



Psicologia em Estudo

ISSN: 1413-7372

revpsi@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Oliveira de Barros, Edlucia Robelia; Corrêa de Camargo, Robson; Mauch Rosa, Michel

Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações

Psicologia em Estudo, vol. 16, núm. 2, junio, 2011, pp. 229-240

Universidade Estadual de Maringá

Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=287122138006>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

VIGOTSKI E O TEATRO: DESCOBERTAS, RELAÇÕES E REVELAÇÕES

Edlucia Robelia Oliveira de Barros^{*}
Robson Corrêa de Camargo[#]
Michel Mauch Rosa[¶]

RESUMO. Este texto tem por finalidade revelar os resultados parciais da pesquisa em andamento que investiga as profundas relações dos escritos do psicólogo Lev S. Vigotski (1896 – 1934) com a arte teatral. Para tanto, apresenta dados referentes à biografia do autor, como a questão de, em sua juventude, ele ter sido apreciador, leitor de obras dramáticas, diretor e ator, experiências, que contribuíram na sua formação e estão expressas em produções como A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca (1968), que mostra fortes influências do espetáculo Hamlet (1911), dirigido por Gordon Craig e Stanislavsky. Além disso, este texto exibe breves comentários acerca de obras de Vigotski, entre as quais Psicologia da Arte (1965), que oferece uma noção de recepção estética da catarse fundamentada no contraditório. Tais dados vêm ampliar os conhecimentos e as interpretações acerca da vida e obra do psicólogo russo, bem como os estudos a respeito da relação dele com o teatro.

Palavras-chave: Vigotski, biografia, teatro.

VYGOTSKY AND THEATRE: FINDINGS, RELATIONSHIPS AND DISCOVERIES

ABSTRACT. This paper aims to reveal the partial results of ongoing research that investigates the deep relationship of the writings of psychologist Lev S. Vygotsky (1896 - 1934) with the theatrical art. It presents data on the biography of the author, as a matter of him having been in youth, lover, reader of dramatic works, director and actor. Experiences that contributed to its formation and are expressed in productions such as The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (1968), which has strong influences of the show Hamlet (1911), directed by Gordon Craig and Stanislavsky. Moreover, the text displays brief comments about the works of Vygotsky, among these, Psychology of Art (1965) that provides a notion of aesthetic reception based on contradictory catharsis. Data that are expanding knowledge and interpretations about the life and work of the Russian psychologist, as well as studies regarding his relationship with the theater.

Key words: Vygotsky, biography, theater.

VYGOTSKY Y EL TEATRO: DESCUBRIMIENTOS, RELACIONES LABORALES Y REVELACIONES

RESUMEN. Este artículo pretiene mostrar los resultados parciales de la investigación en curso que investiga la relación profunda de los escritos del psicólogo Lev S. Vygotsky (1896 - 1934) con el arte teatral. Presenta datos sobre la biografía del autor, como una cuestión de que hubiera estado en la juventud, amante, lector de obras de teatro, director y actor. Las experiencias que contribuyeron a su formación y se expresan en producciones como La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca (1968), que tiene fuertes influencias de la serie Hamlet (1911), dirigida por Gordon Craig y Stanislavsky. Además, el texto muestra un breve comentario sobre la obra de Vygotsky, entre ellas, la Psicología del Arte (1965) que proporciona una idea de la recepción estética basada en la catarsis contradictorias. Los datos que se están ampliando los conocimientos e interpretaciones sobre la vida y la obra del psicólogo ruso, así como estudios sobre su relación con el teatro.

Palabras-clave: Vygotsky, biografía, teatro.

* Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília, Brasil(2008). Orientadora Acadêmica da Universidade Aberta do Brasil , Brasil.

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, Brasil(2005). Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás , Brasil.

¶ Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, Brasil(2010). Professor Substituto Nível Superior do Centro Educação Profissional em Artes Basileu França , Brasil.

Este texto é fruto das investigações realizadas até este momento no Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance da Universidade Federal de Goiás – UFG/CNPQ, sobre as relações existentes no trabalho do psicólogo Lev Semenovich Vigotski (1896 - 1934) com a prática e o conhecimento teatral, seja nas suas formulações teóricas e conceitos, seja nas experiências de trabalho.

Estas investigações foram motivadas, primeiramente, pelo reconhecimento das inúmeras e diversas colaborações deste psicólogo para com distintos campos do conhecimento, visto que, durante sua vida acadêmica e profissional, ele atuou e escreveu sobre “artes, literatura, linguística, antropologia, cultura, ciências sociais, psicologia, filosofia e, posteriormente, até medicina” (Rego, 1995, p. 22).

