. 187), como a própria essência do desenvolvimento cultural – ou, em outros termos, pode-se dizer que o processo de desenvolvimento da criança constitui-se como “um drama, pois sua base é o conflito, a luta, a contradição de dois momentos fundamentais” (p. 411).

Nesse ponto, se retomamos o postulado da lei geral do desenvolvimento cultural, já apresentada no tópico anterior, vemos que ela irá expressar uma síntese fundamental daquilo que viemos discutindo: as funções psicológicas superiores, visto que aparecem duas vezes em cena, não aparecem nas relações sociais em um primeiro momento e apenas depois como função da pessoa, mas sim aparecem como relações sociais, e estas mesmas são internalizadas pela pessoa na forma de uma discussão consigo mesma. Nesse sentido, uma vez que estas mesmas relações não podem se dar de outra forma que não a mediatizada, devemos compreender então que o signo é, fundamentalmente, a base do desenvolvimento cultural. E se o signo é tido, pois, como a base do desenvolvimento cultural, é porque o tomamos inicialmente como um meio de socialização, e depois como forma de comportamento individual. Finalmente, essa afirmação implica, conseqüentemente, a compreensão de que, se é esta a lei que expressa a razão pela qual nos tornamos nós mesmos através das relações que, no decorrer de nossas vidas, nós estabelecemos com o outro, ela nos vale no que diz respeito à história não só de cada função superior no plano do desenvolvimento infantil, mas também da composição de nossa individualidade em toda a nossa trajetória (Vigotski, 2021). É nesse sentido que Vigotski (2021) afirma que

o mecanismo que é a base das funções mentais superiores é copiado do processo social. Todas as funções mentais superiores são a essência das relações sociais internalizadas, a base para uma estrutura social do indivíduo. Sua composição, sua estrutura genética, o método de ação – em uma palavra, sua natureza completa – são sociais; mesmo transformadas em processos mentais elas permanecem pseudosociais.

Adaptando a tese de Marx, podemos dizer que a natureza psicológica humana representa a totalidade das relações sociais internalizadas, realizadas em função do indivíduo e que formam sua estrutura. (p. 201, grifos nossos).

Sendo então a natureza psicológica humana compatível com a totalidade das relações sociais internalizadas, é importante frisarmos aqui que estamos tratando, no geral, do drama da vida como contradição essencial e força motora do desenvolvimento cultural e, em particular, do drama da constituição da personalidade como um participante do drama da vida (Vigotski, 2000; Veresov, 2016): como aludimos acima, sendo a personalidade o conjunto de relações sociais internalizadas (Vigotski, 2000a, p. 35), as considerações sobre a lei geral do desenvolvimento versam simultaneamente sobre o drama que se dá no entrechoque que ocorre nas relações sociais em si e, na dimensão singular, sobre este entrechoque operando no psiquismo do indivíduo.

Tal destaque é de especial importância para o nosso trabalho pelo fato de que é na afirmação de que o desenvolvimento se caracteriza como resultado das colisões dramáticas com as quais o indivíduo se depara durante sua vida que podemos justificar, agora de maneira mais detalhada, o porquê de buscarmos o diálogo entre o drama da vida cotidiana e o drama no campo literário/teatral: sendo a personalidade o resultado do desenvolvimento cultural e, portanto, um conceito e também um fenômeno histórico que se define na e pela relação entre as reações primitivas e superiores, aqui a palavra “histórico” abrange, em nosso entendimento, o modo com o qual a humanidade enquanto gênero estabelece ao longo do tempo suas relações. Nesse mesmo viés, sendo a arte também um fenômeno que expressa em sua historicidade o modo com o qual o humano simboliza a si, aos outros e a realidade, concordamos com Smagorinsky (2011), quando o autor afirma que “o desenvolvimento da personalidade é fundamentalmente dramático e o fenômeno da arte é, em sua essência, psicológico” (p. 335).

Essa questão se torna mais evidente quando Vigotski, ao final de sua obra, trata do problema do trabalho criativo do ator (2009a), alocando-o como um problema da Psicologia Concreta: ao trazer em discussão o paradoxo de Diderot, a saber, o de que, se um ator deve, no palco, experienciar um sentimento genuíno seu, ou bastaria a ele o uso de técnicas que convençam a plateia, o autor afirma que este problema não há que ser resolvido sob parâmetros absolutos e imutáveis, mas sim em termos históricos: se consideramos formas históricas e concretas de teatro – ou, mais especificamente, da psicologia no teatro –, entendemos que o pré-requisito básico para essa discussão seja o de que “qualquer investigação historicamente dirigida nesta área é a ideia de que a psicologia do ator expressa a ideologia social de sua época e que ela também muda no processo de desenvolvimento histórico do homem assim como as formas externas de teatro e seu estilo e conteúdo mudam” (Vigotski, 2009a, p. 12).

Se abordarmos, portanto, o problema da psicologia do ator do ponto de vista da Psicologia Concreta, tomamo-lo no geral pela historicidade das formas teatrais que, como

vimos no capítulo anterior, se modifica em função da trajetória do humano em seu modo de conceber a realidade e a si próprio e, em particular, pela historicidade encarnada no trabalho de um ator que tem “função social de classe definida, historicamente estabelecida por todo o estado do desenvolvimento mental da época e da classe” (Vigotski, 2009a, p. 12). Nesse sentido, em nosso entendimento, a defesa da psicologia do ator como uma categoria histórica e de classe, e não biológica (Vigotski, 2009a), expressa a noção de que, como afirmou Smagorinsky (2011), o fenômeno da arte é essencialmente psicológico e, especificamente, diz respeito à natureza histórica da formação do psiquismo humano – assim, ao investigarmos, neste capítulo, o desenvolvimento como essencialmente dramático, devemos ainda avançar na compreensão do modo como se estabelece a relação singular, e necessariamente mediada pela linguagem, de uma pessoa com o meio, a fim de, mais adiante, realizarmos algumas reflexões no que diz respeito ao papel que a arte dramática e, de maneira específica, o teatro brechtiano, pode desempenhar no desenvolvimento humano.

4.2.2 A vivência como unidade entre pessoa e meio e a palavra como unidade entre pensamento e linguagem

Como vimos acima, o interesse de Vigotski (2021) em seu estudo sobre o desenvolvimento das funções psicológicas superiores é o de chegar a uma explicação psicológica para as formas superiores de conduta, que se caracterizam essencialmente por ações sociais e que são, por isso, mediadas e voluntárias. Se são essas, pois, as características que definem a qualidade das funções psicológicas superiores e, portanto, também a relação do indivíduo cultural com o meio, há que nos debruçarmos, para o avanço do entendimento dessa relação específica sob a qual se constitui a base da personalidade, em dois pontos fundamentais, a saber: 1 - se essas relações são mediadas pelo signo, é essencial compreender o papel desempenhado pela palavra no psiquismo humano e 2 - se é através das colisões da pessoa com o meio e, portanto, de sua reação aos eventos desse meio, que se constrói a singularidade da personalidade do indivíduo, a vivência há de ser um fenômeno caro à Psicologia Histórico-Cultural, haja vista que é ela que irá viabilizar a análise da “pessoa na unidade de seus momentos pessoais juntamente com os do meio e testemunhar (julgar) a respeito do caráter da relação entre a pessoa e o fragmento da realidade” (Pergamenschik, 2017, p. 37).

Nesse sentido, pretendemos agora tratar de uma questão fundamental à ciência psicológica, expressa cotidianamente de forma aparentemente simples, que é a relação singular que a pessoa estabelece com o meio, e que é colocada por Vigotski, em suas últimas

conferências, do seguinte modo: “um mesmo acontecimento ocorrido em idades diferentes da criança, ao se refletir na consciência de modo absolutamente diferente, tem para ela um significado absolutamente diferente” (Vigotski, 2018, p. 81). Se a tomarmos por *in passant*, poderíamos dizer que a nossa relação com o meio é única e se modifica com a idade pelo simples fato de que somos indivíduos singulares – no entanto, se nos detivermos atentamente no porquê dessa relação singular com o meio, compreenderemos que nessa questão reside a unidade básica de análise na formação do psiquismo (Arias Beatón, 2017).

Nessa conferência em questão, chamada *O Problema do Meio*, Vigotski (2018) irá explicar que, em uma pesquisa pedológica, os parâmetros utilizados para definir a relação da pessoa com o meio deverão ser relativos, e não absolutos. Isso quer dizer que essa relatividade não diz respeito a um meio em si relativo, mas sim a um determinado grau de sentido que a criança – ou a pessoa, se tomarmos também estes critérios para a pesquisa psicológica no geral – pode atribuir a determinado evento objetivo da realidade concreta: “a pedologia deve encontrar a relação existente entre a criança e o meio, a vivência, como ela toma consciência, atribui sentido e se relaciona afetivamente com um determinado acontecimento” (Vigotski, 2018, p. 77, grifos nossos). Devemos notar que aqui, especificamente, o autor diz respeito à vivência como um fenômeno a ser analisado. Gostaríamos de, para fins de ilustração, apresentar um trecho da obra *Campo Geral*, de Guimarães Rosa (2001):

Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era, era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia de agarrar coragem — debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia. Tinha de morrer? Quem sabia, só? Então — ele rezava pedindo: combinava com Deus, um prazo que marcavam... Três dias. De dentro daqueles dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não, passados três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo mas sarava! Enfim que Miguilim respirava forte, no mil de um minuto, coçando das ferroadas dos mosquitos, alegre quase. Mas, nem nisso, mau! — maior susto o salteava: três dias era curto demais, doíam de assim tão perto, ele mesmo achava que não agüentava... Então, então, dez. Dez dias, bom, como valesse de ser, dava espaço de, amanhã, principiar uma novena. Dez dias. Ele queria, lealdoso. Deus aprovava.

Voltou para junto. Agora, ele se aliviava qualqual, feliz no acomodamento, espairecia. (2001, p. 61)

Nesse trecho da obra, Miguilim, sabendo de sua saúde frágil, se vê às voltas com o medo de morrer. Criança, Miguilim sabe de sua fragilidade pelas conversas que escuta entre os adultos sobre sua condição franzina, e não necessariamente por sentir sintomas físicos em seu corpo – mas, dado o modo com o qual o protagonista toma consciência, atribui sentido e se relaciona

afetivamente com os eventos à sua volta, Miguilim se sente atormentado pela possibilidade iminente da morte, amenizando seu sofrimento ao estabelecer um pacto interno com Deus: se ao final de dez dias Deus não o levasse, então poderia viver sem se preocupar com a morte precoce. Em termos psicológicos, poderíamos dizer que aqui não houve quaisquer eventos que indicassem concretamente seu estado de moribundo, mas apenas a vivência de Miguilim com o assunto que ouviu dos adultos; apelando para uma discussão consigo mesmo, a criança resolve sua questão pela religiosidade e, saindo do estado de isolamento e solidão, se alivia.

Nesse caso, o que interessa a nós em um estudo psicológico acerca da condição de Miguilim não é o meio em si, mas sim a relação específica que ele estabelece com o meio – ou, em outras palavras, “o momento refratado através da vivência da criança” (Vigotski, 2018, p. 75). É nesse sentido que Vigotski (2018) explica que devemos, nesse tipo de investigação, encontrar o prisma que refrata a influência do meio sobre a criança (p. 77). Compreendendo um prisma como aquele que apresenta como qualidade essencial a capacidade de alterar a velocidade da incidência da luz, ocasionando o fenômeno da refração, podemos afirmar então que, embora haja a existência objetiva de dado objeto, quando este o é refratado, sua imagem se altera provocando um fenômeno óptico que nos impede de ver tal objeto refletido em suas qualidades originais. Sobre esse aspecto, Arias Beáton (2017) afirma que se faz necessário, então,

trabalhar na explicação de como ocorrem os fatos, o desenvolvimento psicológico e não permanecer apenas nas descrições do mais evidente e conseguir uma síntese do que ocorre entre o social, o cultural e o propriamente psicológico e assim detectar do modo como de dois fatos concretos, objetivos, mais ou menos tangíveis forma-se outra qualidade de caráter subjetivo, ideal e somente constatável por meio de suas fontes, produtos e manifestações. (p. 165)

A reação de Miguilim a esse evento do meio, portanto, constitui-se como um prisma do qual podemos extrair, para além do fenômeno descritivo e evidente, a síntese do que ocorre entre o social, o cultural e o psicológico. De maneira geral, podemos afirmar, então, que é esse prisma que, na medida em que refrata singularmente o modo com o qual a pessoa significa determinado evento do meio, definirá “o papel e a influência do meio no desenvolvimento do caráter da criança, no seu desenvolvimento psicológico e assim por diante” (Vigotski, 2018, p. 77) – e é nesse sentido que, concordando com Arias Beáton (2017), defendemos que, em uma pesquisa de caráter histórico-cultural, a vivência não deve ser tomada apenas como um fenômeno psicológico qualquer, mas sim como a “unidade complexa mais elementar do psíquico, a partir da qual todo o edifício do psicológico até a conformação da personalidade é construído” (p. 166).

É fundamental, portanto, abordarmos a vivência não apenas enquanto fenômeno psicológico, mas, por ser ela uma ferramenta de análise psicológica, defini-la também como um conceito. Vigotski (2018) afirma: “vivência é uma unidade na qual se representa, de modo indivisível, por um lado, o meio, o que se vivencia – a vivência está sempre relacionada a algo que está fora da pessoa –, e, por outro lado, como eu vivencio isso” (p. 78). Assim, tomando aqui o emprego da palavra unidade como um todo indecomponível que apresenta qualidades que estão ausentes quando os elementos que a compõem encontram-se separados, compreendemos que

as especificidades da personalidade e do meio estão representadas na vivência: o que foi selecionado do meio, os momentos que têm relação com determinada personalidade e foram selecionados desta, os traços do caráter, os traços constitutivos que têm relação com certo acontecimento. Dessa forma sempre lidamos com uma unidade indivisível das particularidades da personalidade e das particularidades da situação que está representada na vivência. Por isso, metodologicamente, quando estudamos o papel do meio no desenvolvimento da criança, é vantajoso fazer a análise do ponto de vista de suas vivências porque, como já disse, nelas são levadas em conta as particularidades pessoais que participaram da definição da relação da criança com uma dada situação. (p. 78, grifos do autor)

Nesse ponto, podemos agora retomar a discussão inicial sobre o desenvolvimento como resultado das colisões dramáticas, inserindo junto à lei geral do desenvolvimento cultural a vivência como um conceito capaz de revelar a especificidade da relação que a pessoa estabelece com o meio: se é tanto no plano externo (da relação com o meio) quanto no plano interno (do desenvolvimento das funções superiores) de uma mesma cena que se dá o entrechoque necessário ao desenvolvimento cultural, podemos afirmar que o conteúdo desse entrechoque pode ser representado pela vivência e, particularmente, pela vivência dramática da pessoa com uma determinada situação social.

