

RELAÇÕES ENTRE COMUNICAÇÃO, VIVÊNCIA E DISCURSO EM VIGOTSKI: OBSERVAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Relations between communication, experience and discourse in Vigotski: Introductory remarks

Las relaciones entre la comunicación, la experiencia y el discurso en Vigotski: Observaciones preliminares

Gisele Toassa

Universidade Federal de Goiás

Resumo

Tendo como fonte uma pesquisa histórico-conceitual, o objetivo deste texto é debater as complexas relações de transição entre comunicação, vivência e discurso na obra de L. S. Vigotski, explorando sua evolução no pensamento do autor. Particular atenção será dada ao problema da inefabilidade, ou seja, das dificuldades de expressão da vivência e do pensamento no discurso, que permeiam tanto ordinários discursos cotidianos quanto processos mais complexos de criação verbal. Explicam-se tais fenômenos a partir de um breve panorama das influências, mormente no campo da crítica literária, sobre o autor na sua primeira obra, *A Tragédia do Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, procurando, a seguir, tratar das peculiaridades adquiridas pela transição entre as vivências estéticas e o discurso, na *Psicologia da Arte*. Por fim, debatem-se os termos “vivência” e “sentido” na teoria histórico-cultural e suas relações com a transição pensamento-discurso na obra *A Construção do Pensamento e da Linguagem*, enfocada como obra de *Psicologia da linguagem*.

Palavras-Chave: inefabilidade; Lev Semionovich Vigotski (1896-1934); crítica literária; vivências.

Abstract

Based on a historical cultural research, the purpose of this paper is to discuss the complex transition of relations between communication, experience and discourse in the work of LS Vygotsky, exploring its evolution in the thinking of the author. Particular attention will be assigned to the problem of ineffability, namely the difficulties of expression of living and thinking in the speech, which permeate both our ordinary everyday discourse and the more complex processes of verbal creation. Are explained such phenomena from a brief overview of influences, especially in the field of literary criticism, applied to the author in his first work, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, seeking, than, deal with the peculiarities acquired by the transition between aesthetic experiences and speech, in the *Art of Psychology*. Finally, the terms “experience” and “sense” are discussed in the historical-cultural theory and its relationship to thought-speech transition in the work *The Construction of Thought and Language*, focused as a work of psychology of language.

Keywords: ineffability; Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934); literary criticism; experience.

Resumen

Teniendo como fuente una investigación histórico-conceptual, el propósito de este trabajo es discutir la compleja transición de las relaciones entre la comunicación, la experiencia y el discurso en la obra de LS Vygotsky, la exploración de su evolución en el pensamiento del autor. Se presta especial atención al problema de la inefabilidad, a saber, las dificultades de expresión de vida y de pensar en el discurso que impregnan tanto el discurso cotidiano ordinario como los más complejos procesos de creación verbal. Estos fenómenos son explicados desde una breve descripción de las influencias, especialmente en el campo de la crítica literaria, que el autor recibió en su primera obra, *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1916), buscando, a continuación, hacer frente a las peculiaridades adquirida por la transición entre las experiencias estéticas y discurso, en el arte de la *Psicología*. Finalmente, los términos «experiencia» y «sentido» son discutidos, en la teoría histórico-cultural, y su relación con la transición del pensamiento-lenguaje en la obra *La construcción del pensamiento y del lenguaje*, enfocada como una obra de la *psicología del lenguaje*.

Palabras-Clave: inefabilidad; Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934); crítica literaria; experiencias.

Lev Semionovich Vigotski (1896-1934) cresceu na cidade de Gomel, Bielo-Rússia, em uma família (Van der Veer & Valsiner, 2001) bastante influente no quadro da intensa vida cultural local. Segundo Vygodskaya (1995), o pai de Lev era figura respeitada nos círculos culturais e contribuiu muito para a fundação de uma sociedade educacional e de uma bem-servida biblioteca pública. Uma posição financeiramente confortável possibilitou a Semion Vigotski educar os filhos com preceptores, razão pela qual o próprio Lev frequentou o Gymnasium judeu por apenas dois anos, antes de ingressar na universidade já com uma ampla bagagem de estudos filosóficos e literários.

Quando o autor ingressou na educação superior, em 1913, a literatura russa era extremamente politizada, um objeto de análise e ponto de partida para discussões políticas e históricas. Embora aluno do curso de Direito (a profissão de advogado era uma das poucas franqueadas aos judeus), ele também se graduou na faculdade de História e Filologia na Universidade do Povo de Shanjavsky, instituto bastante qualificado, mas não reconhecido pelo regime czarista por ser composto por professores expulsos da Universidade de Moscou devido a motivos políticos. Vigotski, honrando a tradição literária russa, contribuiu para desenvolver uma psicologia que se inquieta de modo importante com o papel da arte na vida psíquica individual e coletiva – veja-se *A tragédia do Hamlet* (1916), *A Psicologia da Arte* (1925) e *A imaginação e a atividade criadora na infância* (1930).