Elas foram também originadas das inquietações acerca do atual panorama dos estudos acadêmicos produzidos sobre Lev Semenovich Vigotski no Brasil, os quais, em sua maioria, são voltados quase exclusivamente para assuntos da psicologia e da educação, enquanto as produções que relacionam diretamente as ideias de Vigotski com os saberes da área teatral, infelizmente, são de número irrelevante.

Entre os autores que abordam o assunto, temos, por exemplo, Japiassu (1999), que apresenta elucidador estudo, no qual aborda a relação de Vigotski com o teatro de vanguarda russo-soviético, bem como o conceito de “catarsis” e a teoria de reação estética, presentes em *Psicologia da Arte* (1999a). Camarotti (2005), no seu trabalho acerca da linguagem no teatro infantil, comenta a importância do texto escrito e encenado por crianças e o texto escrito pelo adulto e representado pelas crianças, e assim aproxima-se da discussão feita por Vigotski sobre essa questão, em *Imaginação e Criação na Infância* (2009a). Florentino (2006) relaciona a teoria da zona de desenvolvimento proximal com o ensino de teatro, e Oliveira e Stoltz (2010) fazem pontes entre a teoria vigotskiana e o teatro, dando ênfase à interação social e à importância da arte para o desenvolvimento humano.

Ao problema da carência de estudos sobre o tema soma-se o fato de que tanto Vigotski quanto Jean Piaget (1896-1980) desenvolveram teorias sobre a construção do conhecimento e o envolvimento do jogo neste processo, entre outros diversos aspectos relevantes para o campo teatral. Não obstante, hoje, muitas das pesquisas teatrais, com objetivos educacionais ou práticos, orientam-se mais pelos estudos de Piaget, fato que foi ratificado por Japiassu (1998) ao informar que grande “parte dos estudos que

se propõem a analisar e discutir o papel do Teatro para o desenvolvimento cognitivo,..., elege como referenciais teóricos... Jean Piaget e... J. L. Moreno” (p. 3).

A partir dessas observações estabelecemos a parte metodológica, exposta em forma bibliográfica e qualitativa, pois estamos realizando um mapeamento das obras de e sobre Vigotski e submetendo-as a leitura, análise e interpretação, visando a contribuir para o desenvolvimento e descrição de conceitos, ideias e entendimentos acerca das perspectivas do pensamento do autor em relação ao drama e do drama em relação ao autor.

VIGOTSKI: VIDA, OBRA E TEATRO.

A personagem central da nossa pesquisa é Lev Semenovich Vigotski. Sua vida foi curta (morreu jovem, aos 37 anos, de uma tuberculose que o seguiu durante grande parte da vida), porém intensa, produtiva e marcadamente influenciada por sua paixão pelo teatro. Vigotski nasceu no dia 17 de novembro de 1896, na pequena cidade de Orsha, localizada na Bielorrússia, mas a maior parte da sua história passou mais ao sul, em Gomel ou Homel, uma cidade, hoje, com cerca de meio milhão de habitantes. Na época as duas sofriam forte presença judaica, constantemente perseguida.

Como era de família judia, e por isso impedido de ir à escola, seus pais propiciaram-lhe um lar de grande estímulo intelectual, pois eram pessoas bastante instruídas e o incentivaram a diversas áreas do conhecimento (línguas, história, literatura, teatro e pintura). No caso específico da arte teatral, além de irem aos espetáculos, realizavam debates acerca das obras assistidas (Vygodskaia e Lifanova, 1999, p. 24-25).

Acreditamos que essa passagem da vida do próprio Vigotski seja um bom exemplo de como se construiu seu princípio de que “o homem constitui-se como tal através de suas interações sociais” (Rego, 1995, p. 93). Certamente, o ambiente familiar de fruição e de contextualização de peças teatrais colaborou para despertar a sua paixão pelo teatro e pelo entendimento da vida social como formadora, bem como para o seu desenvolvimento posterior como crítico, uma vez que o interesse e o prazer pela arte advêm do estímulo e da experiência.

Da juventude até o período universitário, o autor em foco sempre esteve totalmente interessado em teatro. Isso se justifica por vários detalhes. Semyon Dobkin's, grande amigo de infância de Vigotski, destaca que este tinha como obras preferidas alguns

textos teatrais do dramaturgo e romancista Alexander Sergueievitch Pushkin (1799-1837), como *Uma Cena de Fausto* e as *Pequenas Tragédias*, ou poemas do também dramaturgo Aleksandr Aleksandrovich Blok (1880-1921), como seus *Italian Poems*, que possuíam um “leve toque de tragédia” (Levitin, 1982, p. 18).