Como afirma Veresov (2016, p. 132), se o resultado do desenvolvimento se caracteriza não como uma progressão linear, ascendente e quantitativa, mas como uma reorganização qualitativa do psiquismo, essa reorganização não é possível sem que os dramas sociais sejam refratados através do prisma da vivência dramática: para o autor, em que pese os períodos de crise do desenvolvimento como aqueles que irão definir a longo termo a reorganização qualitativa do psiquismo, eventos importantes, críticos, que se apresentam no cotidiano da vida da pessoa – que podem ser definidos como microcrises, ou microdramas – podem modificar sua trajetória, criando novas situações sociais de desenvolvimento nas quais o indivíduo se vê impelido a agir – como é o caso da vivência de Miguilim com seu medo de morrer.

Mais especificamente, se tomamos a situação social de desenvolvimento como a relação única que a criança estabelece com o meio social (Veresov, 2016), devemos compreender que este meio não se constitui como um agregado de condições objetivas que afetam diretamente a criança pelo simples fato de sua existência, mas sim que sua influência será “medida também pelo nível de compreensão, de tomada de consciência, de atribuição de sentido ao que nele acontece” (Vigotski, 2018, p. 79). Nesse sentido, podemos afirmar que uma situação social cria uma situação social de desenvolvimento quando ela impele o indivíduo a uma ação elaborativa, provocando-lhe um entrechoque dramático com o novo que se apresenta no meio. Portanto, a situação social de desenvolvimento é, para a Psicologia Histórico-Cultural, um conceito que viabiliza o estudo de como o meio social influencia o curso do desenvolvimento, permitindo-nos, como afirma Veresov (2019, p. 73), identificar as mudanças no desenvolvimento por meio da análise de uma vivência individual de um indivíduo em uma determinada situação social. Assim, compreendemos que uma mesma situação social – esta, sim, objetiva – provoca diferentes situações sociais de desenvolvimento nos indivíduos que com ela se relacionam, e que essa diferença pode ser medida pelo grau com o qual cada indivíduo singular lhe atribui sentido e significado.

Ainda sobre esse aspecto, se nos voltamos novamente ao exemplo da vivência de Miguilim com a ideia da morte, podemos afirmar que uma situação social – a conversa que ele ouviu dos adultos sobre seu estado de saúde – criou nele uma situação social de desenvolvimento que o convocou a uma elaboração interna que se deu a partir de sua capacidade de compreendê-la em sua complexidade, definindo o seu desenvolvimento a partir do grau de sentido que ele lhe pôde atribuir. É por essa razão que o meio não deve ser compreendido como aquele que irá impactar diretamente o curso do desenvolvimento, mas sim como uma fonte de desenvolvimento – ou seja, somente aqueles elementos que estão disponíveis à apreensão do indivíduo é que se relacionarão com ele. O meio constitui-se, portanto, como

a fonte de desenvolvimento dessas características e qualidades especificamente humanas, em primeiro lugar, no sentido de que é nele que existem as características historicamente desenvolvidas e as peculiaridades inerentes ao homem por força de sua hereditariedade e estrutura orgânica. (...) No meio, existem as formas ideais desenvolvidas e elaboradas pela humanidade que deverão surgir ao final do desenvolvimento. Essas formas ideais influenciam a criança desde os seus primeiros passos no processo de domínio da forma inicial. No seu processo de desenvolvimento, ela se apropria do que antes era uma forma externa de relação com o meio ou a transforma em seu patrimônio interno. (Vigotski, 2018, p. 90)

Nesse excerto, Vigotski (2018) nos brinda com uma formulação que é, em nosso entendimento, fundamental à discussão à qual nos propomos com esta tese: se o meio não é, em si, desenvolvimento, mas fonte dele, o papel desempenhado pelo meio varia de acordo com a relação que com ele estabelecemos e, sendo assim, há que nos debruçarmos tanto sobre o que está presente em determinada cena neste meio quanto sobre o modo como o indivíduo com ela se relaciona.

No que tange ao primeiro aspecto, ao considerarmos que, na objetividade desse meio, se encontram as formas mais desenvolvidas e elaboradas pela humanidade, somos levados a refletir, no que diz respeito ao objetivo desta pesquisa, sobre o modo como o trabalho dramaturgicamente de Brecht se dá no que diz respeito aos temas abordados pelo autor: fundamentalmente, no conjunto de sua obra, Brecht procura realizar uma crítica ao modo capitalista de organização da sociedade, lançando mão, por exemplo, de temas como a guerra na Alemanha, a especulação financeira de grandes indústrias ou a relação de exploração que se dá entre patrão e empregado. No entanto, como já vimos no capítulo anterior, a contribuição essencial de Brecht ao drama enquanto forma artística histórica se dá pelo modo com o qual o dramaturgo dispõe os elementos que estão em cena e, mais especificamente, em como seus atores se relacionam com as situações sociais que o envolvem – o que nos leva ao segundo ponto que aqui levantamos. Concordamos com Brecht e os demais autores e pesquisadores do teatro épico que não é suficiente tratar da luta dos trabalhadores como tema de uma peça teatral, haja vista que não podemos, pela via única da abordagem temática, garantir que o público compreenda e, então, reaja ativa e criticamente àquilo que é abordado no palco; da mesma forma, Vigotski (2018) nos ensina que não basta inserir a criança em um meio e garantir-lhe a apropriação interna dos signos que estão presentes em seu meio – por exemplo, uma criança pode crescer em meio a uma família de músicos, mas isso não lhe garante que ela irá necessariamente interessar-se ou aprender a tocar um instrumento. Portanto, da mesma forma que pensamos a importância da tarefa educativa na área da Psicologia, pensamos também na tarefa pedagógica à qual Brecht se propõe – e em ambas entendemos que o signo, na medida em que cumpre o papel fundamental de mediação da realidade, se configura não só como um objeto de análise fundamental, mas também como uma importante ferramenta de trabalho.

Em relação a esse último aspecto, para que possamos avançar mais um pouco em nossa discussão e em seguida realizar algumas reflexões metodológicas em um diálogo entre Brecht e Vigotski, convém tecermos algumas breves considerações sobre a palavra com significado de unidade entre pensamento e linguagem – que, como afirma Arias Beaton (2017), juntamente à noção de vivência como unidade entre pessoa e meio, se caracteriza como uma das duas unidades funcionais básicas do psicológico.

É nesse sentido que Vigotski (2018), ainda no texto supracitado neste item, afirma que o significado da palavra é um conceito de extrema importância para a influência do meio no desenvolvimento. Diz o autor que, uma vez que nos relacionamos majoritariamente com a ajuda da fala, ela se constitui como um “dos principais instrumentos por meio dos quais a criança tem uma relação psicológica com as pessoas ao seu redor” (p. 81), atentando para o fato de que o significado das palavras, para as crianças, não coincide com o nosso. Essa afirmação está presente principalmente em seu texto *Pensamento e Palavra* (2009b), no qual o autor afirma que o significado da palavra não é estático, mas se desenvolve. Na esteira da discussão aqui proposta, podemos alocar essa compreensão a partir da lógica de que, se todo comportamento superior do indivíduo outrora fora coletivo, a fala e o pensamento, tal como se apresentam em sua forma intelectual e verbal, respectivamente, também se constituem inicialmente como forma de relação entre as pessoas e progressivamente se tornam função da personalidade – sendo assim, entendemos que ambos se modificam em sua dinâmica e estrutura durante o curso do desenvolvimento, alterando-se também a qualidade de seu vínculo. Assim, pensamento e palavra não estão vinculados primariamente, sendo que desde o início

não se estruturam, absolutamente, pelo mesmo modelo. Em certo sentido, pode-se dizer que entre eles existe antes uma contradição que uma concordância. Por sua estrutura, a linguagem não é um simples reflexo especular da estrutura do pensamento, razão por que não pode esperar que o pensamento seja uma veste pronta. A linguagem não serve como expressão de um pensamento pronto. Ao transformar-se em linguagem, o pensamento se reestrutura e se modifica. O pensamento não se expressa mas se realiza na palavra. Por isto, os processos de desenvolvimento dos aspectos semântico e sonoro da linguagem, de sentidos opostos, constituem a autêntica unidade justamente por força do seu sentido oposto. (Vigotski, 2009b, p. 412, grifos nossos)

Quando Vigotski (2009b) afirma, portanto, que é a palavra com significado aquela que caracteriza a unidade indivisível dos processos do pensamento e da linguagem, tem-se que a palavra expressa, ao mesmo tempo, um fenômeno da linguagem e do pensamento: sem significado, a palavra não é palavra, mas som vazio; a palavra só se constitui enquanto tal, portanto, se significar algo – ou seja, é um fenômeno do discurso. De outro lado, o significado da palavra não é outra coisa senão a generalização de uma ideia – assim sendo, podemos considerá-la também como um fenômeno do pensamento. Nesse sentido, como Vigotski (2009b) explica no excerto acima, a linguagem não é, de forma alguma, o reflexo do pensamento; sendo processos diferentes, de diferentes origens, que encontram na palavra com significado a sua unificação dialética, o pensamento não pode chegar à palavra em sua forma inicial, como se escorregasse diretamente até a via verbal ou escrita, mas sim executa uma tarefa

de transição – de realização – na palavra. Para expressar essa ideia, Vigotski (2009b) utiliza como metáfora a noção do pensamento como uma nuvem carregada de palavras:

O pensamento sempre é algo integral, consideravelmente maior por sua extensão e o seu volume que uma palavra isolada. (...) Um pensamento pode ser comparado a uma nuvem parada, que descarrega uma chuva de palavras. É por isso que o processo de transição do pensamento para a linguagem é um processo sumamente complexo de decomposição do pensamento e sua recriação em palavras. Exatamente porque um pensamento não coincide não só com a palavra mas também com os significados das palavras é que a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado. No nosso pensamento, sempre existe uma segunda intenção, um subtexto oculto. Como a passagem direta do pensamento para a palavra é impossível e sempre requer a abertura de um complexo caminho, surgem queixas contra a imperfeição da palavra e lamentos pela inexpressibilidade do pensamento (...). (Vigotski, 2009b, p. 478)

Em relação a esse aspecto em específico, gostaríamos ainda de inserir o excerto do texto literário *Os Olhos dos Pobres*, de Baudelaire (1995):

Os canceiros dizem que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. A canção tinha razão nesta noite relativamente a mim. Não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede. Virei meus olhos para os seus, querido amor, para ler neles o “meu pensamento”; mergulhei em seus olhos tão belos e tão bizarramente doces, nos seus olhos verdes, habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Não suporto essa gente com seus olhos arregalados como as portas das cocheiras! Será que você poderia pedir ao maître do café para afastá-los daqui?”

É tão difícil o entendimento, meu caro anjo, e tão incomunicável é o pensamento mesmo entre as pessoas que se amam. (p. 75)

Em nosso entendimento, ambos excertos tratam de um mesmo assunto, que é o da complexidade da comunicação entre as pessoas e, em sua dimensão interna, da pessoa consigo mesma: ao comparar o pensamento a uma nuvem parada que, movimentando-se pelos ventos do afeto faz com que as palavras comecem a cair (p. 479), Vigotski (2009) nos brinda com o entendimento de que o pensamento, posto que começa a se constituir como discussão entre as pessoas e, depois, da pessoa consigo mesma, não é só mediado externamente pelos signos, como também internamente pelos significados – ou seja, a possibilidade de comunicação imediata é inexecutável, havendo, entre uma pessoa e outra, a distância de suas singularidades. Assim, sendo o pensamento necessariamente mediado pelo modo com o qual a pessoa “toma consciência, atribui sentido e se relaciona afetivamente com um determinado acontecimento” (Vigotski, 2018, p. 77), a sua realização verbal só pode chegar a um interlocutor indiretamente, primeiro pelos significados e depois pelas palavras (Vigotski, 2009, p. 479), como é o caso, por

exemplo, dos amantes no texto de Baudelaire: mesmo entre duas pessoas que se amam, um mesmo evento do meio podem provocar-lhes vivências que por vezes são tão contrastantes que tornam difícil o entendimento, e o pensamento, incomunicável.

De forma ampla, podemos dizer que pretendemos aqui o debate sobre a distância entre intenção e gesto: em uma conversa dramática, seja ela de ordem cotidiana ou literária, há sempre um subtexto oculto por trás da fala, que se constitui pela intenção – ou, em outros termos, pela causa afetivo-volitiva – dos interlocutores, e é só a descobrindo que conseguimos ter pleno acesso ao pensamento alheio. É nesse sentido que, no que se refere ao percurso deste trabalho, buscamos tecer a crítica – seja pela via dos estudos de Vigotski, seja pela Crítica Literária – à compreensão de que algo pode nos ser transmitido imediatamente, isto é, defendemos que tanto uma obra de arte quanto um evento cotidiano do meio nunca impactarão diretamente o humano, mas sim dependerão da forma com a qual este com eles se relaciona.

Especificamente, trazendo a mediação como componente fundamental ao estudo e à análise da conduta humana, procuramos demonstrar, através do estudo do drama como gênero literário, a insuficiência do diálogo como forma absoluta de expressão da complexidade da relação entre as pessoas e, ademais, de sua relação com a realidade – o que demandou à classe dramaturgica, historicamente falando, a elaboração de novas ferramentas cênicas, culminando no teatro épico de Brecht. No que tange ao trabalho de Vigotski, entendemos que, juntamente à vivência como unidade da relação pessoa e meio, a palavra como unidade do pensamento e da linguagem constitui-se como núcleo fundamental para a análise psicológica da ação intencional humana: como afirma Pergamenschik (2017), qualquer diálogo, inclusive o terapêutico, compõe-se não apenas pelas palavras ditas, mas também por aquelas que se ocultam, isto é, pelo silêncio; assim, “o silêncio pode significar que apareceram condições para o surgimento do contexto com base em dois textos, da contiguidade do ‘eu’ e do ‘você’”. A pausa do silêncio cede lugar à vivência” (p. 42).

Acreditamos que essa última questão, que o próprio Vigotski (2009b) afirmara provavelmente ser já objeto de reflexão dos dramaturgos mesmo antes da ciência psicológica, quando atrelada ao estudo sobre a vivência (p. 476), nos possibilita o desenho de um esquema metodológico que, como procuraremos demonstrar a seguir através da análise do texto dramático Santa Joana dos Matadouros, de autoria de Brecht, pode servir tanto como ferramenta de análise para o papel da arte dramática ao desenvolvimento da consciência quanto para o trabalho de intervenção psicológica. Antes de sua realização, no entanto, consideramos que seja necessário tecer algumas reflexões teórico-metodológicas sobre a possibilidade de diálogo entre a tarefa de Vigotski e a de Brecht.

4.3 Por um diálogo entre Vigotski e Brecht

No primeiro capítulo deste trabalho, quando tecemos considerações acerca do interesse e do trabalho de Vigotski com a estética, culminando em *Psicologia da Arte* como produto de seu doutoramento, procuramos apresentar os limites desta obra dado o contexto da época e, em especial, da pesquisa do autor no campo da ciência psicológica ainda em seu início, mas sem desconsiderar seu valor e importância no que diz respeito, principalmente, à atenção dedicada à função social da arte e ao seu impacto no desenvolvimento crítico da consciência.