A despeito de Vigotski ter publicado muito no campo da crítica de arte (Kozulin, 1990, p.48), boa parte de sua produção permanece inédita. Sabe-se, contudo, que durante sua formação em Moscou ele finalizou o primeiro de seus trabalhos importantes: uma longa monografia de crítica literária, intitulada *A tragédia do Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1916/1999), que posteriormente lhe serviu como dissertação de mestrado.

Nessa monografia, Vigotski emprega, pela primeira vez em sua produção já publicada, o conceito de vivência (*pereživânie*). A tradução de *pereživânie* (vivência, vivenciamento) é bastante difícil, como afirmam Bytsenko, tradutora de Biély (2005, p. 253), e o linguista Bóris Schnaiderman (entrevista, 08/12/2006). Trata-se de um termo usado cotidianamente na língua russa (e também nos círculos de crítica literária dos

anos 1910/1920¹), conquanto Vigotski dote-o de traços conceituais relativamente originais e consistentes, embora diversificados, em textos que vão de 1916 até 1934. Etimologicamente, pode-se afirmar que *pereživânie* deriva dos verbos *jit* – viver e *pereživát* – viver ou vivenciar a existência. Esses são os sentidos cultos dos verbos, base para a utilização de Vigotski. Mas, na língua russa, *pereživânie* é termo usado coloquialmente para designar “sofrimento”². A tradução alemã de seu sentido culto é o bem conhecido termo *Erlebnis* (Toassa, 2009).

Em Vigotski (1916/1999), a função principal do crítico não é explicar a obra; isso seria de uma frieza racionalista que destituiria a arte de sua especificidade emocional. Com isso, o autor opõe afeto e razão, tornando o discurso um meio de ressonância das vivências. Vigotski traz Wilde, para quem “há dois meios de não amar a arte: não amá-la ou amá-la racionalmente” (Vigotski, 1999, p. 25)³. O crítico proporcionaria ao leitor da obra uma nova percepção e uma vivência mais rica e completa: no caso do Hamlet, tornaria possível uma nova orientação precisamente no sentido de uma sensação nova, profunda e abissal do mistério da peça (idem, p. 179). O papel do crítico não incide sobre a cognição, mas sobre a entonação das impressões estéticas. Sendo, como lê Vigotski em Wilde, as vivências uma expressão não de pensamentos, mas de impressões, o crítico acrescenta as suas à cadeia de impressões provocadas pela própria obra. Falar não é nada além de superar no leitor seu próprio discurso interior (idem, p. 36)⁴, é como que falar um tom acima daquele ao qual o leitor está habituado, na intimidade de seu ser, a discursar consigo próprio:

E é possível que, recorrendo à leitura da tragédia, à sua percepção artística integral, o leitor ouça em seu som o que nós ouvimos. Só assim é possível

- 1 O termo “vivência”, com inspiração fenomenológica, aparece nos capítulos iniciais de Bakhtin (1992), redigidos nos anos 1920. A relação com a fenomenologia explica-se pela difusão do pensamento de Husserl na Rússia czarista. O termo “vivência” também aparece na obra de Stanislávski, *Minha vida na arte* (1989, p. 301), exatamente no capítulo sobre *intuição e sentimento*.
- 2 Em estado de dicionário: “1. vivência; 2. emoção; impressões afligidas; preocupação [também em expressões] ele ficou muito impressionado (aflito), sofreu muito com isso” (Voinova et al., 1989, p. 412).
- 3 Vigotski mudará radicalmente de posição posteriormente (1925/2001b), afirmando que a arte se sustenta em emoções inteligentes.
- 4 Em russo: *vnútrenei slovo* (внутреннее слово). Literalmente: “palavra interior”.

transmitir a emoção do crítico; sua meta é direcionar a percepção de algum modo [...]. O resto fica com o leitor: vivenciar nessa direção, nesses tons (entonações), a tragédia. De sorte que esse estudo é apenas o direcionamento da emoção, o seu tom, apenas os contornos da sombra lançada pela tragédia. E, se pela vivência (sonho) artística o leitor perceber a tragédia nesse sentido, nesses tons, a meta do estudo estará realizada e a inefabilidade do pensamento do crítico verterá e submergirá no silêncio elevado e infinito que cerca as palavras da tragédia e conclui o seu mistério. (A inefabilidade e o silêncio são as duas “intradutibilidades” de que já falamos: verter não é a mesma coisa: inefabilidade é deficiência, é prejuízo, depreciação do sentido, definhamento do espírito, sua incompletude..., que é preciso superar; o silêncio é um excedente, a plenitude, a conclusão do pensamento, o mistério, o que é preciso aceitar). (Vigotski, 1999, p. 37)