Essas leituras, além de outras, sobre teatro e poesia, foram de essencial importância para a formação interdisciplinar de Vigotski, assim como para o seu entendimento sobre o homem e a natureza, e seriam utilizadas para sustentar muitas das suas ideias nascentes acerca da arte e da psicologia. Em *Psicologia da Arte* (1999a), por exemplo, Vigotski cita obras de Pushkin. Para amparar suas proposições concernentes à relação entre pensamento e linguagem, Vigotski faz menção a trechos de escritores do teatro como Gogol (1809-1852), Goethe (1749-1832), e outros. Esta verificação é corroborada por Van Der Veer e Valsiner (2006), que asseguram que o último capítulo de *Pensamento e Linguagem* (2009c) “contém muitas referências aos poetas que ele admirava, em resumo, ao mundo das palavras e do teatro que ele amou desde sua juventude” (p. 389).

Por outro lado, não serão apenas as referências à arte dramática o que Vigotski utilizará na elaboração de suas proposições. Durante a sua juventude, esse homem de cultura tão diversificada, além dos estudos dos textos dramáticos, atuou como diretor, produziu espetáculos de teatro e interpretou, entre outras, a personagem Hamlet, conforme informa (Iarochevski 2007, citado por Prestes, 2010, p. 40). Durante suas férias de verão encenou também a peça *O Casamento*, de Gogol, que ele mesmo dirigiu (Levitin, 1982, p. 23). Com base nesses dados, é possível afirmar que Vigotski teve uma intensa vivência prática no teatro, e esta experiência, como outras, iria fundamentar grande parte de seus trabalhos. Um bom exemplo disso é uma resenha da encenação do texto *Ved'ma* (A Bruxa), de Trachtenberg, publicada no periódico *Pollesskaja Pravda* (Verdade Polesskaia), em 1923, na qual Vigotski analisa o desempenho de uma atriz, dizendo:

Igorevna interpretou a Feiticeira de forma inteligente, descartando qualquer abordagem filosófica assim como o enigma intrínseco à natureza. Ela assumiu este papel em uma forma cotidiana, simples, firme e clara, em termos daquilo que realmente significava ... sua voz, sonora, adequada, transmitiu, com uma claridade especial poderosa, seca, firme, dirigindo seu fluxo diretamente (à platéia) demonstrou a atividade e o poder que marca seu talento artístico. Ela possui provavelmente uma natureza heróica. Outro mérito fundamental é a ausência da

coquetagem e poses efusivas que tornam-se obrigatórias na cartola de truques da heroína provinciana. Todas as cenas amorosas foram representadas sem exageros, limpamente, com nobreza (Vigotski, 1923, citado por Vygodskaya & Livanova, 1999, p. 41, tradução nossa).

Observa-se que Vigotski, ao comentar a respeito da interpretação da atriz, menciona o excelente trabalho vocal e o afastamento de maneirismos. O que nos leva a pensar que, para realizar esta crítica, ele tenha resgatado os seus conhecimentos adquiridos nas experiências vivenciadas anteriormente em seu meio sociocultural, entre estas, as experiências como ator, produtor, diretor e crítico teatral. Pois, nestas funções o autor certamente vivenciou os problemas vocais e de interpretação.

Ainda segundo Semyon Dobkin's, adiciona-se à prática teatral de Vigotski o fato de que, aproximadamente em 1915 ou 1916, numa de suas épocas de descanso em Gomel, animado com seus estudos em Direito, Vigotski organizou, juntamente com o amigo Vladimir Uzin, um “tribunal literário”. Para tanto, escolheram a história *Natalia Nikolayevna*, de Vsevolod Mikhailovich Garshin (1855-1888), em que um homem realiza um assassinato por ciúme. Nesta corte simulada, Vladimir Uzin representou o juiz e Vigotski atuou simultaneamente em dois outros papéis, curiosamente o de promotor e o de advogado (Levitin, 1982, p. 21).

Esse relato nos aponta como o autor procurava vivenciar diferentes pontos de vista sobre determinado assunto, de alguma forma, apoiado neste contraditório diálogo de personagens com funções opostas. Essa atitude, possivelmente, foi influenciada pelas aulas do seu tutor Solomon Markovich Ashpiz, que se fundamentava na dialética socrática (Friedgut & Kotik-Friedgut, 2008, p. 20). Estes diálogos dramáticos e socráticos se aprofundaram em seus estudos em grupo acerca da filosofia hegeliana, cuja fórmula dialética - tese, antítese e síntese - o entusiasmava ainda mais (Levitin, 1982, p. 17).