Embora, no decorrer de sua obra, Vigotski tenha mencionado com certa frequência textos literários, poemas e trechos de peças teatrais, o autor só se debruça novamente (até onde temos conhecimento) de maneira direta sobre a questão da arte quando trata da psicologia do ator em um texto intitulado *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*, publicado no sexto tomo da versão inglesa de suas *Obras Completas*, o qual já mencionamos no item anterior. Nesse texto, como vimos, Vigotski (2009a) se atém especificamente ao trabalho técnico do ator e, elevando a discussão para além da biologia e da técnica puramente instrumental, aponta para a importância de se tomar tal debate em termos históricos e, portanto, mutáveis – isto é, a partir da variabilidade da forma, da técnica e do objetivo de um texto dramático.

Compreendemos que essa posição, na medida em que se fundamenta sob os preceitos da Psicologia Histórico-Cultural, advém essencialmente do entendimento do desenvolvimento humano como cultural e, em específico, do modo como este se dá a partir de uma relação mediada com o meio social, que é tomado como a fonte na qual se encontram todos os signos produzidos pelo gênero humano em sua universalidade. Entendemos, assim, que esse seja o pressuposto necessário ao entendimento de que

nós devemos compreender a psicologia de um ator ou de outro em todas as suas circunstâncias concretas históricas e sociais; então a conexão normal de cada forma de experiência cênica com o conteúdo social que é projetado através desta experiência do ator à audiência se tornará clara e compreensível para nós. (Vigotski, 2009a, p. 15)

Como podemos notar, nesse excerto Vigotski (2009a) vincula a forma e o conteúdo às circunstâncias concretas, ao destacar o seu papel, portanto, no arranjo do trabalho artístico do ator. Em que pese a especificidade da discussão proposta em *Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator*, dado o objetivo de nossa pesquisa, nos limitamos aqui a apontar, para o seu caráter geral, que é o de apresentar o trabalho cênico do ator fundamentalmente a partir de seu caráter histórico e social e, ademais, de tomá-lo não apenas como ilustração, mas

sim de convertê-lo “em uma investigação do desenvolvimento histórico da emoção humana e sua expressão concreta em diferentes estágios da vida social” (Vigotski, 2009a, p. 20). A nós, essas afirmações nos interessam na medida em que expõem de maneira concisa o modo com o qual Vigotski (2009a) torna a abordar as questões referentes ao campo artístico sem desvinculá-las dos problemas pertinentes à Psicologia – no caso apresentado, do problema do desenvolvimento das emoções.

Em nosso entendimento, o fato de Vigotski (2009a) dar destaque à dimensão histórica e de classe do problema do ator expressa o afastamento de sua defesa inicial de que o arranjo artístico, para se caracterizar como obra verdadeiramente artística e capaz de provocar a catarse em seu leitor/espectador, deve obedecer à lei da contradição entre forma e conteúdo – defesa essa que, em nossa compreensão, engessa a complexidade inerente à mutabilidade destas categorias como produtos históricos – e, conseqüentemente, da catarse como descarga nervosa provocada por essa contradição. Ademais, compreendemos que esse avanço se expresse também na discussão realizada, ainda neste texto, sobre a mutabilidade das conexões e a ordem dos afetos no curso do desenvolvimento das emoções nos diferentes estágios da vida social do indivíduo: ao converter o problema do ator para uma investigação do desenvolvimento das emoções, interpretamos que Vigotski (2009a) tenha buscado trazer novamente à baila o papel desempenhado pela arte no que concerne ao desenvolvimento da consciência humana, jogando com a arte e a vida cotidiana em uma dimensão que não é apenas ilustrativa, mas também como diferentes esferas que podem ser analisadas com as ferramentas da Psicologia Concreta.

Assim, mesmo que no texto supracitado Vigotski (2009a) não se remeta especificamente ao modo com o qual o trabalho cênico poderia impactar as emoções do espectador, acreditamos que o conceito de vivência poderia nos servir de chave fundamental para esta análise: tomando o fenômeno da vivência em substituição ao processo de catarse, tal como apresentado em Psicologia da Arte, poderíamos, através da análise do prisma que refrata a forma como um espectador toma consciência, atribui sentido e se relaciona afetivamente com determinada cena de um espetáculo teatral, compreender de que modo esta o influenciou. Assim, concordamos com Smagorinsky (2011) quando o autor afirma que

na arte, a vivência poderia servir para promover o processo cognitivo-afetivo que Vigotski vê na catarse. A ressonância entre espectador e a emoção provocada por uma performance teatral, fundamentada a partir de um conjunto compartilhado de experiências culturais e pessoais, poderia produzir uma reflexão profunda acerca de experiências anteriores, além de elevar a percepção sobre como elas afetam a personalidade de um indivíduo em um sentido genético, isto é, no papel da mediação cultural no desenvolvimento da personalidade. Os tipos de emoções que são apropriadas para se expressar são

aprendidas, e não inatas; elas partem de um senso de propriedade cultural da qual o indivíduo se apropria através do seu vínculo com os outros, cujas respostas foram condicionadas por suas próprias experiências sociais. (p. 337, tradução nossa)

É, pois, com vistas a essa defesa que reiteramos o papel que o estudo do drama e da vivência cumprem nesta pesquisa: ao tomar o drama como expressão da dinâmica psíquica – ou, em outras palavras, do processo de desenvolvimento cultural –, entendemos que as colisões necessárias às mudanças qualitativas no curso do desenvolvimento não se dão unicamente nos períodos críticos do desenvolvimento, mas também diante da casualidade de eventos cotidianos durante o decorrer da vida do indivíduo; indo adiante, concordamos com Pergamenschik (2017) quando o autor afirma que a vivência, constituindo-se como consequência de “choques interpessoais e, posteriormente, como consequência de novas posições que surgiram no interior da personalidade” (p. 39), é o próprio mecanismo dramático do desenvolvimento, que se dá tanto no processo de interiorização quanto de exteriorização. Entendemos que o conceito de vivência, então, alocado junto à noção do drama como expressão geral do processo de desenvolvimento, é aquele que nos fornece a chave para a leitura do papel que uma obra artística pode desempenhar no curso do desenvolvimento – qual seja, o de viabilizar a identificação de como um determinado evento do meio (uma peça teatral, por exemplo) influenciou a pessoa (o espectador, no mesmo exemplo) e, mediante a situação social de desenvolvimento que se criou, quais aspectos de sua personalidade foram mobilizados.

Com o fim de avançarmos em nossa proposta, gostaríamos ainda de destacar mais uma vez o meio como fonte de desenvolvimento: tomando os parâmetros de uma determinada situação social que ocorre no meio não como absolutos, mas sim relativos ao quantum de entendimento uma pessoa pode dele extrair, entendemos que uma obra artística, ainda que de grande valor humanitário (como, por exemplo, o legado de Goethe ou Shakespeare na literatura ocidental), pode simplesmente não causar quaisquer impactos em um espectador que não tem familiaridade com a literatura europeia, ou ainda, que não se identifique com ela em medida alguma, e a obra nada lhe signifique. É em relação a esse aspecto geral sobre o desenvolvimento que destacamos novamente o nosso interesse pelas técnicas de distanciamento de Brecht.

Como afirma Carvalho (2004) a respeito da leitura que Schwarz realiza acerca da obra de Brecht, é no conceito de distanciamento que se encontra o núcleo fundamental da teoria brechtiana, a ele se ligando o “método materialista de desmontagem ideológica, de dissolução da aparência de naturalidade (e imutabilidade) das representações a partir do choque com sua perspectiva histórica material” (p. 169). Tal como afirmamos no capítulo anterior deste

trabalho, o processo de tornar estranho aquilo que parece natural advém do objetivo pedagógico de Brecht, que é o de apresentar a estrutura capitalista – e, conseqüentemente, da sociabilidade burguesa – como uma construção histórica e, portanto, transformável. Compreendendo o ser a partir da perspectiva materialista dialética, Brecht verte o idealismo presente na ação dramática burguesa ao solicitar a presença de uma narrativa épica que possa alocar esse ser que até então se anunciava como absoluto (e, portanto, pretensamente conhecido) a ser conhecido a partir de suas determinações históricas. É, pois, nessa mudança de enunciado sobre o humano que reside nosso interesse especial em Brecht, e o que nos provocou a estudar o drama como gênero literário a partir da Crítica Literária Materialista: a Brecht, assim como a Vigotski, não basta a ação dramática em si, mas sim o subtexto oculto que reside nas palavras enunciadas, seja a nível da intencionalidade do interlocutor, seja do contexto no qual ele se firma como indivíduo. Vejamos o que diz Vigotski (1997) ao se referir diretamente ao trabalho clínico com crianças com dificuldades escolares e/ou de desenvolvimento:

Relataram-nos o caso de um notável neuropatólogo que, negando toda a importância aos testemunhos subjetivos, empenhava-se em proteger-se da ação sugestiva das queixas do paciente e sempre começava pelo estudo objetivo. Para isso o médico idealizou um procedimento simples: quando começava a estudar um paciente lhe ordenava em cada oportunidade que respirasse pela boca, a fim de impedir-lhe que dissesse do que se queixava e o que lhe doía. Quando o paciente, naturalmente, surpreso porque o médico não examinava onde lhe doía, tentava dizer do que sofria, o investigador interrompia o visitante e voltava a recordar-lhe de que devia respirar pela boca. De forma exagerada e caricaturesca faz-se expressa a tendência, absolutamente errônea, de ignorar os dados subjetivos. Já temos assinalado em outro lugar que o valor dos testemunhos subjetivos é totalmente análogo ao valor das declarações do processado e da vítima em um tribunal. Qualquer juiz procederia de modo totalmente infundado se quisesse resolver uma causa sobre a base das queixas do imputado ou da vítima. Mas é igualmente infundado tratar de resolver-se sem os testemunhos de ambas as partes interessadas, que porque o são deformam a realidade. O juiz pesa e compara os fatos, os confronta, os interpreta, os critica e chega a determinadas conclusões. (p. 13)

Nesse excerto, Vigotski (1997) compara a tarefa do investigador pedológico ao de um juiz, ao afirmar que ambos devem proceder da mesma maneira, a saber, considerando o testemunho subjetivo e os fatos objetivos que compõem determinada cena. Para nós, Vigotski (1997), ao evidenciar o caminho investigativo do qual procede para realizar a análise de uma queixa, torna evidente também o complexo trabalho que é o de analisar aquilo que jaz como conteúdo de uma determinada cena dramática, que em nossa compreensão é o de desvelar os nexos que são tecidos progressivamente pelo indivíduo que protagoniza – ou, em outras

palavras, que vivencia – determinada cena (ou situação social) de modo a fazer emergir as razões ocultas que culminaram em um drama (ou ainda, em um quadro sintomático).

É com vistas a essa tarefa, pois, que defendemos a possibilidade de contribuição do trabalho de Brecht não só no que diz respeito ao desenvolvimento da consciência crítica de seus espectadores, mas também ao trabalho de intervenção do psicólogo de orientação histórico-cultural: acreditamos que o autor, ao alocar o conceito de distanciamento como núcleo fundamental de sua teoria, oportuniza, outrossim, que o público visualize os nexos que compõem os subtextos ocultos das falas de suas personagens de modo que não haja apenas a identificação emocional com os dramas vivenciados pelos atores, mas também a reflexão crítica sobre o porquê deles ali estarem; da mesma forma, pensamos que o trabalho de intervenção do psicólogo também possa se dar por via similar, qual seja, a de auxiliar a pessoa (ou o grupo) por ele atendida a estranhar, desnaturalizar seus próprios dramas cotidianos, alocando-os a partir de sua dimensão histórica e, portanto, transformável. A fim de demonstrar com maior concreticidade como essa possibilidade pode se dar, propomos, no item seguinte, uma análise psicológica de uma obra da autoria de Brecht, intitulada *A Santa Joana dos Matadouros*, a partir do emprego das ferramentas teórico-metodológicas desenvolvidas por Vigotski após seus estudos de *Psicologia da Arte*. Adiantamos que essa proposta, longe de pretender uma defesa de que o drama como gênero literário e o drama tal qual apresentado na obra de Vigotski são análogos – e que somente ao estudo do primeiro possibilitaria ao psicólogo a compreensão das intenções de Vigotski com o emprego do termo em questão –, presta vistas a uma possibilidade de diálogo entre duas áreas do conhecimento que, embora distintas, podem se enriquecer mutuamente na medida em que ambas se interessam majoritariamente pelo sentido e significado da ação intencional do humano em uma realidade passível de transformação.

4.3.1 Uma análise psicológica de *A Santa Joana dos Matadouros*

A peça escolhida para esta análise, intitulada *A Santa Joana dos Matadouros* e escrita por Brecht entre 1929 e 1931, apresenta como assunto geral a crise do capitalismo – e, mais especificamente, como explica Schwarz (1994), seu ciclo de prosperidade e superprodução seguido pelo desemprego, pelas quebras e pela nova concentração de capital. Ambientada em Chicago, Brecht faz uma evidente alusão ao período da crise da bolsa de valores, ao escolher como cenário principal da trama os maiores matadouros da cidade, liderados pelo rei dos frigoríficos, Pedro Paulo Bocarra, e seu concorrente, Lennox.

O conflito do enredo começa a se fazer diante da paralisação das atividades das fábricas, quando uma instabilidade no preço da carne no mercado começa a se avizinhar; os trabalhadores, que até então estavam parados na porta das Indústrias de Carne Lennox reivindicando melhores condições de trabalho, se deparam com a notícia de que estão, na verdade, sem garantia de salário algum: “Ai de nós/ O próprio inferno/ Nos fecha suas portas!/ Estamos perdidos. O sanguinário Bocarra/ Aperta a garganta de nosso explorador/ E quem sufoca somos nós!” (Brecht, 1994, p. 18). Na guerra entre os donos dos meios de produção e a massa de trabalhadores, desponta-se como aparente consolo aos últimos o movimento religioso do Boinas Pretas, do qual participa a jovem que dá nome à peça, Joana Dark, que aparece pela primeira vez distribuindo sopa rala aos trabalhadores das portas das Indústrias Lennox enquanto prega-lhes um sermão religioso conformista e apaziguador: “JOANA - Disputar um bom lugar lá em cima, e não aqui embaixo. O importante é ser o primeiro no céu, e não na terra, que não resolve” (Brecht, 1994, p. 21).

Do ponto de vista dramaturgico, Brecht (2001) afirma que esta é uma peça que se insere em sua proposta não aristotélica, isto é, *Santa Joana dos Matadouros* não é, de forma alguma, um drama fechado no qual o público não tem acesso às determinações que estão em jogo no conflito apresentado, exigindo-lhe, nas palavras do dramaturgo, uma “atitude bem determinada”. Ou seja, como já apresentamos detalhadamente no segundo capítulo desta pesquisa, não basta à Brecht – ou ao teatro épico de orientação dialética, em geral – tratar da crítica ao capitalismo e/ou da defesa aos trabalhadores apenas como assunto da peça, mas sim fazê-la de forma que os nexos que compõem os acontecimentos sejam acessados pelo espectador e historicizem tanto situações quanto relações sociais que, sob o ponto de vista ideológico subjacente à sociabilidade burguesa, parecem intransponíveis.