Profundo potencial comunicativo, esse do crítico! Mistério, inefabilidade, emoção, contornos de uma sombra... há algo de místico no vocabulário vigotskiano. O autor defende que a tarefa da crítica é a de transmitir impressões, de transmitir uma “sensação comovida” diante da obra (idem, p. 25). Conforme Bezerra (1999, p. 14), o objetivo da monografia é levar o leitor a uma relação de profunda intimidade com a obra de arte, vivenciando-a, recriando-a na sua interioridade afetiva, como fruidor da emoção estética.

Ivanov (1999, p.187-192) ressalta as influências simbolistas dessa montagem, bem como da *Minha vida na Arte* (obra de Stanislávski) e na monografia de Vigotski sobre o Hamlet⁵. Comparando a monografia vigotskiana com as características da poesia simbolista russa, expostas por Andrade (2005, pp. 150-151), pode-se dizer que, tal como no simbolismo, a monografia valoriza a imagem simbólica como mediadora da transição entre essência e fenômeno, experiência interior e exterior, conhecimento da realidade exterior harmoniosamente reencontrado – mera aparência – e da substância interior que recupera o olhar místico. Assim, a imagem simbólica é meio de comunicação: é comunicável, mas não é discursiva; continua, portanto,

com um que de inefável⁶. Vários autores simbolistas são mencionados por Vigotski: Maeterlinck, Anenski, Tiúttchev, além do idealista místico Soloviov. Ivánov e Biéli são muito importantes, pois ambos os autores haviam trabalhado com a palavra “vivência” (*pereživânie*) no campo da estética, dotando-a de um sentido semelhante àquele atribuído por Vigotski⁷.

A predominante presença do simbolismo na monografia vigotskiana tem uma significativa razão histórica: segundo Andrade (2005, p. 144), a era dessa concepção estética concentrou-se entre 1890 e 1910, época quase coincidente com os anos de formação de Vigotski e que estava, pois, num processo de decadência em 1915-1916, quando o autor escreveu seu ensaio sobre o Hamlet. Essa tendência estética impactou profundamente a arte russa, tendo-se afirmado pouco antes da Revolução de 1905 e declinado nos anos seguintes, sob o ataque das críticas formalistas e futuristas. Tinha raízes na eslavofilia, com tendência tanto para o idealismo religioso quanto para certo niilismo nietzscheano (Andrade, 2005). O que, considerando-se o ateísmo radical de Nietzsche, não deixa de ser uma mistura curiosa, tipicamente russa, terra de discussões místico-religiosas muito profundas e tradicionais vínculos com a cultura alemã (Berdiaev, 1951).

A *tragédia do Hamlet* traz à baila um problema que, a despeito da pouca atenção que vem despertando nos comentadores do autor, atravessa toda a obra de Vigotski: o das dificuldades da expressão, que traduziremos simplesmente como *problema da inefabilidade das emoções, vivências e pensamentos*. A princípio, tratava-se de uma questão tipicamente simbolista e

5 A tarefa singular do crítico foi também inspirada no romantismo alemão de Tieck. Van der Veer e Valsiner (2001) afirmam que Vigotski assistiu à celebríssima montagem simbolista do *Hamlet* (estreia no Teatro de Arte de Moscou, 1911), sob direção de Gordon Craig e assistência de Konstantin Stanislávski.

6 É possível indicar os principais vocábulos que atravessam a obra de Vigotski, no que se refere aos problemas da expressão das vivências/do pensamento. Em Vigotski (1916/1986) apresentam-se palavras como *viraját/virajênie* (expressar, expressão) e as negativas *nevirazimost, nevirazimo, neisglagolannosti, noskazannost, neizrečennost* (respectivamente traduzidos por Bezerra como intradutibilidade, inexprimível, inefabilidades, indizível, inexprimível). Há uma redução considerável na quantidade de termos nos outros dois textos, assinalando, ao que parece, a rejeição de Vigotski ao diáfano vocabulário simbolista: os dois primeiros termos aparecem em *Pensamento e linguagem* (Vigotski, 1934/2005), livro com grande presença de outro verbo/substantivo: *viraját/ virajênie* (expressar, expressão); percebem-se frequentes referências do autor ao problema das dificuldades e angústias de expressão do pensamento na palavra. Na *Psicologia da arte*, além de *viraját/ virajênie*, vemos apenas os adjetivos *nevirazimii/oe*.