Pode-se dizer que o método socrático foi um dos fundamentos do conhecimento de Vigotski e explicaria sua imersão na psicologia e em outras áreas desconhecidas, bem como a sua hábil visão interdisciplinar. Sócrates (469-399 a.C) costumava iniciar uma discussão sobre algo com uma pergunta, e depois obtinha opiniões de seu interlocutor. Primeiramente ele as aceitava, depois, por meio de perguntas e respostas, levava o interlocutor a entender o contraditório ou absurdo das opiniões anteriormente expressas, levando-o a reconhecer seu

desconhecimento sobre o assunto. Em seguida, tábula rasa, continuava o diálogo e, partindo da opinião primitiva do interlocutor, construía-se um novo conhecimento. Essa é a ironia e a maiêutica socrática, construída no diálogo dramático, inspiradora de Vigotski. Isto certamente se potencializaria com a dialética marxista, quando em sua juventude encontraria a revolução bolchevique e um sólido movimento artístico inovador.

Já no teatro, o diálogo e a troca de papéis nos ensaios são igualmente recorrentes. O diálogo é uma das formas intrínsecas do drama. Encontramos este jogo dialético da troca de papéis, por exemplo, em Brecht (1898-1956), que propõe a permuta articulada com o texto da peça didática ou de aprendizagem, o que se constitui numa experiência muito enriquecedora, porque possibilita aos participantes estarem e se posicionarem em situações contrárias, ou ainda permite a preparação do ator para a peça, pelo conhecimento vivencial do contraditório. A habilidade para estar simultaneamente dentro e fora do papel e de assinalar para o papel vivenciado é uma das técnicas utilizadas por Brecht para alcançar o efeito de estranhamento: o sujeito/ator como um sujeito “em si” e “para si”, sendo ao mesmo tempo Pinóquio e o Grilo Falante.

Outro elemento que reforça a relação de Vigotski com o teatro foi sua constante presença, durante a juventude, nos espetáculos teatrais de Gomel e Moscou, acompanhando de perto a importante revolução dramática que se desenvolvia nos palcos russos com Stanislavski (1863-1938) e seus sucessores, principalmente Meyerhold (1874-1940) e Vaghtangov (1883-1922). Em Moscou, era assíduo espectador das famosas e polêmicas encenações do Teatro de Arte de Moscou (TAM), que o influenciaram muito, ensinando-lhe coisas sobre o mundo e provocando diversas reflexões acerca da vida, da arte e de si mesmo (Levitin, 1982, p. 23).

Na biografia do psicólogo, organizada por Vygodskaia e Livanova (1999, p. 34), encontramos indicações de alguns espetáculos a que ele assistiu no TAM. Possivelmente, Vigotski presenciou a encenação para o teatro de dois romances de Dostoiévski (1821-1881): *Os Irmãos Karamázov* e *Os Possessos*. O primeiro foi estreado pelo Teatro de Arte de Moscou em 1910 e o segundo, em 1913 (Takeda, 2003; Worrall, 1996), mas foram representados posteriormente, fazendo parte do extenso repertório do TAM. As autoras mencionam também o espetáculo as *Pequenas Tragédias*, de Pushkin, que foi encenado no Teatro de Arte de Moscou em 1915 (Worrall, 1996, p.

202) e era um dos textos favoritos de Vigotski, então com cerca de 19 anos de idade.

Desde 1906, o Teatro de Arte de Moscou vivia uma crise artística, tentando superar o tchecovismo e fazendo experiências várias, em estúdios paralelos (1905, com Meyerhold), ou convidando encenadores e artistas com diferentes posturas artísticas, como Isadora Duncan (1877-1927) e Gordon Craig (1872-1966), no período de 1908-1911. Este fato levaria Stanislavski a iniciar o aprimoramento de um sistema para o desenvolvimento do trabalho atoral, independentemente do estilo artístico escolhido, tendo como ponto fundamental de seu trabalho o desenvolvimento pela experiência. Como destaca Carnicke (1998), Stanislavski procurava “formas de alcançar o universo interior da personagem” e não o do ator, entendendo a habilidade do ator “experimentar (perezhivanie) o papel com consciência dupla do self e da personagem” (localização 2934, kindle).

Vygodskaia e Livanova (1999) nos fornecem detalhes do espetáculo simbolista *Hamlet* (estreia em dezembro de 1911), encenado por Gordon Craig e Stanislavski, preparado pelo Teatro de Arte de Moscou desde o ano de 1908, como se pode observar abaixo:

Lev Semenovich era ainda um estudante universitário quando viu *Hamlet* em cena. A encenação era original, não havia cenário e a peça era representada em palco nu, com pouquíssimos elementos. Isto tornava possível concentrar a atenção do espectador no desempenho dos atores. O papel de Hamlet foi representado por V.I. Kachelov (Vygodskaia & Livanova, 1999, p. 34, tradução nossa).