É, pois, tomando como horizonte a apresentação de uma crítica que venha a movimentar o espectador em direção ao engajamento ativo diante das mazelas promovidas pelo modo de produção capitalista, que Brecht trata, nessa peça, da aliança ideológica entre capital e religiosidade – e, embora essa história se desfeche na derrota da classe trabalhadora diante dessas forças, entendemos que, na medida em que o dramaturgo apresenta como preocupação fundamental a desmontagem ideológica de instâncias que parecem míticas (como os bilhetinhos que chegam dos amigos de Nova Iorque à Bocarra e o alertam sobre as previsões da bolsa de valores), *A Santa Joana dos Matadouros* nos ensina, como afirma Carvalho (2009), um método de análise social no qual a questão em jogo não é a de retratar com veracidade o processo de uma crise no mercado de carnes no final da segunda década do século XX, mas, sobretudo, de

encenar o modo com o qual Marx formula a teoria das crises em *O Capital* (p. 20). Entendemos que seja nesse sentido que Brecht (2001) afirma que em Santa Joana deverá o espectador

ser capaz de acompanhar a sucessão de acontecimentos em cena com a postura de quem está decidido a aprender, deve ser capaz de compreender o modo como esses acontecimentos estabelecem múltiplas conexões no todo formado pelo desenrolar da peça. Isso tudo objetivando uma revisão fundamental de seu próprio comportamento. O espectador não deve se identificar espontaneamente com determinados personagens, apenas para compartilhar suas vivências. Não deve, portanto, partir da “essência” dos personagens, apreendida intuitivamente, mas sim armar o conjunto do processo a partir de suas declarações e ações. (p. 85)

Nesse comentário, Brecht (2001) versa especificamente sobre o distanciamento como ferramenta fundamental para a tomada de postura crítica por parte do espectador: estas determinadas personagens – que se traduzem, em nosso entendimento, principalmente nas figuras de Bocarra e Joana – não se apresentam na peça como fechadas em si mesmas, promovendo o envolvimento emocional do público com suas vivências, apenas, mas se abrem em suas determinações, isto é, em determinadas posições sociais que são destacadas pelo dramaturgo de modo que se possa refletir criticamente sobre as razões que as levaram a assumir suas ações. Para utilizar os termos que empreendem nossa análise, em outras palavras, podemos dizer que essa postura crítica, que visa promover no espectador a revisão de seu próprio comportamento, há de ser provocada pela possibilidade de compreendermos o conteúdo refratado pelo prisma da vivência dessas personagens que, ao compartilharem o mesmo ambiente, expressam diferentes situações sociais de desenvolvimento que não se traduzem unicamente pelo fato de ocuparem classes sociais antagônicas, mas também pela singularidade que as compõem e pelo quantum de conhecimento objetivo que podem extrair das situações sociais nas quais estão envolvidos.

Assim, podemos afirmar que esses tipos brechtianos não expressam o trabalhador e o burguês como caricaturas simplórias, mas sim sob uma determinada complexidade que nos convida à reflexão sobre a complexidade da própria vida real: de um lado, Bocarra é um burguês que não age intempestivamente em busca de lucro, mas tem medo do povo e, particularmente, do comportamento dos Boinas Pretas, que aparentemente não desejam o enriquecimento material: “Eles trabalham sem ganhar/ Não é estranho? Coisa semelhante/ Eu nunca havia ouvido. Trabalham/ A troco de nada e não se zangam. Seus olhos não refletem/ O medo da miséria e do relento” (Brecht, 1994, p. 32). De outro lado, temos a figura de Joana, que, ao passo que toma conhecimento das peças que estão em jogo no capitalismo, movimenta-se de sua posição ideológica inicial para uma posição mais crítica, mas não a tempo de se salvar, seja

concreta, seja simbolicamente – além de morrer de pneumonia decorrente da nevasca, morre, nas palavras do líder dos Boinas Pretas, “a serviço de Deus”. O que realizaremos a seguir, pelas razões que já expusemos anteriormente, se caracteriza como uma análise psicológica dessas personagens, a qual busca expor o modo com o qual Brecht oferece, ao longo da peça, os elementos que estão no entorno da consciência dessas personagens de forma a cumprir o objetivo da peça, que é o de “transmitir um conhecimento, profundo e adequado à ação, dos grandes processos sociais de nossa época” (Brecht, 2001, p. 86). Assim, para começar a nossa análise, apresentamos a seguir a posição inicial das personagens em questão. Diz Bocarra ao seu sócio, logo após receber dos amigos de Nova York a notícia de que o mercado de carne talvez não fosse mais favorável aos negócios:

BOCARRA: Leal amigo Cridle!
 Eu não devia ter ido ao matadouro!
 Em sete anos que estou neste negócio não fui lá
 Evitei. Mas agora que fui, é mais forte do que eu: hoje mesmo
 Deixo este negócio sanguinário.
 Fique você com ele, a minha parte eu te deixo a preço
 Vil, e deixo de coração. Ninguém como você
 É unha e carne com este negócio. (Brecht, 1994, p. 16-17)

De início, o cinismo de Bocarra já se faz notável: escondendo o bilhete que acabara de lhe chegar, o dono do maior frigorífico da cidade intenta camuflar seu receio da lucratividade do mercado das carnes com uma compaixão inesperada pelo vitelo de olhos azuis que vira morrer há poucos dias. Assim, o fato de um proprietário de um meio de produção sequer conhecer o local do qual extrai seu lucro – o que denota a sua própria alienação do modo como os trabalhadores de sua fábrica são explorados, escancarando por consequência seu desconhecimento e indiferença à miséria da classe operária – é também justificado pela suposta compaixão que sua alma teria ao ver os animais sendo abatidos. Compadecido diante o sócio pelo seu próprio bom coração, Bocarra posta-se como a figura generosa e cordial que lhe oferecerá sua parte do negócio a um preço abaixo de seu real valor.

A primeira aparição de Joana é em meio ao grupo dos Boinas Pretas, e se dá por decorrência dessa ação inicial de Bocarra; o grupo chega à porta dos matadouros fechados com a missão de amainar a situação dos trabalhadores com a palavra de Deus. Brecht dá título à cena: “Para trazer consolo à desolação nos matadouros os Boinas Pretas saem de seu quartel: primeira descida de Joana às profundezas” (Brecht, 1994, p. 19)

JOANA à frente de um comando de Boinas Pretas -

Em tempos turvos de caos cruento
 E desordem por decreto
 E abuso previsto
 E humanidade desfigurada
 Quando a agitação nas capitais já não pára de engrossar
 Descemos aos matadouros
 A que se parece o mundo.
 Chamados
 Pelo boato de violências iminentes
 A fim de impedir que em sua brutalidade a gente simples
 Destrua as próprias ferramentas
 E pise o seu pão, nós trazemos
 Deus.
 (...)

Como afirma o título da cena em questão, essa é a primeira descida de Joana às profundezas, a qual é representada pelos matadouros “a que se parece o mundo”: nota-se que o fato de Brecht dar início à enumeração dessas descidas já nos indica que Joana visitará por mais de uma vez as profundezas do mundo, de onde emergirá, a cada vez, com uma nova postura. Nessa postura inicial, a jovem que dá voz ao movimento religioso inicia seu discurso trazendo uma visão da realidade em sua concreticidade: caos cruento, desordem por decreto e desfiguração da condição de humanidade adjetivam o mundo em geral, e os matadouros, que se caracterizam não só pela exploração e abate dos animais, como também dos trabalhadores, expressam os tempos turvos de miséria. No entanto, ao narrar o porquê de estar ali, Joana surpreende os espectadores que dela aguardam o ataque aos verdadeiros causadores do caos: os Boinas Pretas estão ali para evitar a brutalidade com a qual os trabalhadores reivindicam os seus direitos, e quem poderá apazigua-los não é outro senão Deus, pois “a desgraça cai sobre nossas cabeças de repente e sem explicação, como a chuva que nos molha sem que ninguém seja culpado. Haveria acaso um responsável pelas suas desgraças?” (Brecht, 1994, p. 21).

Diferente de Bocarra, é notável na figura de Joana Dark – que não por acaso leva o mesmo nome da jovem assassinada durante a Guerra dos Cem Anos, sendo depois canonizada – uma crença real na tragicidade da condição da pobreza: a sua tese é a de que as coisas são como o são naturalmente, como a chuva que cai, e que quaisquer intentos à luta por melhores condições apenas trariam mais sofrimento e, sobretudo, a não garantia de um lugar no céu. O

entendimento, pois, de que a real pobreza é a espiritual, e não a material – esta é natural e deve ser aceita pelos menos abastados – se evidencia quando um dos trabalhadores que comem a sopa afirma que a culpa pelas suas desgraças não é ocasional, mas sim da Lennox & cia, e Joana discorda, pois, se eles que nada têm estão desesperados, Lennox, que está prestes a perder milhões de dólares, há de estar sob sofrimento muito maior.

JOANA - Calma! Caros amigos, qual será a razão da sua pobreza?

UM TRABALHADOR - A explicação da moça deve ser brilhante.

JOANA - Eu vou explicar. A sua pobreza não reside na falta de bens terrenos – estes não dão mesmo para todos – mas na sua falta de espiritualidade. É por isto que vocês são pobres. As satisfações baixas a que vocês aspiram, uma janta, a casa arranjada, o cinema, são satisfações vulgares e materiais, mas a palavra de Deus é um prazer mais fino, mais íntimo, mais requintado, vocês talvez não imaginem nada mais doce que um sorvete, mas a palavra de Deus é muito mais doce, ela é infinitamente doce! É como leite e mel, e quem mora com Ele mora num palácio de ouro e mármore. Gente sem fé! Os pássaros que cruzam os céus não têm carteira de trabalho, os lírios do campo não têm emprego, mas Deus lhes dá o sustento, para que cantem a Sua glória. Vocês só pensam em subir na vida, mas subir para onde, subir de que maneira?! Nós, Boínas Pretas, fazemos a vocês uma pergunta muito prática: o que é preciso para ser alguém? (Brecht, 1994, p. 22)

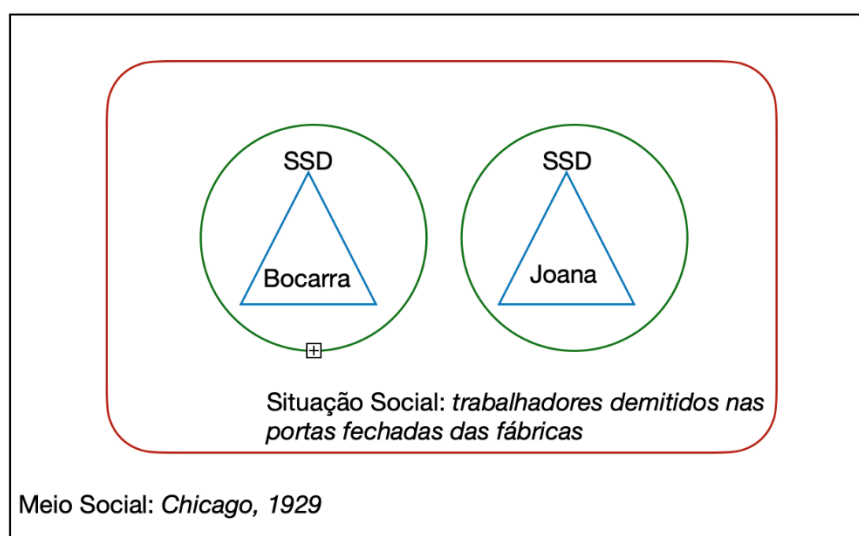
Como já abordamos no tópico específico sobre o trabalho de Brecht, a ironia da fala do trabalhador cumpre aqui o papel de distanciar o público da figura de Joana: a sopa rala e o discurso não lhe promovem o despertar espiritual, e o emprego da ironia expõe a ingenuidade da moça que diz que o capitalista Lennox é também vítima da desordem na qual o mundo se encontra. Ao avançar em sua explicação, Joana evidencia a conformidade com sua própria condição de pobreza material, lamentando-se do fato de que os trabalhadores fingem ouvi-la apenas pelo prato de sopa, como se de suas “pobres colheres dependesse o alimento da metade faminta do planeta” (Brecht, 1994, p. 24). No entanto, a chegada da notícia de que as Indústrias Bocarra acabavam de chegar, deixando a multidão de trabalhadores ainda mais desesperada, finalmente leva Joana a querer ouvir uma justificativa, da boca do próprio Bocarra, sobre o porquê de ele estar causando tanta miséria no povo.

Em um panorama geral, temos, portanto, a presença de dois indivíduos pertencentes a classes sociais antagônicas, mas que de forma alguma colam-se aos tipos psicológicos caricatos que nos dificultariam a saída da generalização simplória de “burguês mau” e “trabalhador bom”: embora tenha um evidente compromisso fundamental com sua taxa de lucros, o comportamento de Bocarra provoca dúvida se há uma culpa genuína por realizar um negócio

sangrento, e se esse adjetivo serve também genuinamente ao que ele sente em relação à condição dos trabalhadores famintos; Joana, pelo contrário, não deixa dúvidas quanto à sua ingenuidade – ou alienação – e efetivamente crê ter transcendido do terra-a-terra mais rasteiro que se encontra a massa dos trabalhadores revoltados – o que a torna distante dessa massa, apesar de a ela também pertencer. Assim, percebemos que ambos são incapazes de compreender aquilo que de fato acontece na realidade; como afirma Brecht (2001, p. 86), "Joana e Bocarra, junto com os boinas pretas e os proprietários dos grandes meios de produção, de certa maneira forma uma unidade, ao menos para os trabalhadores que foram demitidos". Nesse ponto, gostaríamos de ilustrar (Figura 1), a partir da apresentação do modelo sistemático desenvolvido por Veresov (2019) em seus estudos sobre o conceito de vivência na obra de Vigotski, o modo como compreendemos a relação singular que Bocarra e Joana estabelecem com a situação desses trabalhadores demitidos:

Figura 1.

Meio social, situação social e vivência.



Nota. Veresov, N. (2019). Subjectivity and Perezhivanie: Empirical and Methodological Challenges and Opportunities. In F. Gonzalez Rey, F. Mitjans Martinez, & D. Goulart (Eds.), *Subjectivity within cultural-historical approach* (p. 73). Springer.