7 Como pode ser conferido em Biéli (2005, p. 252) e Ivanov (2005, p. 218).

fenomenológica⁸. Refere-se à difícil transição entre pensamento, emoção e palavra. A inefabilidade da emoção era um tema com antecedentes na crítica literária russa e sua importância redobrava graças à tendência simbolista à valorização do sublime, do inefável na arte e da conseqüente superioridade do artista⁹.

O simbolismo presente neste jovem bielo-russo fá-lo tecer uma apologia da inefabilidade do Hamlet, das vivências produzidas pela peça, compreendendo-as de forma mística – ideia esquecida no capítulo sobre o Hamlet da *Psicologia da Arte*. Neste, Vigotski, com o referendo de muitos críticos anteriormente mencionados em *A tragédia do Hamlet*, sublinha o caráter enigmático da peça, mas se preocupa exclusivamente em provar (sustentando sua tese geral da *Psicologia da Arte*) que a contradição entre fábula e enredo é a responsável pela primeira intradutibilidade do Hamlet, o enigma central da peça: *por que Hamlet tarda em vingarse do fratricídio do próprio pai?* Esse enigma conduz a uma vivência estética bastante singular e complexa.

O termo “vivência” também representa a vida interna dos próprios personagens (Vigotski, 1916/1999), sua experiência particular de si e do mundo, de uma tragédia singular perpassada de afetividade¹⁰. Vigotski entende que todo o conteúdo vivenciado implica uma tonalidade afetiva e a vivência demanda suspensão de qualquer julgamento *a priori*. A prioridade do bielo-russo é retirar a arte do domínio da lógica, sem se preocupar propriamente com as potenciais dificuldades da transição pensamento-linguagem (Vigotski, 1999, p. 33).

Nesse contexto, ocorre uma sobreposição entre os termos “impressões”, “emoções” e “discurso interior”:

- 8 Embora se apresente também em William James (autor que Lev já conhecia em 1916 através do livro *As variedades da experiência religiosa*).
- 9 Em sua monografia, Vigotski colheu múltiplas referências acerca do tema: mencione-se, por exemplo, seu elogioso comentário às *Noites Russas* de Odoievski, coletânea de contos e novelas do século XIX que, para nosso autor (1999, p. 25), tratava inteiramente das dificuldades de transição pensamento/palavra. Grigóriev (idem, p. 25), Tiúttchev e Potiebnyá também são mencionados por Vigotski.
- 10 Fato que persiste na *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1925/2001b). Tal como aparece no *Hamlet*: “As outras personagens personificam conflitos dramáticos (não todas), a luta contra obstáculos externos e internos, em suma, todos aqueles momentos das vivências que caracterizam o drama e poderiam transformar cada uma dessas personagens em herói de um drama independente e particular; são apenas personagens dramáticas na peça pelo sentido do papel que desempenham e a qualidade dos vivenciamentos” (Vigotski, 1916/1999, p. 136).

todos eles exercem uma mesma função, a de designar o impacto de algo singular, inefável, maravilhosamente irrepitível de uma obra de arte no seu receptor. Há uma inefabilidade/intradutibilidade inerente à arte: a obra é irredutível às suas interpretações – não sendo processo racional, a sua essência está, justamente, no seu impacto (sempre, em alguma medida, inefável). Também o crítico, especialmente o crítico-leitor que, diferentemente do crítico-artista, não usufrui de privilegiadas capacidades de expressão, sofre profundas angústias que acompanham suas tentativas de dizer suas impressões sobre a obra, ou seja, de traduzir as vivências da obra num discurso compreensível (idem, p. 25).

A PSICOLOGIA DA ARTE (1925)

Há indícios de que Vigotski tenha começado a se apropriar do pensamento marxista já em 1917-1923 (Etkind, 1994, pp. 11-12). Entre muitos outros pesquisadores soviéticos, o autor abraçou o projeto de construir uma Psicologia marxista. Modificaram-se radicalmente muitos aspectos de sua obra, cujas preocupações vão adquirindo um perfil nitidamente trotskista. Na *Psicologia da Arte* (1925/2001b), como o próprio título do livro indica, a natureza do problema da inefabilidade, ou seja, das dificuldades da transição entre o mundo interior e exterior, muda de caráter: torna-se uma questão de **psicologia**, em vez de **crítica** de arte, somando-se ao maior número de problemas que se promovem a foco de interesse do autor em comparação com a monografia sobre o Hamlet.

Na *Psicologia da Arte* (1925/2001b), há uma coexistência de palavras inspiradas na ciência dos reflexos e outros remanescentes da anterior crítica literária vigotskiana. É o que vemos no caso dos termos “reação estética” (conceito principal do livro) e “vivência estética”: a despeito de sua aparente oposição, os termos têm significado idêntico no contexto da obra.

