

# ARTE E VIDA EM VIGOTSKI E O MODERNISMO RUSSO<sup>1</sup>

Luana Maribele Wedekin<sup>2</sup>

Andrea Vieira Zanella

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, Brasil

**RESUMO.** Em sua obra "Psicologia da Arte" (concluída em 1925), L.S. Vigotski escreve sobre o tema *arte e vida*, dialogando com algumas das principais teorias estéticas de sua época. Objetiva-se neste estudo teórico contextualizar esses interlocutores e algumas das ideias desse autor, com a apresentação dos argumentos fundamentais sobre as relações entre arte e vida no embate entre as vertentes realistas e simbolistas do modernismo russo, especialmente na literatura e artes visuais. Conclui-se que a perspectiva de Vigotski acerca do tema, sintonizada com as grandes discussões estéticas de seu tempo, é ainda relevante para pensar as manifestações da arte contemporânea, seja em suas vertentes realistas ou no campo da *performance*.

**Palavras-chave:** Vigotski; arte; modernismo.

## ART AND LIFE IN VYGOTSKY AND THE RUSSIAN MODERNISM

**ABSTRACT.** In his book "Psychology of Art" (concluded in 1925), L.S. Vygotsky writes about the subject art and life, dialoguing with some of the major aesthetic theories of his time. The aim of this theoretical study is to contextualize these interlocutors and some of the ideas of this author, presenting the fundamental arguments about the relationship between art and life in the struggle between realist and symbolist branches of Russian modernism, especially in literature and visual arts. We conclude that Vygotsky's perspective on the subject, in tune with the great aesthetic discussions of his time, is still relevant to consider the manifestations of contemporary art, whether in its realistic tendencies or in the field of performance.

**Key words:** Vygotsky; art; modernism.

## ARTE Y VIDA EN VYGOTSKI Y EL MODERNISMO RUSO

**RESUMEN.** En su libro "Psicología del arte" (concluido en 1925), L.S. Vygotsky escribe sobre el tema arte y vida, discutiendo algunas de las principales teorías estéticas de su tiempo. El objetivo de este estudio teórico fue contextualizar estos interlocutores y algunas de las ideas de este autor, presentando los argumentos fundamentales acerca de la relación entre arte y vida desde el debate entre las tendencias realistas y simbolistas del modernismo ruso, sobre todo en la literatura y las artes visuales. La conclusión es que la perspectiva de Vygotsky sobre el tema, en sintonía con los grandes debates estéticos de su tiempo, sigue siendo importante para la comprensión de las manifestaciones del arte contemporáneo, sea en las tendencias realistas o en el campo de la *performance*.

**Palabras-clave:** Vygotsky; arte; modernismo.

---

L.S. Vigotski (1998) conclui seu livro *Psicologia da Arte* com um capítulo intitulado "Arte e vida". Finalizada em 1925, essa obra pertence ao primeiro período da produção do autor, o período de Gomel (produção entre 1917

e 1924), e nela podem ser vislumbrados alguns indícios da visão histórico-cultural que iriam distingui-lo posteriormente.

Busca-se neste estudo teórico contextualizar no campo da arte russa contemporânea a

---

<sup>1</sup> *Apoio e financiamento:* Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>2</sup> *Endereço para correspondência:* Rua Gécio de Souza e Silva, n. 65/537, Sambaqui – CEP 88.051-210, Florianópolis-SC, Brasil. *E-mail:* luanaw@uol.com.br

Vigotski, categorizada como modernista por teóricos do campo das artes (Bird, 1987; Bowlt, 1998), a questão da relação arte e vida e relacioná-la com a perspectiva do autor sobre o tema. Objetiva-se assim contribuir para ampliar a compreensão dos escritos de Vigotski, entendendo esse autor como “uma personalidade na cultura” (Veresov, 1999, p. 66) cuja produção se caracteriza pelo diálogo com as manifestações culturais do contexto em que viveu.

A questão da complexa relação entre arte e vida teve grande repercussão na arte moderna russa e foi respondida de maneiras variadas, conforme as diferentes manifestações expressivas em todas as linguagens (pintura, escultura, design, fotografia, poesia, prosa, música, dança), nos manifestos, nas teorias e nas formas de viver.

O Modernismo na arte russa é consoante com o modernismo geral europeu em diversos sentidos, tanto no rompimento com a academia e seu cânone neoclássico e idealista quanto na formação do artista, na escolha do tema/conteúdo e na forma. Além disso, uma série de grandes transformações nas formas de viver compõe a experiência da modernidade – da qual decorre o modernismo.

Argan (2010) listou algumas premissas fundamentais da arte moderna, entre as quais o desejo de se distanciar das tradições e a “necessidade de se desenvolver em direções novas e amiúde contraditórias em relação às anteriores” (p. 426). Os artistas se organizaram em grupos ou tendências e, em lugar de depender de uma estética pré-construída, desenvolveram sua própria estética e poética. Para Argan, a sucessão de poéticas representa

a vontade de definir a relação entre a arte e a vida contemporânea, em movimento acelerado e contínuo: já não tendo como finalidade a representação dos eternos valores religiosos e morais, a arte não pode ser senão um modo de vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. A arte se torna assim um fato plenamente social, associando-se aos movimentos políticos mais progressivos. (2010, p.427-428)

Na Rússia deste período, entre 1890 e 1917, sucederam-se eventos cuja força abalou completamente as estruturas sociais: rápida industrialização e evasão do campo; nova

economia capitalista e mobilidade social; a revolução de 1905 e sua repressão pelo regime czarista; a I Guerra Mundial; a revolução de 1917, seguida de guerra civil. A arte necessariamente testemunhou, refletiu/refratou e significou essas experiências.