Na figura acima, podemos visualizar o sistema conceitual necessário à análise da especificidade da relação do indivíduo com o meio, e aqui, particularmente, de Joana e Bocarra diante da mesma situação social: sendo o meio a cidade de Chicago, e a situação social inserida neste meio a presença dos trabalhadores em protesto diante do fechamento das portas das fábricas, representamos, na figura dos triângulos, as vivências singulares de Bocarra e de Joana, que estão inseridas em diferentes situações sociais de desenvolvimento (SSD). Nesse sentido, podemos estabelecer o seguinte: no caso de Bocarra, compreendemos que sua vivência refrata,

no que se refere a essa situação social específica, o entendimento de que ele é isento de quaisquer responsabilidades: doravante é um filantropo, e não suja mais suas mãos nesse tipo de comércio. Entendemos que esse resultado seja produto de sua possibilidade de entendimento do real, qual seja, a de que, se como rei das carnes, ele era o responsável tanto pelo abate violento dos animais quanto pelo salário dos trabalhadores; tendo vendido a sua parte ao sócio Cridle, nada lhe resta senão lamentar pela massa desempregada e, de quebra, garantir a quantia que pediu pela sua parte dos negócios. Em relação à Joana, compreendemos que o resultado de sua vivência junto à massa desempregada seja o entendimento de que, de fato, os pobres também têm o espírito em condições miseráveis: estando ali apenas pelo prato de sopa rala, estes trabalhadores, para Joana, não recebem o alimento como expressão do amor de Deus, mas sim como um sustento temporário que pouco ou nada lhes modifica a consciência. No entanto, o fato de Joana ainda assim desejar ouvir de Bocarra o porquê do fechamento das portas da fábrica não apazigua, mas sim complexifica a situação.

Ao ser questionado por Joana, Bocarra, que já se assustara com o fato de que os olhos dos Boinas Pretas não refletiam o medo da miséria e do relento, vem com justificativas embasadas em sua suposta compaixão aos animais e descrença na bondade dos humanos; em busca de sua redenção, pergunta à Joana se ela mesma não se comprazia com sua nobre atitude ao mesmo tempo que já encampa, com a ajuda de seu corretor Slift, uma tentativa de provar que mesmo Joana não pode ser essencialmente boa:

BOCARRA -

Eu tenho compaixão pelos bois, o ser humano é ruim.

Os homens não estão maduros para o seu plano.

Antes de transformar o mundo

É preciso transformar o homem.

Espere um instante!

Ele fala baixo com Slift-

Dê mais algum dinheiro a ela, quando ela estiver sozinha!

Diga que é para os pobres, senão ela tem vergonha

E não aceita. Mas depois veja o que ela compra.

Se isto não bastar, **e eu quisera que não baste**

Você a leva

Ao matadouro e lhe mostra

Os pobres, como são ruins e animais, cheios de traição e Covardia

E mostra que a culpa é deles mesmos.

Talvez isto ajude. (Brecht, 1994, p. 34, grifos nossos)

Nesse trecho é evidente a tentativa de Bocarra de provar à Joana – e, em certa medida, a ele mesmo – a sua tese sobre a maldade humana. Em uma realidade percebida apenas pela sua aparência, de fato o que vemos são humanos traindo uns aos outros e colocando suas próprias necessidades acima de quaisquer valores etéreos – como a fé em Deus, por exemplo. Sob essa lógica, faria sentido concordar com Bocarra e tomar-lhe como homem que, por ser capaz de esquivar-se das tentações infames do estômago e daquelas todas outras compradas pelo dinheiro, teve sua humanidade restaurada. Porém, notamos, pela construção de seu texto, que ele mesmo não acredita piamente nessa teoria, demandando uma confirmação cristã: deseja que não baste à Joana a quantia de dinheiro que lhe é oferecida, dando o caso por encerrado, mas que ela possa outrossim ver com seus olhos que foram os próprios pobres que forjaram suas condições desumanas.

Joana faz então sua segunda incursão às profundezas, e o título da cena é: “O corretor Sullivan Slift mostra a Joana Dark a maldade dos pobres: segunda descida de Joana às profundezas” (Brecht, 1994, p. 36). Nela, Slift leva Joana aos matadouros, onde alguns trabalhadores são por ele colocados sob situações que poderíamos chamar de subornos morais. É o caso, por exemplo, da Sra. Luckerniddle, que se encontra na região interpelando pelo marido, que há dias não aparecia em casa. Slift explica à Joana que, na verdade, ele havia caído na máquina de moer, restando-lhe apenas algumas peças de roupa; em vez de contar a verdade à viúva, diz a ela que ele tivera de fazer uma viagem para São Francisco e que, caso ela se calasse em seus protestos que pegam mal à empresa e deixasse de procurar pelo marido, lhe seria oferecida, por conta da casa, a quantia de vinte almoços. Ciente da mentira, mas já há dois dias sem comer, a Sra. Luckerniddle aceita a proposta e, à parte, Slift propõe a outro empregado que, pelo preço de um dólar, vá comer ao lado da viúva utilizando o paletó e o boné de seu marido morto, e diga em sua frente que eles pertencem ao rapaz que caiu na caldeira. A Sra. Luckerniddle ouve, mas não protesta. Após a cena, Slift replica à Joana:

SLIFT - Ela virá aqui durante três semanas para comer, sem levantar os olhos do prato, como um animal. Você viu, Joana, que a maldade dela é infinita?

JOANA -

E como você domina

A maldade dela! Como vocês exploram a maldade dela!

Você não vê que a maldade dela passa frio?

É provável que tanto quanto outras ela quisesse

Ser fiel ao marido e continuar algum tempo mais

Como convém, buscando o homem que fora

O seu sustento. Mas o preço de vinte almoços é alto.

E você acha que se dependesse dele

O mocinho capaz de qualquer negócio

Teria mostrado o paletó à mulher do morto?

(...)

Se a maldade deles é infinita, infinita também

É a sua pobreza. **Não foi a maldade dos pobres**

O que você me mostrou, foi

A pobreza dos pobres.

Vocês me mostraram a maldade da gente pobre

E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má.

Maldade, rumor infundado!

És refutada pelo sofrimento no rosto. (Brecht, 1994, p. 42, grifos nossos)

Destacamos o excerto acima como um momento fundamental da peça, no qual Joana, ao realizar sua segunda incursão às profundezas – e, aqui, podemos tomar profundidade como analogia ao acesso para além daquilo que se pode ver a olho nu, na aparência –, emerge novamente trazendo consigo uma nova compreensão da realidade, na qual ela, a contragosto dos capitalistas, não viu a maldade dos pobres, mas sim sua pobreza: Joana vira as contradições do real, e não da moral. Pode-se dizer, assim, que o resultado da nova vivência de Joana não foi, de forma alguma, aquele que Bocarra esperava. Sendo o matadouro a situação social na qual ela se encontrava, convém-nos lembrar, nesse momento, que os parâmetros de análise da relação da pessoa com o meio são relativos, e não absolutos – ou seja, se Bocarra e Slift veem maldade nos pobres, eles assim o fazem porque em muito lhes interessa a conservação de sua situação privilegiada, respaldada pela formalidade da moral burguesa: cada um é merecedor e responsável pela sua própria fortuna. Entendemos que, nesse caso, a compaixão ingênua de Joana lhe foi favorável: despida de quaisquer interesses individuais em manter a ordem das coisas, Joana pôde perceber que naquele meio não se encontrava a maldade como qualidade moral, essencial nos humanos, mas sim uma maldade que passa frio. Joana, dessa vez, refrata mais do que seus olhos veem e apresenta aa Slift o entendimento de que este comportamento, o qual ele e Bocarra chamam de

maldade, é, na verdade, produto da exploração: dessa vez alcançando um maior grau de entendimento da situação em sua objetividade, o que ela vê não são mais os pobres de espírito que só pensam em suas necessidades carnis, mas sim pessoas em sofrimento.

Na cena seguinte, Joana leva os pobres à Bolsa de Carnes, e há uma visível mudança em seu discurso, que já denota um novo movimento de sua consciência. Ela afirma agora que há maldade no mundo porque, sob as condições em que os pobres vivem, não há como ser diferente:

JOANA - (...) Mas eu lhes pergunto: como podem os pobres ter moral, se eles não têm nada? É isto mesmo, como não será roubo qualquer coisa que eles peguem? Meus senhores, a força moral precisa de força aquisitiva, e basta aumentar a força aquisitiva para aparecer a força moral. Vejam que por força aquisitiva eu entendo uma coisa muito simples e sem mistério, estou pensando em dinheiro, em salário, o que nos traz de volta às questões práticas: se vocês continuarem assim, essa carne vai ficar toda para vocês, porque o pessoal lá fora está sem força aquisitiva. (Brecht, 1994, p. 50, grifos nossos)

Nesse excerto, podemos notar, na fala de Joana, a produção de um nexos fundamental, que é o de vincular a moral ao poder aquisitivo, conferindo base material ao seu entendimento acerca do comportamento dos trabalhadores do matadouro. Doravante, a protagonista vincula a moral às condições concretas da vida social e descobre o véu ideológico que lhe acobertava a visão da concreticidade na qual se desenvolvem os sentimentos humanos. Particularmente, cabe aqui fazer menção ao problema da alienação – e, especificamente, à alienação religiosa – sob o ponto de vista do materialismo histórico dialético.

Como o próprio Brecht (2001) afirma, dado o objetivo didático da peça em análise, que é o de transmitir conhecimento sobre os processos sociais de uma época via historização do comportamento das personagens, a viragem do entendimento de Joana sobre a situação social que vivencia não significa, nesse contexto, uma blasfêmia contra Deus, ou o desprezo (seja por parte da personagem, seja do dramaturgo) pelo comportamento religioso, mas sim indica “as consequências do comportamento religioso em situações bem determinadas de nosso tempo, um comportamento histórico específico, tal como pode ser percebido neste momento” (p. 86). As qualidades humanas, conforme Vigotski (2021), não se apresentam como atributos intrínsecos ao ser em sua essência, mas sim se forjam e se desenvolvem, adquirindo seu aspecto singular na relação dos indivíduos uns com os outros. Assim, entendemos que o mesmo vale para a questão da moral humana tal como apresentada em Brecht (1994), e que em ambos autores encontramos o fundamento central em Marx, a saber, no pressuposto geral de que aquilo que define a natureza do humano é sua própria condição social.

É nesse mesmo sentido que Mészáros (2006), ao discutir sobre o aspecto moral da alienação na sociedade capitalista, afirma a necessidade do discurso antiteológico de Marx: diz o autor que, se tomamos o humano em sua condição fundamental, que é a de sua natureza social, absolutamente não podemos conferir-lhe quaisquer atributos abstratos, como quer a filosofia idealista; o humano pode ser descrito apenas em termos de suas necessidades e poderes (p. 53). Assim sendo, como também já postulado por Vigotski (2000a) no que se refere à conduta humana, não existe vontade fixa e, conseqüentemente, estabilidade de caráter; por isso, ao atribuímos,

na alienação religiosa, liberdade absoluta a um ser, estamos apenas projetando, num plano metafísico e de forma invertida, um atributo próprio nosso: a liberdade humana, natural e socialmente limitada. Em outras palavras: postulando um ser não-natural com liberdade absoluta, fechamos os olhos para o fato de que a liberdade tem raízes na natureza. A “liberdade absoluta” é a negação absoluta da liberdade e só pode ser concebida como caos absoluto. Para escapar das contradições envolvidas em um conceito de liberdade absoluta expresso na forma de uma ordem rigorosa, a teologia se refugia no misticismo, ou acrescenta novos atributos humanos à imagem do absoluto - por exemplo, bondade e amor ao homem -, determinando assim, contraditoriamente, o ser que por definição não pode ter determinações sem ser privado de sua liberdade absoluta. (Mészáros, 2006, p. 53)

Podemos afirmar, através da explicação de Mészáros (2006), que a dimensão trágica da vida é conferida pela própria ausência da liberdade diante de algo maior, supostamente abstrato e universal, que é capaz, em sua onipotência, de justificar o motivo de todas as mazelas humanas: seja pelo caminho pré-determinado pela Fortuna, na tragédia grega, seja pelo destino colocado pro Deus, na fé cristã, nada pode-se fazer para reverter a condição de miséria, compreendida por pessoas como Joana como fardo incontornável a ser carregado na vida terrena. No entanto, diferentemente de Édipo, que não pôde escapar ao fatal destino do parricídio seguido de incesto diante da imutabilidade de sua condição, em Santa Joana, a protagonista caminha para fora da tragédia galgando um processo de desautomatização dos processos da vida social: ela compreendeu que, na sociedade de classes, o ser está diretamente atrelado ao ter. O desenvolvimento dessa consciência crítica não confere à Joana as condições para que ela volte o olhar para sua condição de alienada, apenas, mas outrossim promove a mudança de postura na peça – o que faz acirrar o desespero de Bocarra, que desmaia ao ver os pobres chegando à bolsa de carnes, em um evidente gesto de negação da sua responsabilidade pelas condições por ele mesmo forjadas.

Após voltar a si, Bocarra anuncia, para alegria de Joana, que comprará toda a carne disponível para a venda, e que os trabalhadores poderão retornar às fábricas. Embora diga ao seu corretor sentir-se como Atlas, carregando sobre seus ombros toda a carne enlatada do mundo, como se seu gesto fora de comiseração por todos aqueles pobres que Joana levava à sua porta, Bocarra diz-lhe depois que, na verdade, os amigos de Nova York lhe aconselharam a comprar a carne. Nesse ponto, os Boinas Pretas, acompanhando de um lado o pânico que as atitudes de Joana geraram em Bocarra e, de outro, a movimentação dos trabalhadores para o seu lado, veem nessa situação uma oportunidade para seu próprio lucro: pelo preço de oitocentos dólares por mês, pagos pelos industriais para promover a sopa quente e o aluguel de seu quartel, eles irão contra o discurso agora corrente de que a desgraça não é natural, ao afirmar que “a desgraça é inevitável sim senhor, como a chuva, que ninguém explica de onde vem, e que o sofrimento é o destino deles, pelo qual mais adiante serão recompensados” (Brecht, 1994, p. 65).

No conchavo entre os capitalistas e os Boinas Pretas, não houve espaço para a nova fé de Joana, que defendia agora, em nome de Deus, a justiça no plano terreno. Expulsa do movimento dos Boinas Pretas, ela sai novamente em busca de Bocarra: compreendendo que o seu pavor é sinônimo de arrependimento, ela acredita que poderá convertê-lo integralmente à causa cristã e que, ao provar sua vitória contra a mesquinha promovida pelo dinheiro, tornará a vestir o uniforme do grupo. Após sua saída, o líder dos Boinas Pretas sentencia sobre a ingenuidade de sua ação e alerta o público que a tentativa de conciliação é vã, e nada provocará senão seu próprio naufrágio:

SYNDER -

Pobre ignorante!

É isto que você não vê: integrados

Em campos colossais defrontam-se

Patrões e empregados

Frentes em luta: não há conciliação.

Vai, corre de um campo a outro, conciliadora e mediadora

Não serve a nenhum e naufraga. (Brecht, 1994, p. 70-71)

Na cena seguinte, intitulada “Discurso de Pedro Paulo Bocarra segundo o qual o capitalismo e a religião são indispensáveis” (Brecht, 1994, p. 71), Joana chega ao escritório de Bocarra explicando-lhe que não pertencia mais aos Boinas Pretas. Bocarra diz que, embora os trabalhadores não tenham podido voltar às fábricas, ele conseguiria arranjar para o grupo o dinheiro dos aluguéis faltantes. Ao ser questionado por Joana sobre o fato de os trabalhadores

não terem voltado ao trabalho, Bocarra discursa sobre a indispensabilidade do dinheiro e o papel que Deus desempenha em sua manutenção. Embora longo, optamos por apresentar o discurso integralmente, dada a importância da lógica do discurso empreendida pelo magnata:

BOCARRA -

Por que você é contra o dinheiro? E fica

Tão mudada quando ele falta!