A proposta de Vigotski (1925/2001b) é criar um “método analítico-objetivo” da reação estética¹¹, que utiliza os mesmos conceitos desenvolvidos pela primeira geração de formalistas, em especial, conceitos de Victor Shlovski: material, fábula, enredo¹². A relação

11 Aristóteles, praticamente ausente na monografia sobre o *Hamlet*, é o autor que baliza o conceito de catarse (2001b, p. 270).

12 Os formalistas (Shlovski, Jirmunski, Eikhenbaum, etc.) mostravam uma tendência cientificista, mais próxima do marxismo do que fora o simbolismo.

Vigotski-formalistas, entretanto, é mais tensa do que seu anterior colóquio com o simbolismo. Cite-se um exemplo: Vigotski nega o preceito formalista fundamental dessa época, o de que a especificidade da arte reduzir-se-ia à sua forma artística.

Mas, ratificando um pressuposto formalista, Vigotski propõe que a arte se realiza em detalhes, inclusive formais, mas se vivencia como um conjunto, ao qual o leitor acrescenta suas emoções, sua interpretação. Discordando de posições entre chocantes – o intelectualismo da escola de Potiebný e o enfoque psicanalítico da arte como processo puramente inconsciente – Vigotski procura superar as teses em debate, afirmando que a essência da obra de arte está na catarse das emoções, o que demanda o trabalho de um pensamento emocional inteiramente específico (1925/2001b). Afirma, com Lazurski, que após a leitura de uma obra, o leitor começa a desintegrar as partes, combinar as mesmas com o acervo de ideias, conceitos e representações antes presentes em sua mente. Há, pois, momentos conscientes na reação/vivência estética, evidenciando-se a participação de vários processos psicológicos na sua composição, em vez de sua restrição às emoções, como fora defendido em Vigotski (1916/1999).

Na *Psicologia da Arte*, como em *A tragédia do Hamlet*, Vigotski crê que a essência da obra está no seu efeito (1999, p. 21), embora, na primeira, a natureza energética da catarse seja também sondada em termos científicos e não somente a partir da crítica literária. A obra de arte perfaz um ciclo cujos sentidos começam no sonho, no delírio do artista e se completam (apenas relativamente) na vivência e na consciência do receptor, na sua palavra a outros leitores de *Hamlet*. Apesar disso, no falante e no ouvinte (termos que podemos comparar a autor/receptor) ocorrem processos de pensamento que nunca coincidem plenamente (1925/2001b, p. 49). Os diálogos revelam as repercussões sociais da loucura do príncipe Hamlet, aí inclusos os afetos das personagens para com o príncipe. Os quiproquós parecem não ser apenas entre os discursos exteriores das personagens, mas também do discurso interior e exterior de uma mesma personagem – há a incomunicabilidade, há desentendimento inclusive de Hamlet para consigo próprio, em suas confusões e pensamentos desencontrados, manifestos em sua crônica indecisão no agir. *Hamlet* é tragédia que promove a catarse do enigmático, labirinto irreduzível aos seus elementos. O véu místico, simbolista, que caracterizava a literatura

russa em 1916, é rasgado por Vigotski em 1925. Mas persiste seu olhar sobre o *Hamlet* como mundo de confusão e desencontro entre os homens.

Mais do que de um sentido único, universal, o potencial catártico de uma obra depende de sua construção, como sistema de estímulos organizado para suscitar reações, e não mais do que para comunicar verdades, como o da ciência. Tal como em *A tragédia do Hamlet*, na *Psicologia da Arte* as reações/vivências estéticas perfazem seu ciclo no laço social que une autores, leitores e críticos, embora as vivências da criação e da recepção artística sejam como que incompreensíveis, inexplicáveis e ocultas à consciência (o interjogo psicanalítico entre consciência e inconsciente polariza, aqui, o debate). Quase não conseguimos externar em palavras os mínimos e essenciais aspectos importantes à emoção estética (Vigotski, 1925/2001b, p. 81).

Sendo a arte, para o Vigotski de 1925, técnica social dos sentimentos (um meio racional de interferir na dinâmica afetiva da sociedade), a catarse estética purifica, revela e explode para a vida social do organismo potencialidades até então estáticas, indisponíveis. A arte resgata nossas comoções íntimas de sua ociosidade, estaticidade e falta de direção interna, disponibilizando-as para a vida social e o contato humano. Tal como as ferramentas podem multiplicar nossas mãos por mil, a arte multiplica nossos sentimentos; como todas as outras técnicas, consome energia e implica algum poder do homem sobre o próprio desejo. Diferentemente de *A tragédia do Hamlet*, não se revela particularmente àqueles que sofrem facilmente o impacto das vivências místicas, mas se abre para uma nova sociedade em que o inefável, o sublime das vivências estéticas pode ser explicado, conquistado pela consciência sem que, como filosofara Wilde (Vigotski, 1916/1999, p. 33), traduzir a tragédia ou a música em conceitos signifique matá-las. Esse é o novo Vigotski, um racionalista a toda prova.