Vigotski assistiria, em 1916, à encenação de *Hamlet*, que foi um espetáculo importantíssimo no teatro do século XX e se tornou referência mundial, pela forte concepção antinaturalista e pelos dois personagens envolvidos na encenação: Gordon Craig, que atuou na concepção da cena, e Stanislavski, com o trabalho dos atores; mas a concepção foi intensamente discutida entre ambos. Gordon Craig “articula um cenário que é um arranjo de formas espaciais capazes de evocar o universo da peça representada” (Takeda, 2003, p. 373) enquanto na interpretação sugerida por Stanislavski os atores eram estimulados a tornar visível o invisível, por exemplo, através do andar, exteriorizando “o universo interior da personagem” (Takeda, 2003, p. 382). Stanislavski se afastaria assim dos aspectos iniciais do naturalismo impressionista,

com sua detalhada *mise-en-scène*, caminhando agora para a síntese como linguagem no palco.

O espetáculo Hamlet origina um importante trabalho de Vigotski intitulado *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999b), a segunda versão de seu estudo de *Hamlet*, concluído em 1916, mas publicada apenas em 1968. Vyatcheslav Ivánov assim o descreve em uma de suas notas presentes na edição desta obra:

Vigotski ressalta nas notas à monografia a repercussão dessa montagem em seu estudo. A profundidade com que Vigotski penetra na interpretação estética de *Hamlet* – afinada com a montagem de Gordon Craig (que contou com a participação de Stanislavski) – é comprovada por muitas coincidências quase textuais entre a primeira monografia de Vigotski e aquelas passagens do livro *Minha vida na arte*, de Stanislavski, que descrevem o plano de montagem de *Hamlet* (Vigotski, 1968/1999b, p. 187).

Vamos ouvir agora a voz do próprio Stanislavski sobre este espetáculo:

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, que transmitem metaoricamente as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte (Stanislavski, 1989, p. 461).

O simbolismo que permeia essa montagem é perceptível também no entendimento da obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999b). Através da “crítica de leitor” feita por Vigotski que defende que a obra de arte, após ser criada, pode proporcionar várias leituras. Antecipando em décadas a polissemia afirmada na *Obra Aberta* de Humberto Eco, Vigotski nos leva ao conceito de que a obra simbolista se dispersa em diversas interpretações; e não apenas a obra simbolista, como o século XX saberá muito bem.

Vale destacar que o trabalho acima não foi o único produzido por Vigotski no seu período universitário, relacionado à crítica teatral e ao simbolismo. Vygodskaya e Livanova (1999, p. 32) informam que Vigotski conciliava os estudos acadêmicos com a produção de críticas literárias nas revistas *Letopis'*, *Novyi put'* e *Novaia zhizn'*. Nestas foram publicadas resenhas do autor acerca de textos de escritores simbolistas: sobre o romance Peterburg,

de Andrei Biéli (1880-1934); o livro *Valas e Limites*, de Viatcheslav Ivanov (1866-1949); e acerca da peça teatral *A Alegria Será*, de Dmitry Sergeyevich Merezhkovsky (1865-1941).

Além do que já foi dito sobre o contato de Vigotski com a produção teatral de vanguarda da época e sobre a presença de procedimentos do simbolismo na sua obra, consideramos relevante acrescentar que “a ideia de base simbólica e de signo da consciência”, elaborada por Vigotski, certamente foi influenciada por esta relação com o simbolismo russo, expresso - entre outras maneiras - por meio do teatro (Davydov & Zinchenko, 1994, p. 154).

Após a conclusão dos seus cursos superiores em Moscou (Direito, Literatura, História e Filosofia), Vigotski retornou, em 1917 (ano da Revolução Russa), para Gomel, onde permaneceu plenamente envolvido com a arte teatral. Isto é visível, primeiramente, no fato de o autor ter sido, de 1919 a 1921, diretor da subseção de teatro do Departamento de Gomel para Educação Pública e, um tempo depois, ter se tornado chefe da Seção de Arte do Departamento Regional para a Instrução Política (Vygodskaya & Livanova, 1999, p. 38).

Acreditamos que a vivência nesses setores permitiu a Vigotski ampliar os seus conhecimentos a respeito do teatro, uma vez que atuou ativamente na escolha de repertórios e cenários e na direção de espetáculos. Além disso, ele teve contato com grupos e encenações diversos, pois, com a ausência de um grupo de teatro permanente na cidade até 1924, ele viajou para várias localidades, como Moscou, Kiev, Saratov e Petrogrado, assistindo e convidando companhias para apresentarem os seus trabalhos (Vygodskaya & Livanova, 1999, p. 38).