O período foi conhecido como “Era de Prata”, sendo seguidamente enfatizado como influente na construção da teoria de Vigotski (Veresov, 2005). Compreendeu a produção artística em diversas linguagens, como literatura, pintura, arquitetura, música, dança, cinema, alta-costura e *design*. Para Veresov (1999), a filosofia da “Era de Prata” russa foi a base inicial para o desenvolvimento posterior da obra de Vigotski.

As tendências realistas e simbolistas protagonizaram os grandes embates teóricos do período, especialmente através da imprensa. É preciso sublinhar que os debates entre as duas vertentes transpassavam o domínio apenas da estética, mas ocorriam também no âmbito ideológico, entre filosofias de vida rivais (West, 1970). Mesmo entre os expoentes de cada um dos movimentos – e muitas vezes no interior da obra de um mesmo artista – a controvérsia e o conflito estavam frequentemente presentes.

A influência do Simbolismo sobre Vigotski é unanimidade entre seus biógrafos, e nessa tendência evidencia-se o princípio de fusão entre arte e vida, uma poderosa marca da cultura russa da virada do século até as décadas de 20 e 30 (Paperno, 1994), não por acaso tema sobre o qual Vigotski se debruça.

Não obstante, Vigotski inicia seu debate com Tolstói, grande representante do realismo na literatura e cuja obra ecoa nas artes visuais com os “Itinerantes”, artistas dissidentes da Academia Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo influenciados por Nikolai Tchernishevski (1828-1889) e pelo ideário populista.

## A ESTÉTICA DO REALISMO E DE TOLSTÓI

O Modernismo na arte russa pode ser estendido ao Realismo de meados do século XIX, qualificado como positivista por Paperno (1994), com seu culto à realidade (realidade material ou experiência sensorial) e à ação (ativismo social, em sua maioria de ângulo socialista). As obras e teorias ligadas a esse movimento compartilham a noção de arte associada à necessidade de transformação da realidade.

Nesse período verifica-se o predomínio da prosa, com “tendências naturalistas na técnica e um interesse profundo por temas ideológicos” (Pomorska, 2010, p. 75), como destaca o *slogan* do poeta Nikolai A. Nekrassov (1821-1877): “Tu podes não ser poeta, mas tens que ser cidadão...” (Pomorska, 2010, p. 75).

É necessário mencionar a importância de N. Tchernishevski, cuja utopia social foi propagada em seu romance “Que fazer?” (1853), inspiração para muitos revolucionários, entre eles V. I. Lenin e Rosa Luxemburgo. Mais que “O capital” de Marx, a obra de Tchernishevski “forneceu a dinâmica emocional que posteriormente veio a produzir a Revolução Russa” (Frank, 1992, p. 203). Crítico de todas as instâncias do regime czarista - do sistema patriarcal (foi defensor da liberação feminina e sexual), da desigualdade de oportunidades de educação (uma elite educada de apenas 20.000 para 60.000.000 de analfabetos) e do individualismo capitalista (Katz & Wagner, 1989) - o autor foi preso por subversão (1864-1872) e mais tarde exilado para a Sibéria até 1883.

Além da produção literária, Tchernishevski elaborou também uma teoria estética na qual discute as relações entre arte e realidade. Para ele, a função essencial da arte é “reproduzir o que é de interesse do homem na vida real” (1853/1965, par. 22), ser um “substituto para a realidade na sua ausência” (1853/1965, par. 29), como uma paisagem marinha para quem não conhece o mar ou dele está distante. Ademais, há na arte um componente moral, já que o julgamento é parte das atividades do homem. O autor estabelece um paralelo entre arte e ciência na sua função de explicar a vida, embora esta seja muito mais verdadeira, ampla e artística que a obra de qualquer erudito ou poeta.

Sua estética subordina a arte à realidade, pois aquela não pode sequer cogitar de sobrepujá-la em beleza. Para Tchernishevski, a beleza reside primariamente na vida e apenas secundariamente na obra de arte: um objeto de arte seria belo na medida em que expressasse ou recordasse a vida (West, 1970).

Na estética de Tchernishevski, a arte deve subordinar-se à vida e às demandas sociais reais, e o artista deve responder a elas. Decorre desse ponto de vista uma concepção de arte utilitária, sem valor independente, a qual foi alvo de ataques de contemporâneos expoentes da literatura como Turgenev, Dostoiévski e Tolstói (mais tarde este último defenderia uma estética

subordinada à ética, conforme Frank, 2010). Uma razão para esse posicionamento do autor decorreria da extrema desigualdade social da Rússia da época, pois entendia que satisfações e prazeres imaginários promovidos pela arte seduziam a humanidade ao mesmo tempo em que as necessidades da vasta maioria permaneciam insatisfeitas.

Na literatura desse período predominam a prosa e os interesses ideológicos: “os valores estéticos e morais são tratados no mesmo nível, e os primeiros realmente se reduzem aos últimos” (Pomorska, 2010, p.75). Paralelamente, na pintura pode-se mencionar o grupo dos “Itinerantes”, os quais se rebelaram em 1863 contra a imposição do tema germânico “A entrada de Wotan no Walhalla” para a Medalha de Ouro – prêmio máximo da Academia-, em lugar de um tema russo e contemporâneo. Tchernishevski já havia vaticinado em 1855 a iminência do tempo em que os artistas abandonariam os temas retirados da Bíblia, da mitologia e da história clássica e se voltariam para o cotidiano.