O que pensa você do dinheiro? Diga

Eu quero saber, e não pense erradamente

Como os tontos que o dinheiro torna

Suspeitosos. Considera a realidade

A verdade chã, pouco agradável talvez, mas

Verdade, a completa instabilidade das coisas, entregues quase

Ao acaso, como a espécie humana a ventos

E tempestades. Ao passo que o dinheiro

Algo pode, ainda que só para alguns

Poucos, isto sem esquecer: que tremenda é a sua obra!

Levantada em tempos imemoriais, mas sempre recomeçada

Porque sempre desmoronando, gigantesca mesmo assim, verdade

Que exigindo interminável sacrifício, sempre difícil de erguer

E sempre sendo erguida, contra tudo muito embora inevitável

Arrancando o possível à adversidade do planeta seja

O possível qual for, muito ou pouco, e por isto

Abraçada sempre pelos melhores. Pois entenda, mesmo

Se eu que sou bastante crítico e perco o sono quisesse

Saltar fora, seria

Como o inseto que deixa a luta contra a maré. Transformado

Em nada instantaneamente eu me veria

Tragado pelo curso das coisas seguindo adiante.

E não fosse assim, teria tudo que ser demolido até o fundamento

E modificado o plano da obra também até o fundamento conforme

Uma estimativa inteiramente diversa e inédita dos humanos que vocês

Nem nós queremos **pois isso se passaria sem nós nem Deus, o qual**

Seria abolido porque completamente sem função. Por isto vocês

Não podem ficar de fora, e ainda que dispensados de abater

Diretamente, coisa que nem pedimos que façam

Terão de dizer sim de viva voz ao sacrifício.

Resumindo: vocês têm

Que recolocar Deus em pé

A única salvação

Batendo os tambores em seu nome
 Para que ele tome alento nos subúrbios da miséria
 E nos matadouros a voz dele seja ouvida.
 Isto seria suficiente.
Ele lhe entrega o papel.
 Aceita o que lhe dão mas saiba
 Com que fins foi dado! Aqui está o recibo, são quatro anos de aluguel.
 JOANA -
 Mister Bocarra, o que o senhor acaba de me dizer eu não entendo
 Nem quero entender. (Brecht, 1994, pp. 75-76)

De modo sintético, podemos afirmar que nesse excerto Bocarra questiona diretamente à Joana sobre o porquê dela não gostar do dinheiro, de não desejá-lo como os outros, dado o fato de que o dinheiro é a medida das coisas, e que estas todas – inclusive Deus – desmoronariam em sua ausência. O modo como expõe sua visão é, em nosso entendimento, próximo àquilo que Mészáros diz sobre a onipotência do dinheiro: graças ao seu domínio do ter sobre tudo, o dinheiro se interpõe entre o homem e seu objeto, caracterizando-se como “o alcoviteiro entre a necessidade e o objeto, entre a vida e o meio de vida homem” (Marx, 1932, como citado em Mészáros, 2006, p. 164). Sob essa lógica, Bocarra, que deseja conservar sua condição abastada, argumenta que, ainda que mudasse de direção e negasse valor ao dinheiro, em nada seu autossacrifício lhe adiantaria, pois seria apenas um inseto contra a maré do capital.

Em termos psicológicos, podemos extrair desse trecho uma visão mais ampla e complexa do conteúdo refratado da situação social na qual Bocarra está envolto: o capitalista vivencia as ameaças de Joana e dos trabalhadores desempregados a partir da posição social que ocupa objetivamente e, embora por vezes diga o contrário, deseja mantê-la. Ao escancarar sua visão de mundo, Bocarra afirma, ainda que de modo indireto, o fato de Deus só existir em função de justificar a desigualdade, e que, para que as coisas sejam mantidas como estão, é preciso que os Boinas Pretas continuem a manter a população conformada com sua pobreza. O requinte em sua fala, sempre organizada por versos e com amplo emprego de metáforas para no final das contas falar de dinheiro e carne enlatada aprofunda, pela contradição da forma, as próprias contradições da burguesia, e isso se evidencia ainda mais quando Joana diz que nada entendeu de seu discurso. Compreendemos que a sua reação reticente sobre o palavrorio de Bocarra possibilite ao público um entendimento ainda maior não só do cinismo do rei das carnes, que finalmente compartilha o modo como pensa e o porquê de não abrir mão de seus privilégios, mas também das diferentes posições de classe ocupadas pelas personagens. Sobre este último aspecto, entendemos ainda que é o fato de Joana não conseguir de Bocarra a

conversão idealizada, mas sim uma tentativa de suborno, que a movimenta para a sua terceira descida até as profundezas.

Na nona cena da peça, intitulada “Terceira descida de Joana às profundezas: a nevasca”, Joana toma conhecimento da causa dos comunistas como os únicos dispostos a fazerem alguma coisa, e se dirige até eles. Diz ela a um dos dirigentes que estão organizando a greve geral dos trabalhadores:

JOANA - Os industriais não podem botar tanta gente na rua sem mais aquela, isto contraria o interesse geral. Parece até que a pobreza dos pobres interessa aos ricos! Fico pensando se a própria pobreza não será obra deles!

(Grandes gargalhadas dos trabalhadores)

JOANA - Que coisa desumana!! Estou pensando em gente até mesmo como o Bocarra.

Novas gargalhadas.

JOANA - Por que estas risadas? Acho muita malícia, e não acho certo. Vocês estão pensando, sem nenhuma prova, que um homem como o Bocarra não pode ser humano. (Brecht, 1994, p. 87)

Dessa vez, é a gargalhada dos comunistas que expõe o que ainda lhe falta para o entendimento amplo da situação dos trabalhadores nas portas dos matadouros. Indagando-se sobre a intencionalidade dos ricos, a moça levanta, em um plano hipotético, aquilo que é tido como pressuposto para o grupo que defende a superação da sociedade de classes: a desigualdade de renda é condição para a acumulação de capital. Em sua última descida às profundezas, Joana irá se deparar com a impossibilidade de conciliação de classes, transitando sofregamente entre um lado e outro, pois não aceita, de maneira alguma, a violência como condição necessária ao enfrentamento da burguesia.

Essa imersão de Joana na luta dos comunistas contra o capitalistas revela, em nosso entendimento, não apenas a complexidade do processo de entendimento individual de uma determinada situação social, mas também a da própria sociedade capitalista. Compreendemos que essa complexificação seja – para utilizar o termo de Carvalho (2009) – uma das arapucas morais de Brecht: à medida que a ideologia vai sendo desmontada por Joana em um processo dialético de imersão nas profundezas e novas emersões no real, o público é capaz de visualizar a complexidade dos nexos que a enredam em sua situação social – e, diferentemente daquilo que é apresentado em um drama rigoroso, aqui dificilmente consegue-se encontrar uma saída dramática individual. Como afirma Carvalho (2009), esse processo de desmontagem ideológica, largamente presente nas obras de Brecht, se apresenta muitas vezes na forma de

perguntas sobre sentimentos humanos – como a bondade, o heroísmo e a não violência, por exemplo – que, quando enunciadas em cena, são impossíveis de serem respondidas em termos puramente ideais (p. 33), e o “espectador se depara com uma armadilha ideológica, que o obriga a negar a posição convencional em favor de indagações materiais e políticas” (p. 25).

É, pois, essa abertura social do drama de Joana que evita a avaliação moralista do espectador, lhe oportunizando acesso ao entendimento objetivo de sua conduta como produto das contradições do real: da mesma forma que sua postura inicial de ataque ao suposto egoísmo dos pobres diz mais sobre a alienação religiosa, e menos sobre soberba de alguém que se pretende humanamente mais elevado, o mesmo vale para quando Joana nega apoio aos comunistas. Embora tenha finalmente compreendido que a pobreza de muitos seja condição sine qua non para a riqueza de poucos (“E agora você vê perfeitamente/ Que a tábua é uma gangorra, esse sistema todo/ É uma gangorra cujas extremidades/ São relativas uma à outra, os de cima/ Estão lá só porque enquanto os demais estão embaixo” (Brecht, 1994, p. 93), a jovem se nega a aceitar que a luta contra os capitalistas implicaria uma postura que “se não for à força, não vai/ Nem vai se a força não for de vocês” (p. 97). Segurando nas mãos a carta que se comprometera a entregar aos trabalhadores de outra parte dos matadouros com informes sobre a greve geral, indaga:

JOANA -

Eles me confiaram a carta, por que
Estão algemados? O que
Estará dito nesta carta? Eu não quereria fazer
Nada que tivesse de ser feito com violência
E conduzisse à violência. Tipos assim
Buscam o próximo sempre com malícia
E fora de qualquer reciprocidade normal
Entre humanos. Não sendo mais parte
De coisa alguma eles não enxergam mais saída
Neste mundo não mais familiar. O curso
Dos astros acima de sua cabeça já não seria o de sempre.
E as próprias palavras pareceriam mudadas. A inocência
Abandona quem persegue e é perseguido.
Não há mais nada que eles encarem sem pé atrás.
Eu não poderia ser assim. Por isto vou-me embora.
Durante três dias na capital das conservas no lamaçal dos matadouros
Foi vista Joana
Descendo um degrau depois do outro

Para purificar o lodo, para aparecer
 Aos ínfimos. Três dias
 Descendo, enfraquecendo no terceiro
 E por fim desaparecendo no lamaçal. Digam dela:
 O frio foi demais.
Ela se levanta e vai embora. Neva. (p. 98)

No trecho acima é possível compreender a razão principal que levou Joana a trair a confiança dos comunistas: tipos que coadunam com a violência são maliciosos, e ela não poderia abrir mão de sua bondade, tão cara aos princípios cristãos, em favor da causa comunista. Em uma análise concreta de sua atitude, não poderíamos, pois, julgá-la a partir de princípios morais abstratos – como, por exemplo, adjetivando-a de traidora –, mas sim considerar que a influência que o meio exerce na pessoa é medida, como já afirmamos, pelo seu quantum de compreensão, tomada de consciência e atribuição de sentido (Vigotski, 2018, p. 79) a um determinado evento que nele acontece. Assim, se consideramos que nem a sociedade, tampouco a personalidade, se caracterizam como um todo homogêneo e linear, escapamos de conclusões dualistas e abstratas que poderiam atribuir, de um lado, Joana à categoria de traidora e inteiramente alienada e, de outro, a sociedade capitalista como uma estrutura intransmutável. Diz Mészáros (2006) nesse sentido que

se encaramos o problema da auto-alienação humana, não devemos partir da suposição, autodestrutiva, de que a alienação é uma totalidade inerte homogênea. Se retratarmos a realidade (ou o “ser”) como uma totalidade inerte homogênea, a única coisa que podemos opor a esse pesadelo conceitual é um conceito igualmente assustador de “movimento” e “negação” como “nulidade”. Essa descrição da realidade como “totalidade inerte”, em qualquer forma que se possa expressar, é contraproducente. (p. 165)

Como explica Mészáros (2006), tomar a questão da alienação em termos de sim ou não, seja referente à realidade, seja à pessoa, nos impede de tomá-la em uma movimentação dinâmica e heterogênea, estagnando-a em um dualismo estático. No caso apresentado nessa peça, entendemos que o movimento de Joana às profundezas – ainda que em sua terceira descida ela por ali fique, desaparecendo no lamaçal – oportunize ao público a autoconsciência de si mesmo como um todo heterogêneo, histórico e complexo, e que esta consciência de sua condição alienada, mas passível de ser modificada, movimente-o à ação crítica sem que, para engajá-lo efetivamente, o desfecho da peça tenha de ser necessariamente o da vitória dos comunistas.

Ainda em relação a esse aspecto, devemos pontuar que, em que se trate da vivência como um conceito do campo da Psicologia Histórico-Cultural, nesta estão representadas, como

sabemos, de um lado, as especificidades da personalidade e, de outro, as especificidades do meio (Vigotski, 2018). Assim, do ponto de vista metodológico, a heterogeneidade da personalidade de Joana de forma alguma diz respeito a uma incoerência de caráter, ou à caída de uma suposta máscara revolucionária, mas sim ao fato de que aquilo que analisamos nas vivências não se configura como o todo da personalidade da pessoa, e sim somente as particularidades pessoais que participaram da definição de sua relação com uma determinada situação – isso explica o porquê de Joana pontuar um limite em seu processo de aderência à causa comunista, recuando quando um valor moral cristão (no caso, o da não violência) se choca contra a necessidade de empregar a força bruta, caso necessário. Assim, dado o fato de que, em uma determinada vivência, destacam-se “as peculiaridades que desempenharam um papel na definição da relação com uma dada situação” (p. 77), o que se destacou no caso em questão foi a presença da moralidade cristã ainda desempenhando um papel decisivo nas ações de Joana – também denotando que, no que se refere ao desenvolvimento de adultos, a tomada de consciência de si e da realidade em sua objetividade constitui-se como um processo dialético e não linear.

Nas últimas cenas da peça, de maneira mais direta, Brecht (1994) parece nos fazer caminhar, através da figura de Joana, da crítica religiosa à crítica política: empregando termos religiosos no contexto do tensionamento político da peça, Brecht (1994) faz Joana ouvir vozes enquanto vagueia pela tempestade de neve, mas vozes que não confortam seu âmago, nem tampouco têm algo a dizer sobre questões etéreas:

VOZES -

Uma única malha

Basta para inutilizar uma rede:

Os peixes passam pelo furo

Como se não houvesse rede

E as outras malhas todas

Ficam sem préstimo. (p. 103)

A essa altura, a greve geral já havia se dissipado porque grande parte dos trabalhadores não ficara sabendo do conteúdo do bilhete que deveria ter sido entregue por Joana; imersa em culpa por ter inutilizado a rede e ouvindo vozes que lhe acusam da gravidade de seu ato, Joana afirma ter sido a tempestade de neve a responsável por impedi-la de enxergar a verdade luminosa e volta correndo para junto dos trabalhadores. Bocarra, por outro lado, pensa já estar derrotado e, em uma cena intitulada “Pedro Paulo Bocarra humilha-se e é exaltado”, corre em busca de apoio dos Boinas Pretas dizendo que, embora tenha arrojado a cidade durante sete

dias, ele está ali, dilacerado pelo arrependimento. Como podemos observar, aqui há o emprego de uma série de termos próprios ao vocábulo cristão, mas que vão na direção contrária de seu uso comum e, por isso, são desmistificados: as vozes não sussurram palavras divinas, mas sim muito materiais; ao final de sete dias, não há descanso, mas arrependimento e pedido de redenção; e, por fim, quem é exaltado não é o pobre no reino dos céus, mas o próprio capitalista, que recebe uma nova cartinha que também não é de Deus, mas do Wall Street, que propõe uma solução para o seu problema.