As representações teatrais que se realizaram em Gomel até 1923 foram alvo do exame crítico do Vigotski, sempre publicado nos periódicos locais *Nash Ponedel'nik* (Nossa Segunda-Feira), *Pollesskaja Pravda* (Verdade Polesskaia) e *Veresk* (Urze). Essas críticas não versavam apenas sobre teatro, mas a também sobre literatura, e ao fazê-las, Vigotski tomava para si o papel de educador, porque visava com estas análises tanto à formação cultural do público quanto uma literatura e um teatro que pudessem ser totalmente chamados de arte (Friedgut & Kotik-Friedgut, 2008, p. 31).

As resenhas de espetáculos e outras publicações sobre teatro escritas por Vigotski eram, até pouco tempo atrás, totalmente desconhecidas, mas as autoras Friedgut e Kotik-Friedgut (2008, p. 31) revelaram dados sobre as produções publicadas em *Nossa Segunda-Feira*. Uma delas é a discussão do seu ensaio

Sobre Teatro Infantil (1923a), em que questiona se este tipo de teatro deve ser compreendido como *teatro para crianças ou teatro feito por crianças*. Diálogo semelhante o autor realiza na obra *Imaginação e Criação na Infância* (2009a, p.100), na qual assegura, antecipando crítica comum ao teatro para crianças nos dias de hoje: “a criação teatral infantil, quando objetiva reproduzir diretamente as formas do teatro adulto, é uma atividade pouco conveniente para as crianças”. Um de seus argumentos mais fortes é que, nesta prática, a criança apenas transmite, repete, copia o que foi feito por outra pessoa, num processo de mimese simplificada, o que bloqueia a sua potencialidade criativa (a capacidade de criar algo novo, diferente); por isso, para os pequenos, são mais próximas e compreensíveis as peças compostas, produzidas e improvisadas por eles mesmos.

Nesta ação, conforme Vigotski, as crianças estarão exercendo a sua atividade criadora, pois irão combinar e reelaborar elementos da sua experiência anterior, experiência que, na concepção do autor, é pessoal, mas ao mesmo tempo social e histórica, por isso dará origem a novas imagens, ações, situações, etc. Isso aconteceu, por exemplo, num caso mencionado por Vigotski (1930/2009a, p.98) em que uma criança vê um trem pela primeira vez e após essa experiência ela começa a dramatizar as suas impressões. Neste sentido, essa encenação não foi “uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas” (Vigotski, 2009a, p. 17).

No artigo de Friedgut e Kotik-Friedgut (2008, p. 31) observa-se a menção a outro trabalho de Vigotski, publicado no *Nash ponedel'nik*, intitulado *Final de Temporada* (1923b, p. 3). Neste, o autor argumenta acerca da importância de o teatro da província não ser visto como secundário, pois não apenas os grandes e sofisticados espetáculos provocam o prazer estético. Onde a linguagem teatral estiver, seja esta simples ou complexa, o prazer estético poderá ser encontrado, quer num palco com a iluminação cênica realizada com auxílio elaborado da energia elétrica quer nos modestos teatros das províncias, com seus candeeiros e velas.

Essas palavras de Vigotski nos fizeram recordar que, no teatro de feira do século XVII, por exemplo, por muito tempo marginalizado, as encenações eram realizadas a céu aberto, utilizando-se apenas a luz do sol; mas, apesar disto, certamente provocavam uma importante comunicação com a plateia, assim como pode acontecer hoje em qualquer teatro que empregue a iluminação artificial, pois, no teatro, a tecnologia

não é o fundamento de sua linguagem, mas apenas um dos partícipes.

Na biografia organizada por Vygodskaia e Lifanova (1999, p. 39-48) encontramos alguns dados que também contribuem para desvelar as referidas produções sobre teatro. As autoras mencionam as seguintes resenhas, a maioria sobre teatro, publicadas no *Polesskaja Pravda*, em 1923: *Vlast' t'my* (O Poder das Trevas), de Tolstói; *Slesar'i Kantsler* (O Carpinteiro e o Chanceler), de Lunarcharskii's; *Ved'ma* (A Bruxa), de Trachtenberg; *Revizor* (O Inspetor Geral), de Gogol; *Koroleva i zhenschchina* (A Rainha e a Mulher), de Victor Hugo; *Gastroli Maksimova* (O Ator Convidado Maksimov); *A Great People's Writer: For the Jubilee of Serafimovich* (Um grande escritor do povo: para o jubileu de Serafimovich), em homenagem ao aniversário do escritor Alexander Popov Serafimovich; *Ten days that shook the world* (Dez Dias que Abalaram o Mundo), o famoso livro do John Reed; e, *On Belorussian literature* (Sobre a Literatura da Bielorrússia).