O Populismo influenciou esses dissidentes, os quais, assim como os jovens aristocratas idealistas que rumaram para o campo a fim de educar os camponeses, desejavam levar a arte para o povo, daí o epíteto do grupo. Formaram uma cooperativa de artistas e preconizaram uma pintura realista, detalhista, narrativa, nacionalista, cujos temas destacavam-se pela crítica social, pela denúncia dos abusos do governo, da corrupção da aristocracia, do alcoolismo dos padres, trabalhadores e nobreza (Bird, 1987).

Tal ênfase nas dimensões sociais e políticas estava em consonância com a tendência realista na literatura representada por Dostoiévski e Tolstói. Esses dois grandes expoentes da literatura realista foram retratados pelos membros dos “Itinerantes”, Vasily G. Perov e Iliá E. Repin.

Em 1872 Dostoiévski foi retratado por Perov em óleo sobre tela, obra atualmente na Galeria Tretyakov, em Moscou, sendo possível visualizar o quadro no *site* da galeria. Através da estética realista – virtuose na representação dos materiais e sem idealismo – revelam-se aspectos da personalidade do escritor. Dostoiévski aparece sentado, em postura meditativa, num fundo totalmente negro, com olhar distante, mas concentrado, as mãos cruzadas sobre os joelhos, os ombros caídos -

talvez sob o peso do imenso capote marrom, em tecido grosso e estruturado, reforçando a curvatura e fechamento do peito.

O Dostoievski de Perov já havia experienciado grandes provações: os anos de exílio e alistamento forçado; as crises da epilepsia que o acompanhariam pela vida afora; as dificuldades advindas do jogo e das dívidas contraídas devido a esse vício; a morte de sua filha; mas também havia produzido algumas de suas grandes obras. O retrato parece ressaltar o exercício de consciência e pensar solitário do escritor, numa atmosfera de silêncio e reflexão.

Na mesma perspectiva realista está o “Retrato de Tolstói de pés descalços”, realizado por Iliá Repin no Museu Nacional em São Petersburgo (a imagem está disponível no site do museu). O retrato é de 1901, quando o escritor já contava 73 anos, visíveis em suas rugas e na barba branca. Apesar da idade, a postura é vertical, ereta, imponente. A despeito de sua origem aristocrática, Tolstói é representado em traje camponês e com os pés descalços, evidências de sua identificação com essa camada social e de sua luta em favor dela. O retrato revela elementos fundamentais da trajetória desse escritor: a identificação com sua terra natal e com a natureza; sua vida assentada (a postura corporal é estável, firme mas confortável, sem indícios de tensão) nos caminhos da elevação espiritual, ao mesmo tempo que ancorada na vida material (a natureza, os pés no chão).

Essas pinturas refletem a afinidade entre os expoentes realistas nas artes visuais e na literatura. Nos exemplos aqui descritos esses grandes escritores são retratados em toda a sua dimensão humana, sem nenhum tipo de idealização; entretanto, há em suas pinturas exemplares que atendem à demanda de Chernyshevsky por uma arte de denúncia social, como “Os barqueiros do Volga” (1870-73), de Repin.

Tolstói é frequentemente associado ao Realismo (Berlin, 1988; Emerson, 2008) e é o primeiro autor com quem Vigotski dialoga em seu capítulo “Arte e vida”. Vigotski declara que seu intuito é “examinar o papel e o significado da arte no sistema geral do comportamento humano” e discutir “o problema da arte no plano da psicologia aplicada” (1998, p. 303), assumindo como foco central para tanto o problema da relação entre arte e vida.

Como é característico de sua escrita, inicialmente Vigotski apresenta a tese de Tolstói quanto à função da arte, e a analisa para em seguida refutá-la através de vários argumentos, chegando a novas sínteses. A estética de Tolstói, apresentada em sua obra “O que é arte?” (2002), publicada originalmente em 1897-8, foi fruto de quinze anos de profundas considerações acerca das bases teóricas da arte e forjou-se em seus experimentos pedagógicos radicais (Emerson, 2002). Nesse escrito, Tolstói critica a autonomia e a ideia da arte como prazer desinteressado e repudia grande parte das manifestações artísticas de sua época. Sua objeção à arte moderna “não é estética, mas moral” (West, 1970, p. 20).

A questão da arte como “veículo moral” resultou de suas próprias inquietações como escritor, cujo marco pode ser localizado no período de sua renúncia à fé ortodoxa em 1879-1880 e do início de uma série de escritos e posicionamentos públicos acerca de questões nacionais nos quais expressava abertamente suas crenças políticas, sociais, religiosas e morais, além de se tornar um crítico de seus próprios romances. Muitos dos argumentos estéticos defendidos por Tolstói eram correntes, porém Emerson (2002) identifica a origem da polêmica no fato de o notório escritor voltar-se contra sua própria, então obra já amplamente consagrada.

Além disso, o escritor russo foi, cada vez mais, um grande criador de polêmicas ao criticar abertamente as diversas instâncias sociais da Rússia: a Igreja Ortodoxa (o que provocou sua excomunhão em 1901); a aristocracia; o regime imperial; a desigualdade social; a arte erudita; o sistema judiciário. Espantosamente – provavelmente, em decorrência de seu renome internacional e da enorme repercussão popular que qualquer desses seus posicionamentos causava imediatamente (como no caso da excomunhão, quando, ao contrário do que a Igreja esperava, multidões acorreram e apoiaram o escritor), embora vigiado de perto e censurado –, foi preservado da severa repressão política característica do regime czarista.