Assim, entendemos que, à medida que a luta entre trabalhadores e capitalistas se agudiza, o laço entre religião e capital se estreita, e a aliança se faz evidente tanto pelo pacto agora formalizado entre os Boinas Pretas e Bocarra quanto pelo emprego irônico dos termos religiosos e da música, dissipando a atmosfera mística em favor do escancaramento dos interesses financeiros de cada um: diante da solução apresentada para que a produção seja retomada e os trabalhadores em quantidade reduzida retornem à fábrica por um salário menor, a saber, a necessidade da queima de estoque – cabeças de gado deverão ser descartadas em prol da estabilização do seu preço no mercado –, Bocarra explica a Snyder, líder dos Boinas Pretas, que essa carne não pode ser doada aos pobres, pois o essencial da questão é que estes são justamente os seus compradores.

BOCARRA -

E agora abri as vossas portas

Aos cansados e sofridos e enchei de sopa as panelas

E que venha a música! Nós mesmos

Sentaremos nos vossos bancos bem à frente

E nos converteremos à vista de todos.

(...)

OS BOINAS PRETAS *cantam olhando para a porta:*

(...)

Tudo que vier é peixe! Tudo que vier é lucro!

Cabeça, boné, camisa, e o toco do charuto!

Este sapato é um milagre!

Choro de pobre é vinagre!

Tudo que vier é lucro! Tudo que vier é peixe!

Bem-vindos! Bem-vindos! Bem-vindos!

Bem-vindos embaixo entre nós! (Brecht, 1994, pp. 115-116, grifo do autor)

Na última cena da peça, intitulada “Morte e canonização da Santa Joana dos Matadouros” (Brecht, 1994, p. 119), Joana morre de pneumonia por perambular na nevasca, e é erigida pelos exploradores à condição de santa, combatente e mártir. Abafando suas últimas palavras, que denotavam arrependimento pela traição aos trabalhadores e consciência dos danos causados pelo seu conhecimento fragmentado da realidade (“meus sonhos não foram poucos, porém/Causei desgraça aos desgraçados/ E trouxe alívio aos exploradores” (p. 121-122), os Boinas Pretas ordenam que ela seja santa e cale a boca (p. 123). Morta, Joana não pode mais negar o papel que lhe incutiram, que é o de símbolo representante da suposta luta que levava à suposta conciliação entre patrões e empregados – e sua figura agora não serve mais para revelar a causa da miséria dos pobres, mas sim para tornar a ocultá-la.

No decorrer de nossa análise, tratamos, do ponto de vista dramaturgico, da forma com o qual Brecht progressivamente descobre, através da trajetória de Joana, os mecanismos sociais forjados pela sociabilidade própria ao modo de produção capitalista e que estão por trás daquilo que aparece inicialmente como uma questão moral e que, vistos sob a ótica psicológica histórico-cultural, podem ser compreendidos principalmente através do conceito de vivência. Como procuramos demonstrar, o conceito de vivência em Vigotski não deve ser tomado isoladamente, mas sim em um sistema conceitual que, organizado a partir dos fundamentos centrais da teoria em questão, podem constituir-se como ferramentas que viabilizam a análise de uma obra teatral como A Santa Joana dos Matadouros. Com enfoque maior da figura da protagonista da peça em questão, Joana Dark, procuramos demonstrar como pode se dar a análise do conteúdo de uma vivência singular tomando como base fundamental uma compreensão materialista dialética da realidade na qual a personagem se insere – sendo justamente essa base a que viabiliza o início de um diálogo entre Brecht e Vigotski no limiar entre a interpretação psicológica e a literária.

Desse modo, confirmamos a hipótese inicial da presente tese, que é a de que o teatro épico brechtiano se caracteriza como uma forma teatral efetivamente capaz de promover em seus espectadores o desenvolvimento de sua compreensão sobre as determinações sociais tanto da sociedade quanto da personalidade – e, conseqüentemente, também de uma consciência combativa ao modo de produção capitalista. Principalmente através dos recursos de distanciamento, defendemos que o trabalho de Brecht, uma vez que revela a estrutura social que determina os modos de existência dos indivíduos, desde sua condição econômica até seu modo de relacionar-se com os outros e consigo mesmos, fornece aos espectadores os elementos necessários a uma vivência mais ampla e complexa daquilo que está presente nas situações sociais forjadas em suas peças – e, conseqüentemente, também em suas vidas cotidianas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos turvos de caos cruento (para empregar as palavras de Joana Dark e Bocarra), o estudo empreendido neste trabalho de doutoramento nos serviu, sobretudo, para confirmar a atualidade e a importância de autores como Brecht e Vigotski. Dotados de uma visão de mundo em que não há brechas para a tragicização do real, ambos, Brecht e Vigotski, comprometem-se a realizar, em suas obras, o grande empreendimento que é o da desmontagem ideológica do humano. Este humano não mais explica-se a si mesmo através da cosmogonia ensinada pelos deuses, tampouco por solilóquios entre quatro paredes, mas sim pela possibilidade de significar e compreender historicamente as suas ações no mundo material. Tomando emprestadas as palavras do Fausto de Goethe, Vigotski nos confirma a sua hipótese sobre quem é o humano diante da realidade: no início de tudo não era o verbo, nem o sentido; no princípio esteve a ação, e, depois, o verbo – “a palavra constitui antes o fim que o princípio do desenvolvimento. A palavra é o fim que coroa a ação” (Vigotski, 2009b, p. 485). E essas teorias, que apresentam como base metodológica o entendimento da palavra, da significação da realidade, como consequência de uma ação fundante do humano na matéria – ainda que tenham tido como pano de fundo contextos em que a possibilidade da superação do capitalismo avizinhava-se em seu horizonte –, não podem nunca se desatualizar.

Em outras palavras, pretendemos, com este trabalho, reiterar o lugar do materialismo histórico-dialético em nosso compromisso com uma ciência psicológica que se quer combativa ao estado de desigualdade e opressão em que os humanos se encontram na sociedade de classes, razão primeira de seu sofrimento psíquico. Em tempos de abuso previsto e humanidade desfigurada, nos quais a morte, seja a nossa própria enquanto humanidade, seja a do planeta de um modo geral, pareça mais possível a nós do que a superação do atual modo de produção, a presença de teorias que tomem a formação humana e civilizatória em seus marcos históricos – e, portanto, mutáveis – faz-se imprescindível na luta contra a alienação provocada e mantida pela ideologia conservadora. Sendo assim, esperamos ter evidenciado, fundamentalmente, o lugar irrevogavelmente político da Psicologia Histórico-Cultural, alocando as leis e os conceitos aqui debatidos como parte do sistema teórico-metodológico de uma teoria – não devendo, portanto, ser empregados de modo abstrato e a-histórico. O mesmo é válido para a teoria de Brecht: o entendimento e a execução do teatro épico brechtiano não devem consistir, de modo algum, no emprego avulso de técnicas de distanciamento com o fim estrito de entretenimento ou, ainda, publicitário.

Nesse sentido, uma lei como a Lei Geral do Desenvolvimento, fundamental a esta pesquisa, não diz respeito estritamente ao entendimento de que as funções psicológicas superiores desenvolvem-se a partir da internalização das relações sociais, sem que a qualidade destas sejam questionadas; pelo contrário, esta lei reafirma a importância fundamental do lugar do debate sobre o modo como se dão as relações sociais na sociedade de classes, haja vista que delas depende o modo como a consciência especificamente irá se constituir. Ou seja: em se tratando de uma sociedade na qual – como afirma Mézsáros (2006, p. 20) acerca dos quatro principais aspectos de alienação em Marx – o humano, que está estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital, de seu ser genérico, conseqüentemente, estranha também os outros humanos, defendemos que não há outra forma de discutir desenvolvimento cultural na perspectiva Histórico-Cultural senão tomando como pressuposto o assunto luta de classes e alienação. Da mesma forma, um conceito como o de vivência em Vigotski – amplamente discutido nesta pesquisa – não deve, de forma alguma, ser tomado em abstrato. Quando partirmos do estudo do desenvolvimento cultural e afirmamos que o mero contato de um indivíduo com um objeto do meio não lhe confere necessariamente o conhecimento dos atributos deste objeto, inserindo a noção de que a conquista singular de um patrimônio cultural se dá pelo modo com o qual o indivíduo refrata, em sua vivência, os componentes desse meio, estamos também dizendo: o fenômeno da refração implica, grosso modo, uma ilusão ótica, isto é, um desvio da realidade que não afeta, de modo algum, sua objetividade, mas sim a possibilidade de apreender os elementos que compõem sua multideterminação. Nesse sentido, desenvolver, em nosso entendimento, é encurtar o grau de ilusão entre o indivíduo e a objetividade histórica dos fenômenos que compõem a sua vida.

Coadunamos, portanto, com o modo como Marx expõe o tema sobre a liberdade humana: a liberdade humana não diz respeito à negação daquilo que é natural no humano – como se estivéssemos em busca de qualidades que transcendam nossa condição – mas, pelo contrário, realiza-se na afirmação de seu atributo natural fundamental, que é a automeiação (Mézsáros, 2006). Assim, ao tratarmos de um ser que é natural e social, tratamos também de um ser que, em sua genericidade histórica, constrói o outro e a si mesmo, ou seja, sua própria sociabilidade que – reafirmamos – nada tem de transcendental. Vigotski (2021) afirma, nesse mesmo sentido, que ninguém expressou o tema da liberdade como algo que se origina e se desenvolve no curso do desenvolvimento histórico da humanidade como Engels, comparando o domínio da natureza com o autodomínio; para este último, “o livre-arbítrio nada mais é do que a capacidade de tomar decisões com conhecimento sobre o assunto” (K. Marx e F. Engels, *Collected Works*, vol. 20, p. 116, como citado em Vigotski, 2021, p. 407). Assim sendo,

reiteramos, aqui, nosso compromisso com o desenvolvimento omnilateral do humano, com vistas à emancipação de sua condição alienada e alienante promovida e sustentada pela sociedade dividida por classes – e, desse modo, também em direção à sua liberdade.

Ademais, esta tese, embora tenha se limitado ao estudo teórico e conceitual, terminou por fazer vistas às possibilidades de intervenção psicológica que podem ser forjadas a partir do estudo da Psicologia Concreta de Vigotski e – por que não – das ferramentas dramatúrgicas de Brecht. Embora as motivações para esta pesquisa tenham se dado inicialmente no campo estrito do estudo da obra de arte sob o viés da Psicologia Histórico-Cultural, ao longo do percurso, seu desenvolvimento tomou novas vias, abrindo-nos possibilidades outras tanto de estudo quanto de intervenção. Especificamente, o aprofundamento no estudo da Psicologia da Arte e a busca pela Crítica Literária para um maior entendimento do lugar desta obra hoje no arcabouço da Psicologia Histórico-Cultural nos possibilitou tanto a abertura de um caminho possível para a atualização do modo com o qual podemos analisar psicologicamente obras de arte em geral como a construção de alguns passos para o trabalho de intervenção individual ou em grupos. Assim, para além da confirmação de que é possível realizar a análise psicológica de uma obra teatral com as ferramentas teórico-conceituais desenvolvidas por Vigotski após o estabelecimento das bases gerais da Psicologia Histórico-Cultural, e de que esta análise nos viabiliza, outrossim, a comprovação do trabalho de Brecht como passível de promover o desenvolvimento crítico de seus leitores/espectadores, afirmamos, ainda, que o estudo da vivência, quando executado em diálogo com a proposta pedagógica brechtiana, pode oferecer a nós, psicólogos, a possibilidade de forjar maneiras de acessar o subtexto oculto daquilo que nos é dito pelas pessoas que estão sob atendimento e/ou investigação psicológica.

Se Politzer (1998) diz, em sua *Crítica aos Fundamentos da Psicologia*, que o psicólogo deverá ter algo de crítico teatral (p. 69), devendo o seu método ser de interpretação, e não de observação pura, confirmamos com Vigotski que tal interpretação deva se dar a partir do entendimento do quê foi significado pelo gesto de uma pessoa: tomando como exemplo o trabalho do dramaturgo russo Stanislavski, no qual este afirma que por trás de cada réplica da personagem há o desejo de realizar determinadas tarefas volitivas, diz Vigotski (2009b) que aquilo que é recriado pela interpretação cênica de um ator, no discurso vivo do momento inicial de qualquer ato verbalizado, é o de dar intenção à fala – “por trás de cada enunciação existe uma tarefa volitiva” (p. 481).

Para entender o discurso do outro, nunca é necessário entender apenas umas palavras; precisamos entender o seu pensamento. Mas é incompleta a compreensão do pensamento do interlocutor sem a compreensão do motivo

que o levou a emitir-lo. De igual maneira, na análise psicológica de qualquer enunciado só chegamos ao fim quando descobrimos esse plano interior último e mais encoberto do pensamento verbal: a sua motivação.

(...) No drama vivo do pensamento verbal, o movimento faz um caminho inverso: do motivo, que gera algum pensamento, para a enformação do próprio pensamento, para a sua mediação na palavra interior, depois nos significados externos das palavras e, por último, nas palavras. (p. 484, grifo nosso).

Consideramos que, no que tange ao trabalho de intervenção psicológica, esta seja a nossa tarefa fundamental: entender o pensamento do outro – ou seja, interpretar e compreender o que reside pelo lado de dentro de seu enunciado verbal ou gestual. Em nossa análise de *A Santa Joana dos Matadouros*, tivemos a oportunidade, com o auxílio dos recursos de distanciamento empregados por Brecht, de acessar aquilo que residia por trás das ações de suas personagens principais e, por isso, de compreender o modo com o qual tais personagens refratavam a situação social na qual estavam envolvidas. Como poderíamos, então, abrir – isto é, tornar épico – o drama cotidiano das pessoas que chegam até nós, seja nos espaços coletivos, seja no atendimento individual?

Da mesma forma que trazer a crítica social como assunto não foi o suficiente para combater o conservadorismo do drama fechado e o amortecimento passivo do público, não nos basta, como vimos, contextualizar o meio no qual a pessoa está inserida como condição única para sua tomada de consciência – não é o meio em absoluto, mas a relação que a pessoa com ele estabelece que lhe possibilita ou não o desenvolvimento. Em outras palavras, saber do contexto da pessoa, ou transmitir-lhe o conhecimento objetivo sobre este contexto, não é o suficiente para que possamos compreender sua subjetividade, nem para que sua relação consigo mesma e com os outros se modifique. Se queremos saber qual é a relação específica que uma pessoa estabelece com as situações sociais nas quais está envolvida, ou seja, como elas são vivenciadas, começamos pela investigação dos elementos que estão presentes em suas cenas e, já nas linhas finais desta pesquisa, arriscamos dizer, então, que o distanciamento pode despontar-se como resposta a essa pergunta: tornar estranho aquilo que parece natural, e que é muitas vezes tomado como prerrogativa da relação da pessoa com a realidade, parece ser, a nós, uma possibilidade de como fazer, no processo de intervenção psicológica, um trabalho similar ao do crítico literário.