Já sobre as críticas de teatro, textos literários, dentre outros, publicados na revista *Veresk*, da qual Vigotski foi criador e editor, pouco se tem conhecimento no ocidente. Entretanto, sabemos que, em 1990, noticiou-se num artigo da revista *Mastatsva Belarusi* a descoberta do último exemplar da revista *Veresk* de 1922, na biblioteca pública M. E. Saltikov-Shchedrin, em Leningrado (Vygodskaia e Lifanova, 1999, p. 42). Nesta edição, encontram-se: uma revisão da peça *Monna Vanna*, de Maeterlinck (1862-1949); um fragmento da obra *A Dama de Verona*, de Anatole France (1844-1924); comentários sobre as novas publicações por Meyerhold (1874-1940); versos de Vladimir S. Uzin e do primo de Vigotski, David Vigodskii. Além disso, com base em informações de pessoas próximas a Vigotski, como sua irmã Zinaida, muitas foram as edições da revista *Veresk*, sendo que, em uma delas, publicou-se um artigo intitulado “*Kachelov Hamlet*” (Vygodskaia e Lifanova, 1999, p. 41-43).

Com o objetivo de resgatar e trazer à luz estas produções, por iniciativa do psicólogo Achilles Delari Júnior, desenvolvemos o levantamento das publicações e críticas teatrais de Vigotski dos anos de 1922 e 1923, nos periódicos *Nash Ponedel'nik*, *Polesskaja Pravda* e *Veresk*. Cópias de alguns destes trabalhos foram enviadas pela Biblioteca Nacional de São Petersburgo e estão em fase de tradução e análise. Em sua maioria os textos são jornalísticos, mas consideramos relevante a sua análise e julgamento crítico, pois isto contribuirá para a percepção do trabalho de Vigotski como crítico teatral, trazendo

também informações sobre as encenações apresentadas em Gomel.

É importante mencionar ainda que, em Gomel, Vigotski organizou um grupo de discussão intitulado *Segundas-Feiras Literárias*, no qual se dialogava sobre obras de várias personalidades do teatro, como Shakespeare (1564-1616), Mayakovsky (1893-1930), Chekhov (1860-1904), Tolstói (1828-1910), Pushkin (1799-1837), Gorky (1868-1936), dentre outros (Vygodskiaia e Lifanova, 1999, p. 43-44).

Observa-se que muitos destes dramaturgos eram contemporâneos de Vigotski, por isso acreditamos que Vigotski não interagiu apenas com conhecimentos teatrais produzidos em diversos períodos, mas também com os próprios autores e artistas de sua época. Vigotski publicou trabalhos, por exemplo, no jornal *Letopis*, fundado por Gorky (Vygodskiaia e Lifanova, 1999, p. 32). Ele encontrava-se regularmente com vários diretores, como Eisenstein (1898-1948), e justamente no arquivo particular de Eisenstein foi achada uma cópia manuscrita de *Psicologia da Arte* (1999a), que permitiu reedições posteriores do trabalho, uma vez que as cópias pessoais de Vigotski haviam sido perdidas (Van Der Veer & Valsiner, 2006, p. 23-58). Por outro lado, percebem-se em seus escritos conhecimentos dos bastidores de algumas discussões do Teatro de Arte de Moscou e do diretor Yevgeny Vaghtangov (1883-1922), embora esses dados ainda necessitem melhor confirmação.

Não podemos esquecer que em Gomel Vigotski trabalhou como professor, ministrando aulas de literatura, psicologia, estética e de outras áreas. A partir da reflexão sobre sua experiência docente produziu, em 1924, a obra *Psicologia Pedagógica*.¹ Nesta, entre outros assuntos, Vigotski critica as concepções acerca da educação estética contemporânea, discutindo, nesta ocasião, um dos pontos centrais de sua perspectiva: a experiência como um dos fatores de composição da identidade psicofísica. Seguindo alguns pontos do trabalho de William James (1842-1910) e Carl Lange (1834-1900), Vigotski desenvolve questões fulcrais para o trabalho no teatro, como a relação de mão dupla entre a emoção, o sentimento e a afetividade em nosso

corpo, em que se entendem as emoções como geradas também pelas “modificações corporais”.