A repressão política à literatura não poupou escritores importantes como Tchernishevski, mencionado anteriormente. Dostoievski fora preso em 1849, envolvido que estava com um grupo clandestino radical. Seu delito foi ter lido a famosa e proibida carta de Belinsky para Gógol (1847), carta na qual o crítico literário atacava a

religião e clamava por reforma social, a “mais poderosa acusação contra a servidão já escrita na Rússia” (Frank, 2010, p. 157). Condenado ao fuzilamento, recebeu a revogação da pena no último instante antes da execução. Sua sentença foi comutada em quatro anos de trabalhos forçados na Sibéria, experiência que originou o relato quase etnográfico e profundamente humano “Recordações da casa dos mortos” (Dostoievski, 2006), originalmente publicado em 1862.

Estudiosos da obra de Tolstói se perguntam sobre as contradições entre sua obra literária e sua estética – e mesmo seus escritos confessionais e didáticos. “O que é arte?” (1897/2002) é uma obra provocativa, ora defendida como marco da “quebra” na trajetória do escritor após sua conversão, ora apontada como parte de uma consistente abordagem intelectual e estética, caracterizada pelos conflitos e crises vividos pelo escritor.

Sua estética repele a ideia de arte como entretenimento e sustenta uma arte a serviço de algum propósito moralmente elevado ou religioso, baseado na verdade e cujo objetivo seria o ideal cristão de união da humanidade. O escândalo causado pela estética de Tolstói arregimentou resistências que pregavam a “autonomia da arte e direitos livres para a expressão estética” (Emerson, 2008, p. 145).

Sobre a relação entre arte e moral, Vigotski é claro: “Acima de tudo, temos de rejeitar o critério de que, supostamente, as vivências estéticas possuem certa relação direta com as morais e que toda a obra de arte contém uma espécie de estímulo para o comportamento moral” (2001, p. 226). Além das proposições contrárias ao ponto de vista de Tolstói apresentadas por Vigotski, é possível observar ainda outras diferenças marcantes sobre a compreensão da arte nos dois autores.

Para Tolstói, a arte deveria ser imediatamente acessível a todos os homens. Essa formulação da imediatidade do acesso à arte leva Tolstói a uma profunda desconfiança com relação a algumas manifestações artísticas eruditas e a opor-se ao profissionalismo artístico (Emerson, 2002). Já em “Guerra e Paz” (1869/2011), ou seja, quase trinta anos antes de “O que é arte?” (1897/2002), essa perspectiva aparece em duas cenas marcantes da obra. Numa delas, Natacha Rostov, após uma caçada no campo, sente-se profundamente tocada pelo som da balalaica dedilhada por um servo de seu

tio e, apesar de ter sido educada à francesa, conforme os modos aristocráticos da época, assume as maneiras “não aprendidas, legitimamente russas” (2011, p. 629) de uma dança popular. Toda essa passagem é rica em detalhes sensoriais (cores, formas, sabores, sons) e na descrição das emoções suscitadas nos participantes. Noutra cena, a mesma Natacha mostra-se absolutamente desinteressada e indiferente a um espetáculo (uma ópera) cujo conjunto “tão convencional e falso, tão pouco natural”, definido como uma “coisa grotesca e insólita” (Tolstói, 2011, p. 690) é descrito asséptica e objetivamente por Tolstói como um antropólogo descreveria um ritual profundamente estranho e cujo sentido lhe escapa.

Essa ênfase na proposição da função da arte unicamente associada aos sentimentos e sensações desconsidera, como assevera West (1970), o fato de a percepção envolver processos aprendidos em contextos particulares; ou seja, “o comportamento humano, sem falar da linguagem, envolve padrões mais ou menos convencionados e localizados de interpretação das percepções” (West, 1970, p. 26), compreensão que encontra eco nas discussões de Vigotski (1987) acerca dos processos psicológicos superiores e sua condição semioticamente mediada.

É possível ainda acenar para um aspecto levantado brevemente por West (1970) sobre a limitação da teoria do contágio dos sentimentos de Tolstói quanto a desvalorizar os vários processos mentais envolvidos na percepção estética. Emerson (2002), ao comentar a estética de Tolstói, questiona a ideia da emoção e pensamento separados. Esse poderia ser mais um elemento contrário à estética de Tolstói levantado por um Vigotski tardio, julgando-se à luz de sua teoria posteriormente desenvolvida, quanto ao papel da mediação semiótica no desenvolvimento dos processos psicológicos e na inter-relação desses entre si. Tal premissa tornaria quase impossível uma concepção que levasse em conta somente uma função envolvida no complexo fenômeno artístico.

Sobre a perspectiva de Vigotski quanto aos processos psicológicos, Souza & Kramer (1991) afirmam que “em Vigotski não há lugar para dicotomias que isolem o fenômeno, fragmentando-o ou imobilizando-o de maneira artificial. Para ele, tudo está em movimento e é causado por elementos contraditórios,

coexistindo numa mesma totalidade rica, viva, em constante mudança” (p. 72).

Uma formulação de Emerson sobre a estética de Tolstói sistematiza o que aparece implícito em sua obra literária: “Arte é autêntica ... quando autor, narrador, performer, e espectador-leitor estão todos unidos em uma experiência espiritual fundida, ‘contagiados’ com a mesma emoção que tomou o artista durante o ato de criação” (Emerson, 2008, p. 144).