A TRANSIÇÃO PENSAMENTO-LINGUAGEM

A Psicologia elaborada fundamentalmente por Vigotski e Luria entre 1928 e 1934 ficou conhecida como “teoria histórico-cultural”. Beneficiando-se da relativa abertura política dos anos 1920, contou com a participação indireta de muitos colaboradores, cujo material de pesquisa seus principais autores utilizaram. Vigotski serve-se da análise artística como

uma das fontes para conclusões mais gerais acerca da relação entre pensamento, linguagem e discurso. Sua teoria psicológica tem um tecido complexo, fundado na lógica dialética: cada problema, conceito e método relacionam-se a um diferente domínio de fenômenos psíquicos que o autor se propõe a estudar, encaixando-se num conjunto bastante harmonioso¹³. Quanto às relações pensamento-linguagem, é possível verificar que o problema das dificuldades de expressão apresenta-se de modo novo, indissociável da posição singular de cada função mental na estrutura mais complexa da consciência.

Vigotski retoma com força o problema da inefabilidade no *Michliênïe i riétch* (A construção do pensamento e da linguagem, 1934/2001a)¹⁴. Desde o início dessa obra, o bielo-russo faz crítica ao associacionismo, negando que seja possível uma tradução direta das vivências. A comunicação entre as pessoas, na sua forma especificamente humana, só pode se realizar com a mediação de categorias do pensamento: “Quero comunicar a alguém que estou com frio. [...] a verdadeira compreensão e comunicação só irão ocorrer quando eu conseguir situar a sensação de frio por mim experimentada em uma determinada classe de estados conhecidos pelo meu interlocutor” (Vigotski, 1934/2001a, p. 13). A relação pensamento-linguagem não é biológica, não é inata; tem origem interpsicológica, gradualmente convertida em intrapsicológica. Diferentemente de A tragédia do Hamlet, sua interdependência é complexa, passando pelo **significado** (*znatchenie*) – uma das unidades de análise de Vigotski – e no qual se desenvolve o encontro entre essas duas funções mentais complexas.

O *Michliênïe...* é uma obra ímpar para a psicologia da linguagem, constituindo-se sobre categorias da linguística, não sobre o vago vocabulário simbolista de A tragédia de Hamlet. Vigotski diferencia claramente duas categorias: linguagem (discurso) interior (*vnútrennii riétch*) e exterior (*vniéchi riétch*) que, por sua vez, biparte-se em linguagem (escrita e falada) como categorias psicológicas. O autor caracteriza a predicatividade, a rapidez e o caráter sintético do pensamento verbal, que se confunde com a linguagem

interior, contrapondo tais características à prolixidade da escrita. As gramáticas do pensamento e da linguagem escrita diferenciam-se pelo fato de que escritor e leitor não compartilham de uma mesma situação psicológica. Quando estamos a sós conosco, não procuramos transformar o que pensamos em significado: com isso, o sentido (*smisl*) da palavra predomina sobre seu significado (Vigotski, 1934/2001a).

Apesar de sua mútua implicação, pensamento e discurso não coincidem. São processos que revelam unidade, mas não identidade – enquanto o pensamento é global, a palavra é parcial. Afirma Vigotski que, num só ato de pensamento, por exemplo, identificamos um menino descalço de camisa azul correndo rua abaixo, mas o exprimimos em frases distintas. “O pensamento sempre é algo integral, consideravelmente maior por sua extensão e seu volume que uma palavra isolada” (1934/2001a, p. 478).

O autor conclui, então, que a passagem direta do pensamento à palavra não é possível. Nesse movimento, ambos se transformam: podem-se criar neologismos, por exemplo, em decorrência das limitações do discurso corrente em exprimir um pensamento ou vivência. Já o impacto da linguagem sobre o pensamento está em que este não se *exprime* na palavra, mas nela forma-se, realiza-se e se materializa, quase sempre deixando um resto não simbolizado: a vivência da inefabilidade. “[...] a relação entre o pensamento e a palavra é, antes de tudo, não uma coisa, mas um processo; é um movimento do pensamento à palavra e da palavra ao pensamento” (1934/2001a, p. 409). No processo de encarnação do pensamento na linguagem, o primeiro é analisado, sintetizado, podendo acarretar uma transformação da ideia, seja voluntária ou involuntariamente.