Quando pensamos, por exemplo, na cena narrada por uma pessoa em atendimento psicológico individual, entendemos primeiramente que esse fato narrado é um fato psicológico, mas que não deixa de ser fato concreto: quais foram as particularidades da pessoa, então, que emergiram em uma dada situação conflitiva, e como aproximá-la da concreticidade objetiva

dessa mesma situação, de modo que seu nível de compreensão, de tomada de consciência e de atribuição de sentido se modifique em direção a um maior grau de compreensão da realidade? Se Brecht nos faz estranhar a suposta naturalidade com que se dão as situações e relações entre as personagens de suas peças através de recursos como a paródia, a ironia, as canções e a estruturação da linguagem, e entendemos que esse estranhamento se dê fundamentalmente pela via da contradição, de tensionamento entre aquilo que até então havia sido tomado por *in passant* e uma nova possibilidade interpretativa, há que pensarmos, então, em como fazê-lo em nosso trabalho de psicólogos.

Acreditamos que o emprego, não dos mesmos recursos de Brecht, mas sim do objetivo geral, que é o de estranhamento do natural pela construção de uma distância objetiva entre o fato vivenciado e a pessoa que o vivencia, pode nos inspirar a forjar um determinado modo de trabalhar com a Psicologia Concreta: desempenhando o papel de leitor e espectador, teríamos aqui como tarefa tomar conhecimento de quais são os elementos presentes na cena narrada pelo nosso protagonista e, então, de como ele se relaciona singularmente com cada um deles para, enfim, compreender o quê de uma determinada situação social lhe provoca um choque dramático; no papel de diretor e crítico literário, havemos de questioná-lo sobre o porquê desse seu entendimento e reação a essa dada situação (ou, em outros termos, qual foi a sua tarefa volitiva) e, como em um laboratório literário e/ou teatral, convidá-lo, pela via da tomada de conhecimento da historicidade de sua própria história, à desmontagem dos sentidos que já lhe parecem naturais.

É fundamental destacar que esse processo de desmontagem daquilo que parece natural não se dá, de forma alguma, mediante a construção *ad infinitum* de novas possibilidades interpretativas para uma dada situação social – trabalho que nos aproximaria mais da metáfora da mutabilidade indefinida de um caleidoscópio do que a da refração ocasionada pelo prisma ótico –, mas sim do acesso ao conhecimento objetivo da realidade. Ao se constituir como um pressuposto fundamental do materialismo histórico-dialético, o entendimento de que a realidade objetiva – embora obnubilada pelas múltiplas camadas que se interpõem entre ela e o indivíduo que a experiencia – há de ser compreendida mediante a investigação de suas determinações histórico-sociais faz-se aqui também como pressuposto do trabalho do psicólogo de orientação histórico-cultural: conhecer as determinações do real é condição *sine qua non* para que possamos ouvir o discurso do outro como produto de sua história singular e, dialeticamente, da historicidade que compõe e recompõe o humano em sua genericidade; em outras palavras, o conhecimento da realidade em sua objetividade é condição para que nós, psicólogos, possamos, em nosso trabalho de intervenção, auxiliar o outro na expansão de seu

entendimento da realidade e, conseqüentemente, de seu entendimento sobre si mesmo, tornando-o mais consciente e, portanto, ativo em relação às determinações que constituíram sua singularidade.

Finalmente, gostaríamos de deixar o desenvolvimento de tais possibilidades de trabalho como convite para novas pesquisas que desejem investigar o complexo campo do drama humano na perspectiva da Psicologia Concreta: quando a agitação das Capitais já não para de engrossar, e a psicologia pragmática continua a insistir na defesa do músculo que contrai, e não do humano que trabalha, há que seguirmos no tensionamento contra o discurso dominante, porque, mesmo que a próxima luta seja perdida, “você aprendem a luta/E ficam sabendo/Que, se não for à força, não vai/Nem vai se a força não for de vocês” (Brecht, 1994, p. 97)..

REFERÊNCIAS

- Arias Beatón, G. (2017). Vivência, atribuição de sentido e subjetivação da atividade, a comunicação e relações sociais. In M. E. M Bernardes, & G. A. Beatón (Eds.), *Trabalho, Educação e Lazer: Contribuições do enfoque histórico-cultural para o desenvolvimento humano* (pp. 143-213). Escola de Artes, Ciências e Humanidades. <https://doi.org/10.11606/9788564842380>
- Barroco, S. M. S., & Superti, T. (2014). Vygotski e o estudo da psicologia da arte: Contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 22-31. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822014000100004>
- Barros, E. R. O., Camargo, R. C., & Rosa, M. M. (2011). Vygotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. *Psicologia em Estudo*, 16(2), 229-240. <https://www.scielo.br/j/pe/a/6ytFyb8hHTfyqKbJ7dN3TYc/abstract/?lang=pt#>
- Baudelaire, C. (1995). *Poesia e Prosa*. Nova Aguilar.
- Brecht, B. (1967). *Teatro Dialético: Ensaios*. Civilização Brasileira.
- Brecht, B. (1994). *Teatro Completo* (Vol. 4). Paz e Terra.
- Brecht, B. (com R. Schwarz). (2001). *A Santa Joana dos Matadouros*. (R. Schwarz, trad.). Cosac Naify.
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira.
- Brecht, B. (com A. Vallias). (2019). *Poesia* (A. Vallias, trad.). Perspectiva.
- Carvalho, S. (2004). Apresentação. In P. Szondi. *Teoria do Drama burguês* (pp. 9-15). Cosac Naify.
- Candido, A. (2006). *Literatura e Sociedade*. Ouro sobre Azul.
- Carvalho, S. (2008). *Notas sobre dramaturgia modernista e desumanização. Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. Itaú Cultural.

- Carvalho, S. (2009). *Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão*. Expressão Popular.
- Carvalho, S. (2017, 26 de julho). *Dialética do drama nas lições estéticas de Hegel (apontamentos inéditos)*. Dramaturgia Dialética.
<https://sergiodecarvalho.com/2020/07/26/dialetica-do-drama-nas-lico-es-esteticas-de-hegel-apontamento-inedito-2017/>
- Carvalho, B. (2020). O Que é a Psicologia Concreta? Reflexões Politzerianas em Torno do Problema da Crise da Psicologia. *Interação em Psicologia*, 24(3), 329-339.
- Costa, I. C. (2010). Brecht e o teatro épico. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 214-233.
<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233>
- Costa, I. C. (2012). *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. Expressão Popular.
- Dafermos, M. (2018). *Rethinking Cultural-Historical Theory: A Dialectical Perspective to Vygotsky*. Springer.
- Davydov, V. V., & Zinchenko, V. P. (1995). A contribuição de Vygotsky para o desenvolvimento da psicologia. In H. Daniels (Ed.), *Vygotsky em foco: pressupostos e desdobramentos* (2ª ed., pp. 151-168). Papirus.
- Davydov, V. V. (2019). *Problemas do Ensino Desenvolvimental – A Experiência da Pesquisa teórica e Experimental na Psicologia*. (J. C. Libâneo, & e R. A. M. M. Freitas, trad.). Duarte.
- Dellari Junior, A. (2011). Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. *Psicologia em Estudo*, 16(2).
<https://www.scielo.br/j/pe/a/TLXhpLjNNKkwn9xKqJbzTxm/?lang=pt>
- Del Rio, P., & Alvarez, A. (2007). De la psicología del drama al drama de la psicología. La relación entre la vida y la obra de Lev S. Vygotski. *Estudios de Psicología*, 28 (3).

- Eagleton, T. (2006). *Teoria da Literatura, uma introdução*. Martins Fontes.
- Eagleton, T. (2011). *Marxismo e Crítica Literária*. Unesp.
- Flory, A. (2010). Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos. *Revista Jiop, 1*. http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf
- Guerizoli-Kempinska, O. (2010). O estranhamento: um exílio repentino da percepção. *Gragoatá, 15(29)*, 63-72. <https://doi.org/10.22409/gragoata.v15i29.33074>
- Ibsen, H. (2010). *Casa de Bonecas*. Veredas.
- Ivanov, V. I. (2005). Duas forças no simbolismo moderno. In A. Cavaliere, E. Vássina, & N. Silva (Eds.), *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 197-244). Humanitas.
- Japiassu, R. O. V. (1999). As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. *Educação & Sociedade, 69*, 34- 59.
- Konder, L. (2012). *Os Marxistas e a arte*. Expressão Popular.
- Leóntiev, A. N. (1997). Artículo de introducción sobre la labor creadora de L. S. Vygotski. In L. S. Vygotski. *Obras escogidas I* (pp. 419-450). Visor.
- Levitin, K. (1982). *One Is Not Born a Personality: Profiles of Soviet Educational Psychologists*. Progress.
- Maciel, L. C. (1967). Introdução. In B. Brecht, *Teatro Dialético: Ensaio* (pp. 1-17). Civilização Brasileira.
- Maia, R. (2018). Nicolas Berdiaev, o teatro russo e o simbolismo. *Teoliterária, 8(16)*. <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2018v8n16p149-164>
- Marques, P. N. (2015). *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)* [Tese de Doutorado em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-06102015-161300/pt-br.php>

Martins, L. M. (2020). O que é a psicologia concreta: contribuições de Lev. S. Vigotski.

Interação em Psicologia, 24(3). <http://dx.doi.org/10.5380/riep.v24i3.72809>

Marx, K., & Engels, F. (1977). Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política. In K.

Marx, & F. Engels. *Karl Marx e Friedrich Engels – Textos 3*. Edições Sociais.

Marx, K.; Engels, F. (2007). *A Ideologia Alemã* (R. Enderle, N. Schneider, & L. C.

Martorano, trad.). Boitempo.

Mészáros, I. (2006). *A teoria da alienação em Marx*. Boitempo Editorial.

Murray, N. (2012). *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of*

Nikolay Punin. Brill.

Pasta Jr., J. A. Apresentação. (2015). In. P. Szondi, *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*

(pp. 7-16). Cosac Naify.

Pergamenschik, L. A. (2017). A concepção de vivência em L. S. Vigotski: Do conhecimento

conjunto à superação da solidão. *Veresk - Cadernos acadêmicos internacionais*, 3, 35-46.

<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/11339/3/VERESK%20%281%29.pdf>

Picon-Vallin, B. (2013). *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda – Meyerhold e a*

cena contemporânea. 7 Letras.

Pino, A. S. (1999). A psicologia concreta de Vigotski: implicações para a Educação.

Psicologia da Educação, 7/8, 29-52.

<https://revistas.pucsp.br/index.php/psicoeduca/article/view/42857>

Pino, A. S. (2000). O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*, 21(71),

45-78. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302000000200003>

Plekhanov, G. (1969). *A Arte e a Vida Social. Cartas Sem Enderêço*. Brasiliense.

Politzer, G. (1998). *Crítica aos fundamentos da Psicologia – a psicologia e a psicanálise*.

UNIMEP.

Pomorska, K. (1972). *Formalismo e Futurismo*. Perspectiva.

- Rosa, J. G. (2019). *Manuelzão e Miguilim*. Global Editora.
- Rosenfeld, A. (2008a). *O Teatro Épico*. Perspectiva.
- Rosenfeld, A. (2008b). *Prismas do Teatro*. Perspectiva.
- Schühli, V. M. (2011). A dimensão formativa da arte no processo de constituição da individualidade para si: a catarse como categoria psicológica mediadora segundo Vigotski e Lukács. [Dissertação de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal do Paraná]. Acervo Digital da UFPR. <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26141>
- Schwarz, R. (1994). Estudo. In. B. Brecht, *Teatro Completo* (Vol. 4) (pp. 3-7). Paz e Terra.
- Smagorinsky, P. (2011). Vygotsky's stage theory: The psychology of art and the actor under the direction of perezhivanie. *Mind, Culture, and Activity*, 18(4), 319-341.
<http://dx.doi.org/10.1080/10749039.2010.518300>
- Sobkin, V. (2017). Lev Vygotsky: From Theater to Psychology. *Revue Internationale Du CRIRES: Innover Dans La Tradition De Vygotsky*, 4(1), 80–95.
<https://doi.org/10.51657/ric.v4i1.40996>
- Szondi, P. (2015). *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Cosac & Naify.
- Tchekhov, A. (2008). *As Três Irmãs*. Global Editora.
- Toneto, D. J. M. (2007). Entre a Poesia e a Crítica: Algumas considerações sobre futurismo russo e Roman Jakobson. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 5(1).
- Trotsky, L. (1969). *Literatura e Revolução*. Zahar Editores.
- Tuleski, S. C., Chaves, M., Leite, H. A., Ricci, P. S. P., Silva, M. A. S. da, & Lucena, J. E. E. (2014). Cinema como recurso para o desenvolvimento conceitual: enlaces da psicologia histórico-cultural e pedagogia histórico-crítica. *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*, 7(1), 141-157. <https://doi.org/10.9771/gmed.v7i1.12285>
- Van Der Veer, R., & Valsiner, J. (2001). *Vygotsky: uma síntese*. Loyola.

- Veresov, N. (1999). *Undiscovered Vygotsky: etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Peter Lang.
- Veresov, N. (2016). Perekhivanie as a Phenomenon and a Concept: Questions on Clarification and Methodological Meditations. *Cultural-Historical Psychology*, 12(3).
<https://doi.org/10.17759/chp.2016120308>
- Veresov, N. (2019). Subjectivity and Perekhivanie: Empirical and Methodological Challenges and Opportunities. In F. Gonzalez Rey, F. Mitjans Martinez, & D. Goulart (Eds.), *Subjectivity within cultural-historical approach* (pp. 61-87). Springer.
- Vigotski, L. S. (1997). Diagnóstico do desenvolvimento e clínica pedológica da infância difícil. Esquema de investigação pedológica. In L. S. Vigotski, *Obras Escogidas. Tomo 5 – fundamentos de defectología* (Dellari Jr., trad.) (pp. 275-338). Visor y Ministerio de Educación y Ciencia.
- Vigotski, L. S. (1999a). *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (1999b). *Psicologia da Arte*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2009a). *The collected works of L. S. Vygotsky (Vol. 6, Scientific legacy)* (R. W. Rieber, Ed.). Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- Vigotski, L. S. (com A. A. Puzirei) (2000a). Manuscrito de 1929 (A. Marenitch, Trad.). *Educação e Sociedade*, 21(71). <https://doi.org/10.1590/S0101-73302000000200002>
(Obra original publicada em 1929).
- Vigotski, L. S. (2000b). *Obras Escogidas (tomo III)*. Visor.
- Vigotski, L. S. (2004). *Teoria e método em psicologia*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2009b). *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2018). *7 Aulas de L. S. Vigotski sobre os fundamentos da Pedologia* (Z Prestes, & E. Tunes, Trad. e Org.). e-papers.

Vigotski, L. S. (2021). *História do Desenvolvimento das Funções Mentais Superiores* (S. C. Afeche, Trad.). WMF Martins Fontes.

Vygotskaia, G. L., & Lifanova, T. (1999). Lev Semenovich Vygotsky: Life and Works Part I. *Journal of Russian and East European Psychology*, 37(2).

Zazzali, P. (2008). Did Meyerhold Influence Brecht? A Comparison of Their Antirealistic Theatrical Aesthetics. *The European Legacy*, 13(3), 293-305.

<https://doi.org/10.1080/10848770802052400>