A noção de arte como “replicação da emoção” é, como bem observa Emerson, “imediate e não mediada” (2002, p. 239). Ora, a mediação cultural do desenvolvimento humano é premissa fundamental da Teoria Histórico-Cultural de Vigotski. Na década de 30, de forma pioneira - pois o debate ainda grassava no horizonte antropológico e a psicologia da Gestalt afirmava propriedades comuns à mente em todas as culturas -, Vigotski colaborou com Luria nas expedições ao Uzbequistão e a Khirgizia, na Ásia Central, nas quais comprovaram a percepção - e os processos de pensamento - como fenômenos culturais e históricos (Luria, 1994). No mesmo capítulo “Arte e vida” Vigotski formula a ideia da experiência artística como mediada: “Entre o homem e o mundo está ainda o meio social, que a seu modo refrata e direciona qualquer excitação que age de fora sobre o homem, e qualquer reação que parte do homem para fora” (Vigotski, 1998, p. 320).

Vigotski (1998) discorda da Teoria do Contágio das Emoções defendida por Tolstói (2002), ponto de vista segundo o qual não haveria diferença entre o sentimento comum e aquele(s) suscitado(s) pela arte; e afirma: “a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum” (Vigotski, 1998, p. 307). Emerson (2002) observa que a ideia da arte como contágio de emoções não oferece lugar para uma resposta criativa individualizada, mas uma transmissão de mão única. Esse seria mais um ponto levantado por Vigotski, para quem a recepção é também criativa:

a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude (1998, p. 314).

A definição de arte de Tolstói, como afirma Emerson (2002), concentra-se no que ela faz ou deveria fazer, ou seja, na ação e nos efeitos da arte. Essa autora esclarece outro ponto explicativo quanto ao debate proposto por Vigotski acerca de Tolstói. Para ela, a estética do escritor russo está mais próxima da Psicologia, pois lhe interessam (pode-se dizer, a ambos) os efeitos psicológicos da produção e recepção da arte; contudo, Vigotski (1998) avalia que o princípio de Tolstói relegaria a arte a um papel extremamente insignificante, apenas como um meio para ampliar quantitativamente esse sentimento. Considerando-se os aspectos divergentes e opostos das concepções de Vigotski em relação às de Tolstói, autor que é um dos ícones do realismo, pode-se afirmar que o modo como Vigotski concebe as relações entre arte e vida se diferencia significativamente da estética realista, aproximando-se já do materialismo histórico-dialético.

Tolstói (2002) execrou os simbolistas em sua estética, acusando-os de ininteligibilidade, rejeitando sua ênfase na pornografia e encarando o decadentismo como consequência de uma civilização que perdeu o contato com o que é moral, espiritual e devotado ao amor à humanidade. Vigotski foi influenciado pessoalmente pelo simbolismo, mas é necessário explorar como essa influência aparece em sua “Psicologia da arte”.

## A ESTÉTICA SIMBOLISTA

O fim do século XIX marca o término da “Era do Romance” e o começo da “Era de Prata”, na qual se inclui o simbolismo russo. Esse movimento tomou emprestado o nome da escola francesa, entretanto a influência de seus expoentes foi limitada, pois poucos simbolistas russos tinham conhecimento e acesso direto às obras de Rimbaud, Mallarmé, Huysmans e Verlaine. Mirsky ressalta que os russos adotaram o simbolismo como uma filosofia: “eles realmente viam o universo como um sistema de símbolos” (citado por Andrade, 2005, p. 149).

Ressurge o mercado para a poesia e a estratégia de criar a “ilusão de realidade” dá lugar à paixão pela poética não representacional, às inclinações místicas, ao ressurgimento da vida espiritual como promessa de “restaurar a dignidade humana” (Emerson, 2008, p. 167). A teoria da relatividade de Einstein, tornada

pública em 1905, opera uma revolução na física do tempo e espaço, abalando a visão mimético-realista com seus postulados inovadores sobre o tempo dilatar-se, o comprimento contrair-se e a “realidade” do tempo e espaço depender da perspectiva, distância e velocidade do observador (Emerson, 2008).

Observa-se ainda um renascimento do interesse pela Grécia e Roma clássicas, especialmente através da obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e de sua interpretação sobre os impulsos contrários associados aos mitos de Dioniso e Apolo. Populares no círculo simbolista eram também as ideias de “artista-líder”, acima da sociedade (Emerson, 2008, p. 167), também oriundas de Nietzsche. As referências do filósofo alemão caras aos simbolistas são as mesmas citadas por Vigotski em “Psicologia da arte”. Distintamente do artista-poeta realista engajado, o poeta simbolista “é marcado por uma completa indiferença em relação a sua circunstância ambiental” (Pomorska, 2010, p. 88) e uma atitude de “distância entre poeta e destinatário” (Pomorska, 2010, p. 89), de afastamento entre o artista e seu público.

Os simbolistas “foram antes de tudo poetas líricos” (Pomorska, 2010, p.77), ou seja, sua poesia se expressa na primeira pessoa, diferentemente das poesias épica e dramática, estruturadas na terceira e segunda pessoas. Para eles, a arte é uma forma de cognição primordialmente intuitiva, diferente da cognição científica, própria da concepção de mundo positivista, contra a qual reagia o simbolismo. Pomorska sintetiza:

Ser um poeta não significava simplesmente praticar uma habilidade ou uma profissão, mas era considerado como um estado de existência. Pois a poesia era tida como o único meio de conhecer a vida em seu mais alto e completo significado e, portanto, era identificada com a própria vida. (2010, p. 78)

A relação entre arte e vida aparece como central aos criadores do simbolismo russo, os quais pretendiam fazer desaparecer a separação entre arte e vida. A arte era proclamada como uma “força capaz e destinada à ‘criação de vida’” (Paperno, 1994, p. 1). A vida era entendida como “um objeto de criação artística ou como um ato criativo” e, nesse sentido, “arte convertia-se em

‘vida real’ e ‘vida’ convertia-se em arte, elas se tornavam uma” (Paperno, 1994, p. 1).