Cabe ressaltar que o processo de transição pensamento-linguagem exterior – que, inversamente ao de internalização, caminha do intra ao interpsicológico – desvela as vivências humanas de modo geral, e não apenas as estéticas (objeto prioritário das preocupações juvenis do autor). Tal como nos textos anteriormente comentados, Vigotski não se queixa, propriamente, das imperfeições da palavra; admite, por exemplo, que a arte impacta pelo seu sentido conjunto, e este é construído pela unidade de texto e subtexto. Em consonância com o método materialista dialético, Vigotski vê relações entre as unidades mínimas, os significados, e a totalidade da expressão, o sentido, secundando Paulhan, ao observar que qualquer palavra incorpora, absorve os conteúdos intelectuais e afetivos

13 Veja-se, por exemplo, o campo da psicologia do ator, estudado em *On the problem of the psychology of the actor's creative work* (1932), ou o da atividade criadora na infância, trabalhado em *A imaginação e a atividade criadora na infância* (1930).

14 No russo: *Michliênïe i riétch*, cuja tradução indireta e mutilada publica-se no Brasil sob o título *Pensamento e linguagem* (Editora Martins Fontes).

de todo o contexto com que se entrelaça, começando a significar mais e menos do que seu significado isolado (1934/2001a). Na vivência estética não há mais mistério – há *sentido*. Vivenciar uma obra, mesmo no seu caráter superiormente sublime e inefável, equivale a vivenciar o sentido que, de algum modo, o autor nela imprimiu. Isso não abole, contudo, a universal angústia que acompanha o fracasso no nascimento da palavra, como, com justeza, mostram Dostoievski (mencionado por Vigotski, 1934/2001a) e o jovem Vigotski de A tragédia do Hamlet (1916/1999).

O debate sobre texto e subtexto foi, em grande parte, influenciado pelo realismo emocional de Konstantin Stanislavski. Seu teatro enfrentava o desafio não só de representar a superfície, mas também os níveis profundos da vivência humana, com uma preparação dos atores dirigida à quebra dos clichês na representação da vida e a emergência de emoções reais desses artistas (Stanislávski, 1924/1989). Sua concepção desenvolveu-se plenamente no encontro com os dramas de Tchekhov, o qual, conforme Lo Gatto (Guinsburg, 2001), evita indicar os motivos das ações diretamente nas palavras das personagens, criando jogos psicológicos de profunda densidade dramática. O autor injeta um fluxo subjetivante nas situações, nos conflitos dos seus personagens, a partir da representação de ações monótonas, esvaziadas e repetitivas (Guinsburg, 2001).

Vigotski (1934/2001a) inspira-se nos roteiros cênicos de Stanislavski para tratar da relação texto-subtexto nas interações humanas. Sua psicologia enfatiza, então, a gramática psicológica das ações, mostrando como não só os pensamentos, mas também as intenções e emoções compõem uma totalidade de situações psicológicas. Afirma o autor:

O próprio pensamento não nasce de outro pensamento, mas do campo da nossa consciência que o motiva, que abrange os nossos pendores e necessidades, os nossos interesses e motivações, os nossos afetos e emoções. Por trás do pensamento existe uma tendência afetiva e volitiva. Só ela pode dar a resposta ao último porquê na análise do pensamento. [...] A compreensão efetiva e plena do pensamento alheio só se torna possível quando descobrimos a sua eficaz causa profunda afetivo-volitiva. Essa descoberta dos motivos, que fazem o pensamento nascer e orientam o seu fluxo, pode ser ilustrada no exemplo que já utilizamos da descoberta do subtexto durante a interpretação cênica de algum papel no palco. Como

ensina Stanislavski, por trás de cada réplica da personagem existe o desejo de executar determinadas tarefas volitivas. (pp. 480-481)

Vigotski não faz o elogio à exatidão descritiva da palavra. Concentra-se sobre a natureza diversificada, paradoxal e complexa da expressão. As palavras, para ele, não assumem a forma de um apanhado de frases que, robotizadas e submissas, espelham nossos pensamentos. Nesse contexto, o Pensamento e palavra (capítulo final de *Michliênne i riétch*) recende ao monismo do poeta Ossip Mandelstam, para quem **a palavra é carne**. Depreende-se do texto de Vigotski que, se os mal-entendidos acontecem, são constitutivos da comunicação humana: a palavra não comporta significados estáticos partilhados por interlocutores ideais. E, a despeito desse fato, é possível até mesmo a comunicação quase sem palavras – como na declaração de amor de Kitti e Liêvin, um dos mais belos trechos de Anna Kariênina: um dos mais curiosos paradoxos da transição pensamento-palavra.

A comunicação dos afetos e pensamentos transcende o que é explicitado, declarativo, denotativo. Muda para uma mesma consciência e de acordo com as circunstâncias, já que o sentido do signo é um processo vivo, confundindo-se com o plano indefinido das ideias, da linguagem interior; em seu estado bruto, sintético e não analítico.