Biógrafos de Vigotski afirmam a influência do simbolismo em seu pensamento (Kozulin, 1994; Davydov & Zinchenko, 1995; Veresov, 1999, 2005). Em “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski cita vários escritores e teóricos do Simbolismo: Biély, Sologub, Ivanov, Briusov, Merezhkovsky, o que revela familiaridade com essa perspectiva. Relatos descrevem que os simbolistas estavam também entre suas preferências pessoais (Dobkin, 1982; Vigodskaya & Lifanova, 1999).

Durante sua formação universitária em Moscou, Vigotski participou de encontros da Sociedade Filosófica e Religiosa de Vladimir Soloviev (1853-1900), em cursos sobre o simbolismo russo e a filosofia ortodoxa russa (Veresov, 1999). Esse crítico defendia a necessidade de uma religião positiva, oposta ao positivismo materialista, e sua estética está entretecida com a teologia. Numa posição dualista, percebe o mundo como composto de entidades antagônicas: celestial/terrena, material/espiritual, ideal/real; e em domínios antagônicos: realidade interior/exterior (Paperno, 1994). A arte, ou a beleza, assim como o amor, serviria como “o maior veículo de síntese” desses elementos antagônicos (Paperno, 1994, p. 13).

Soloviev utilizou-se de duas metáforas teológicas para descrever a natureza da arte: encarnação (a materialização do espírito) e transfiguração (a espiritualização da matéria), mecanismos complementares do processo estético; portanto a arte seria “essencialmente a síntese do material e do espiritual” (Paperno, 1994, p. 14). Por outro lado, diferentemente da estética romântica e similarmente às concepções de Tchernishevski, Soloviev afirma a materialidade da encarnação da beleza, de onde decorre a ideia de arte como força capaz de promover uma transformação real do mundo.

Vigotski, ao refutar a teoria do contágio defendida por Tolstói e argumentar quanto à missão da arte, utiliza uma metáfora extraída dos evangelhos, ao referir-se à arte como um “milagre”:

O milagre da arte lembra ... a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas

pela arte, implicam em algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E esse algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. (Vigotski, 1998, p. 307)

Embora não se sugira aqui que Vigotski defendesse uma perspectiva teológica como Soloviev, é impossível negar uma semelhança entre a ideia de “transfiguração” em Soloviev e “transformação” em Vigotski.

Sobre a relação arte e vida, Vigotski afirma:

A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material. (Vigotski, 1998, p. 307-308).

Embora Vigotski não lhe faça referência, pode-se observar certa semelhança com uma metáfora apresentada por Soloviev: o carvão e o diamante possuem a mesma substância, porém a beleza do diamante não reside nessa substância, mas na refração da luz, que é um agente ideal e mais elevado que material. Soloviev define a beleza como “a transfiguração do material através da encarnação em algum outro de princípio mais elevado que o material” (Soloviev, 1901-7 citado por West, 1970, p. 39).

Não obstante, as semelhanças cessam quanto ao fator responsável por essa transfiguração/transformação: para Soloviev, a luz que concede beleza ao diamante é o princípio divino inerente à natureza (West, 1970), enquanto para Vigotski se poderia afirmar que o grande elemento transformador é a mediação semiótica da realidade social, histórica e cultural - daí sua definição de arte como uma “espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica de sentimentos” (Vigotski, 1998, p. 308).

A filosofia da arte de Soloviev foi adotada pelos simbolistas, cujas ideias e imagens ecoam nos escritos de Dmitry Merezhkovsky, Zinaida Gippius, Andrei Biély, Viacheslav Ivanov, Valery Briusov, Fedor Sologub e A. Blok (West, 1970; Paperno, 1994). Uma característica marcante do simbolismo russo é a simbiose *poeta-crítico*, sendo que seus representantes pertenciam a grupos sociais privilegiados e muitos deles

tiveram “boa educação filológica” (Pomorska, 2010, p. 77).

A obra de Soloviev influenciou a estética de Biély, para quem a “arte é a criação da vida” (Paperno, 1994, p.16). Para Briusov, a tarefa do Simbolismo é fundir arte e vida. O autor aproxima o Realismo e o Simbolismo quanto à incorporação da vida na arte, mas diferencia o artista simbolista como aquele cujo olhar se volta para dentro, enquanto o artista realista transforma o mundo externo em arte.

Na perspectiva simbolista, “o artista em sua totalidade é convertido em arte” e é seu objetivo “transformar sua vida numa forma de arte” (Paperno, 1994, p. 19-20), ao que conclui: “deixe o poeta criar não seus livros, mas sua vida”. (Briusov citado por Paperno, 1994, p. 20). A noção de arte como transfiguração da realidade também aparece em Viacheslav Ivanov, para quem a poesia simbolista não é contemplativa, mas ativa: “arte não é a criação de imagens, mas a criação da vida”. (Ivanov citado por Paperno, 1994, p. 21)

O Simbolismo esforçou-se para se tornar um método criador de vida, e muitos de seus expoentes empreenderam uma organização estética do comportamento. Para esses artistas, não haveria separação entre o homem e o “poeta”, entre vida pessoal e atividade artística.

Na prática literária simbolista, diários e cartas eram considerados tão importantes quanto a poesia: “o diário pode ser visto como o texto arquetípico Simbolista, borrando as fronteiras entre arte e vida, assim como transformando o texto da vida em arte” (Matich, 1994, p. 40). Um relato de Vigotski revela que uma experiência estética pessoal nutriu suas reflexões teóricas sobre o tema. Num recente e revelador artigo sobre um diário pessoal de Vygotsky escrito numa viagem feita a Londres em 1925, Van der Veer & Zavershneva (2011) transcrevem uma anotação na qual o autor revela suas impressões diante de algumas obras da National Gallery:

28/07/1925, 3.20 p.m. A National Gallery: nem Rafael, da Vinci ou Michelangelo, nem franceses e nem holandeses, nem mesmo Dührer. Os espanhóis Greco, Goya, Velasquez. Estou sentado diante do retrato de Goya e do Cristo preto e rosa de Greco.

Minha alma está cheia de flashes de paixões queimadas, na minha mente não há nada - nenhuma avaliação. Estou

procurando a confirmação da teoria no retrato e a superação do corpo. (Van der Veer & Zavershneva, 2011, p.470)

Um dos retratos de autoria de Goya na National Gallery é o de Don Andres del Peral (antes de 1789), que pode ter sido quem impactou Vigotski em sua visita (a imagem está disponível no site do museu). Nessa obra evidencia-se a capacidade do artista espanhol de penetrar na profundidade psicológica de seu modelo, tornada mais aguda através do recurso formal do claro-escuro e das nuances entre preto, cinza e branco. Don Andres tem o olhar altivo, inquisidor e penetrante: o canto esquerdo da boca voltado para baixo, numa expressão de desconforto e certo desprezo; a pose napoleônica, num traço de arrogância e pretensa superioridade. O retrato evidencia seu pertencimento de classe através das roupas finas, signos da pertença nobre e dos ditames da moda. Goya usou esses recursos para evidenciar a frivolidade da corte espanhola, num expediente comum à literatura de Tolstói. Apesar de pintor oficial da corte espanhola e da aristocracia, o artista sempre manteve a integridade de sua visão – nem sempre lisonjeira em relação aos poderosos.

Em “Psicologia da arte”, datado do mesmo ano da viagem a Londres, Vigotski (1998) sugere que a arte permite certa “elaboração” dos sentimentos suscitados por uma obra, claramente um indício de sua visão de que os processos psicológicos constituem-se em relação uns com os outros. Além disso, ressalta o efeito da catarse: “quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social” (1998, p. 315). Evidente é a relação com a ideia de “fogo purificador” na elaboração teórica de Vigotski, com a expressão “paixões queimadas” contida num trecho de seu diário.

Vigotski também menciona o processo de catarse contra a ideia de arte como contágio de sentimentos, e refere-se ao ato criador como “superação” destes, sua “solução”. Sublinha o efeito social da catarse e a arte como “técnica social do sentimento” (1998, p. 315): “Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social” (Vigotski, 1998, p.

315). A direção deste movimento do social para o pessoal alicerça toda a sua discussão sobre o desenvolvimento psicológico, pois para Vigotski o processo é de individuação, não de socialização.

Associado ao Simbolismo na Rússia está “O Mundo da Arte”, sociedade de artistas, escritores, músicos e críticos. É uma revista editada por Aleksandr Benois e Sergei Diaghilev e um ciclo de exposições (1899-1906, 1910-1924). Apesar da ênfase nas artes visuais e performáticas, o grupo estava em contato com “as representativas lideranças de todas as disciplinas humanísticas e agiu como uma plataforma para fertilização cruzada de conceitos estéticos” (Bowlit, 1998, p. 210). Esse fato confere feições bastante ecléticas às produções do grupo, mas, diferentemente da perspectiva realista, os artistas do Mundo da Arte estavam distantes das demandas urgentes da realidade social e política.

O lema de artistas do Mundo da Arte como Benois e Constantin Somov era “a arte é livre, a vida é paralisada”, revelando uma concepção de arte como “expressão do espírito que transcende as duras realidades da existência cotidiana” (Bowlit, 1998, p. 211). Gray afirma que “O Mundo da arte” veio para representar a renovação não somente da arte, “mas do homem todo, não só da pintura, mas da arte que abarca toda a vida; a ideia da arte como um instrumento de salvação da humanidade, o artista como um sacerdote dedicado e sua arte, o meio para verdade e beleza eternas” (1971, p. 38), a filosofia da “arte pela arte.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre a relação entre arte e vida no Realismo e no Simbolismo russo revela sua centralidade nas reflexões estéticas do período, assim como atesta sua complexidade. Vigotski encontrava-se, então, afinado com o debate contemporâneo sobre o tema, ora dialogando diretamente com os autores, ora - como este artigo pretendeu demonstrar - tomando posição tendo esses vários pontos de vista como referência.

A perspectiva de Vigotski difere em muitos aspectos das elaborações estéticas de sua época, muitas vezes dualistas ou unilaterais, e compreende a arte como algo complexo, de difícil definição, um fenômeno que integra

diversos e indissociáveis processos humanos (biológicos, emocionais, cognitivos, volitivos, todos social e historicamente constituídos) e para o qual é preciso considerar as condições de criação, mas também de recepção.

Na arte contemporânea, as tensões entre as estéticas realista e simbolista permanecem, ainda que numa perspectiva não exclusivista, mas na coexistência de diversas expressões. Exemplo disso é o (hiper)realismo das esculturas do artista australiano Ron Mueck (1958-) e do italiano Bruno Walpoth (1959-).