Vigotski, assim, encaminha-nos para admitir que a possibilidade de comunicação de uma certa vivência dependeria tanto das singulares condições psicossociais existentes numa interação humana, quanto do conteúdo, dos objetivos da comunicação e da modalidade de linguagem (discurso). Analisando Dostoievski, defende que “é possível exprimir pensamentos, sensações e reflexões profundas com uma palavra. Isto é possível quando a entonação transmite o contexto psicológico interior do falante” (Vigotski, 1934/2001a, p. 455). Recursos adicionais podem comunicar o subtexto emotivo da consciência – Stanislavski demonstrou-o bem. Além disso, a intimidade entre os interlocutores torna possível a abreviação da expressão de qualquer conteúdo psíquico. Ao falar, o uso de recursos acessórios como os gestos e a entonação podem complementar a incorporação do sentido do pensamento na palavra, contribuindo para seu caráter mais sintético com relação à escrita. Tais dimensões compõem o subtexto da fala que, embora também se apresente na escrita, realiza-se através da utilização de outros meios expressivos. Mas não seria de se imaginar

que todo conteúdo pudesse ser comunicado em poucas palavras, como mostram os exemplos do autor acerca dos mal-entendidos e quiproquós que nos afligem em nossa vida diária (Vigotski, 1925/2001b).

Para concluir, pode-se afirmar então que, para nosso autor, o encontro entre vivência/emoção e linguagem, como o do pensamento com a linguagem, não é simples nem plano, mas tortuoso e multideterminado. O efeito estético constrói-se com múltiplos recursos, expandindo-se numa semiótica complexa, composta por linguagem e pensamento, na qual ambas as funções mentais se determinam mutuamente, passando de uma exterioridade mútua a uma fusão gradativa e internamente diferenciada. A visão vigotskiana sobre a inefabilidade na arte passa por concepções artísticas diversas, contribuindo significativamente para a produção de categorias acerca dos processos psicológicos que podem, ainda hoje, desenvolver-se de forma ampla e fecunda na psicologia da arte, da linguagem, e mesmo da psicologia geral. Em tal problema reside parte da decifração dos mal-entendidos da comunicação, além do sentido positivo do inefável: como signo para o belo, o único, o maravilhoso da arte que compõe e transforma a vida da coletividade.

REFERÊNCIAS

- Andrade, H. F. (2005). Breves noções sobre o simbolismo na Rússia. In A. Cavaliere, E. Vássina & N. Silva (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 143-153). São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Berdiaev, N. (1951). *Les sources et le sens du communisme russe*. Paris: Gallimard. (Les Essais).
- Bezerra, P. (1999). Um crítico muito original. In L. S. Vigotski. *A tragédia do Hamlet, príncipe da Dinamarca* (pp. IX-XV). São Paulo: Martins Fontes.
- Biély, A. (2005). Simbolismo e arte contemporânea russa. In A. Cavaliere; E. Vássina & N. Silva (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 245-264). São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Etkind, A. M. (1994). More on L. S. Vygotsky: Forgotten texts and undiscovered contexts. *Journal-of-Russian-and-East-European-Psychology*, 32, 6-34.
- Guinsburg, J. (2001). *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (2. ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Ivanov, V. (2005). Duas forças no simbolismo moderno. In A. Cavaliere; E. Vássina & N. Silva (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 197-244). São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Ivanov, V. S. (1999). Notas. In L. S. Vigotski. *A tragédia do Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kozulin, A. (1990). *La psicología de Vygotski: biografía de unas ideas*. Madri: Alianza.
- Stanislávski, K. S. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1924).
- Toassa, G. (2009). *Emoções e vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Vigotski, L. S. (1986) *Psikologuia Iskusstva (Hamlet/ Psicologia da Arte)*. Recuperado em 15 set. 2007, de <http://www.bookap.by.ru/> (Trabalhos originais publicados em 1916 e 1925).
- _____. (1999). *A tragédia do Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1916).
- _____. (2001a). *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1934).
- _____. (2001b). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1925).
- _____. (2005). *Michliêníe i riétch (Pensamento e linguagem)*. Recuperado em 15 set. 2007, de http://yanko.lib.ru/books/psycho/vugotskiy-psc_razv_chel-7-myshlenie_i_rech.pdf (Trabalho original publicado em 1934).
- Voinova, N.; Starets, S.; Verkhucha, V. & Zditovetski, A. (1989). *Dicionário russo-português*. Moscou: Russki Yazik.
- Vygotskaya, G. L. His Life. *School Psychology International*, 5 (1995), 16, 105-116. Recuperado em 10 set. 2006, de <http://webpages.charter.net/schmolze1/vygotsky/gita.html>

Gisele Toassa

Professora do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia da Universidade Federal de Goiás
gtoassa@gmail.com