A construção estética da vida ou fusão entre arte e vida permanece como um tema relevante e potente, como é possível observar no conjunto de *performances* de Tehching Hsieh (1950-), artista taiwanês radicado em Nova York que participou da 30ª Bienal de São Paulo em 2012. O artista realizou três “Performances de um Ano”, sendo o registro imagético dessas *performances* apresentado na Bienal: na primeira (1980-81), ficou confinado por um ano em uma cela em seu estúdio, sendo sua permanência registrada num relógio-ponto e em fotografias em todas as horas do dia; noutra proposta, permaneceu um ano amarrado a uma mulher sem poder tocá-la; na terceira *performance* ficou 365 dias vivendo nas ruas de Nova York. Ao completar 49 anos, abandonou totalmente a produção artística.

As contribuições de Vigotski para o tema da relação entre arte e vida são referências possíveis e relevantes para a análise da obra de Tehching Hsieh e as de vários outros artistas contemporâneos que, com suas complexas e inquietantes intervenções estéticas, tensionam essa relação. Suas produções o posicionam na vanguarda das reflexões sobre arte em sua época e também na cena artística atual, apresentando-se como desafio aos pesquisadores compreender seu legado considerando os diálogos que estabeleceu com a arte de seu tempo e os possíveis com a arte do momento em que vivemos.

## REFERÊNCIAS

- Andrade, H.F. (2005). Breves noções sobre o simbolismo na Rússia. In A. Cavaliere; E. Vássina; N. Silva (Eds.), *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 143-153). São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Argan, G.C. (2010). *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Berlin, I. (1988). *Pensadores russos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bird, A. (1987). *A history of Russian painting*. Boston, Mass.: G.K.Hall & Co.
- Bowl, J. E. (1998). Art. In N. Rzhevsky, *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (pp. 205-235). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chernyshevsky, N.G. (1853/1965). The Aesthetic relations of Art to Reality. Retirado de <http://www.marxists.org/reference/archive/chernyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>
- 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 desdobramento*. (pp. 151-167). Campinas, SP: Papyrus.
- Dobkin, S. (1982). “Ages and Days”, Semyon Dobkin’s Reminiscences. In K. Levitin. *One is not born a personality: profiles of soviet educational psychologists* (pp. 11-20). s/l: Progress.
- Dostoiévski, F. (2006). *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo: Martin Claret.
- Emerson, C. (2002). Tolstoy’s Aesthetics. In D. T. Orwin (Ed.), *The Cambridge Companion to Tolstoy* (pp. 237-251). Cambridge: Cambridge University Press.
- Emerson, C. (2008). *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, J. (1992). Nikolai Tchernichevski: uma utopia russa. In J. Frank, *Sob o prisma russo* (pp. 203-217). São Paulo: EDUSP.
- Frank, J. (2010). *Dostoevsky: a writer in his time*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Gray, C. (1971). *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. New York: Harry N. Abrams.
- Katz, M.R., & Wagner, W.G. (1989). Chernyshevsky, “What’s to be done?” and the Russian Intelligentsia. In N. G. Chernyshevsky, *What’s to be done?* (pp. 1-36). New York: Cornell University Press.
- Kozulin, A. (1994). *La psicología de Vygotski: biografía de unas ideas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kramer, S. & Souza, S.J. (1991). O debate Piaget/Vygotsky e as políticas educacionais. *Cadernos de Pesquisa* 77, 69-80.
- Luria, A. R. (1994). Diferenças culturais de pensamento. In L.S. Vigotskii; A.R. Luria & A.N. Leontiev. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem* (pp. 39-58). São Paulo: Ícone.
- Matich, O. (1994). Symbolist meaning of love. In I. Paperno & J. D. Grossman (Eds.), *Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism* (pp. 24-50). Stanford: Stanford University Press.
- Paperno, I. (1994). The Meaning of Art: Symbolist Theories. In I. Paperno & J. D. Grossman (Eds.), *Creating Life: The aesthetic utopia of Russian Modernism* (pp. 13-23). Stanford: Stanford University Press.
- Pomorska, K. (2010). *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva.
- Tolstói, L. (2002). *O que é arte?* São Paulo: Ediouro. (Original publicado em 1897)

- Tolstói, L. (2011). *Guerra e Paz*. Porto Alegre: L&PM. (Original publicado em 1869)
- Veresov, N. (1999). *Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Frankfurt am Mam: Peter Lang.
- Veresov, N. (2005). Marxist and non-Marxist aspects of the cultural-historical psychology of L. S. Vygotsky. *Outlines*, 7(1), 31-49.
- Vigodskaya, G. L. & Lifanova, T. M. (1999). Life and Works. In: Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European psychology*, 37 (2), 23-90.
- Vigotski, L. (1998). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. (2001). A educação estética. In *Psicologia Pedagógica* (pp. 225-248). Porto Alegre: Artmed.
- Vygotski, L. (1987). *História del Desarrollo de Las Funciones Psíquicas Superiores*. La Habana/Cuba: Ed. Científico-Técnica.
- West, J. (1970). *Russian Symbolism: A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*. London: Methuen & Co.

Recebido em 05/06/2013

Aceito em 04/11/2013

---

*Luana Maribele Wedekin*: doutoranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina.

*Andrea Vieira Zanella*: doutora em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pós-doutorado na Università Degli Studi di Roma La Sapienza, professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista em produtividade do CNPq.