Na polêmica com as ideias de James/Lange, realizada em sua Teoria das Emoções, anos à frente (1931-1933), Vigotski afirma, como um de seus pontos positivos, que ela “resolve um dos problemas centrais da psicologia materialista e determinista de Spinoza” (p. 236); porém Vigotski vai buscar em Théodule-Armand Ribot (1839-1916) a superação das teorias dualistas de origem cartesiana (mente/corpo). Afirma Vigotski (1931-1933/2004b, p. 245) que as relações de causalidade (mente/corpo) devem se converter “diretamente em um problema psicofísico”. Ribot, citado por Vigotski, afirma que “nenhum estado de consciência deve ser dissociado de suas condições físicas: estas constituem um todo natural que tem que ser estudadas como tal” (p. 244). Este acontecimento psicofísico único, ainda segundo Ribot, é traduzido para duas linguagens. O que os estados de consciência expressam subjetivamente, os movimentos da cara e do corpo expressam objetivamente. Vigotski chama a isto “identidade psicofísica” (p. 245). Na concepção monística de Ribot, este psicólogo, que, segundo Vigotski, resolve as pendências da psicologia dualista, será o principal autor lembrado por Stanislavski na construção de seu sistema “orgânico” de atuação. Ribot e sua construção psicofísica aparecem como o elo perdido entre estas duas figuras fundamentais do pensamento russo, que são Vigotski e Stanislavski.

Agora estamos em 1924, o mesmo ano em que Stanislavski edita *Minha vida na Arte*, o primeiro livro de seu sistema atoral. Se partirmos da perspectiva desenvolvida por James/Ribot/Vigotski iremos entender o trabalho “interior” na perspectiva do ator e as ações físicas propostas pelo diretor do TAM de forma totalmente diversa. Vigotski utiliza como exemplo da percepção estética a música dançada, para evidenciar que todo estímulo estético carrega consigo um impulso motor.

Outra das importantes contribuições de Vigotski será a crítica à educação estética da época, que, segundo o autor, não reconhecia o valor educativo da vivência artística. A arte, além de ser um importante fenômeno de percepção, deve ser um fenômeno de produção, e nesta produção se constrói a vivência/experiência pelos jogos, pela mimese, pela dramatização e pela execução simbólica. Antes concebia-se a arte apenas como recurso para atingir resultados em outros campos (Vigotski, 1926/2004a, p. 323-324). Esta situação não é muito diferente da atual, que vem revelar, de certa maneira, como o teatro e a arte são visto pela educação e pela sociedade: um instrumento para assimilar conteúdos de outras

¹ Neste trabalho, Vigotski apresenta concepções ainda influenciadas pela reflexologia de Pavlov, pela teoria de Freud, pelo pragmatismo de William James e por outras da época (Van Der Veer & Valsiner, 2006, p. 62 e 69). Muitas delas tiveram reflexões posteriores do autor que as reelabora e critica. Em *O Significado Histórico da Crise da Psicologia* (1927), Vigotski expõe a sua teoria a partir do materialismo histórico dialético, e, em *Teoria das Emoções* (1931-33/2004b), estuda as limitações do trabalho de James/Lange.

disciplinas, uma forma de entretenimento, e pouco compreendido como área de conhecimento que tem os seus próprios objetivos e especificidades. Diante dessa realidade, é válida a defesa de que “a arte não é uma complementação da vida, mas decorre daquilo que no homem é superior à vida” (Vigotski, 2004a, p. 340), por isso é fundamental a sua vivência como espectador e produtor de arte, para a sua construção como humano.

Não obstante, com certeza a mais importante contribuição desta relação entre arte e psicologia está também em *Psicologia Pedagógica*. Nela Vigotski (1926/2004a) demonstra, por meio da tragédia e da comédia, que “o prazer provocado por obras poéticas sempre surge por via indireta e contraditória, decorrendo forçosamente da superação de impressões imediatas causadas pelo objeto e pela arte” (p. 344). Tal concepção nos remete ao *ostranenie* (estranhamento) definido pelo formalismo russo, conceito desenvolvido pelo dramaturgo e poeta Serguei Tretiakov (1892-1927), amigo e tradutor de Bertolt Brecht (1898-1956) e de seu *verfremdungeeffekett* - estranhamento (Bornheim, 1992, p. 139). Nesta elaboração Vigotski supera a leitura usual do efeito catártico como simples purificação pela vivência do fato artístico: num filme de terror se sente medo, o qual é purgado mediante sua vivência de forma indireta, mas similar. A dramatização das situações de medo, por outro lado, levam à superação das impressões imediatas, estranhando-se o comportamento esperado.

Para Aristóteles, o gênero trágico provoca nas pessoas o terror e a piedade, porém Vigotski advoga que o prazer estará na superação da situação vivenciada, algo que acontece através da catarse, pela vivência e pelo contraditório estranhamento. No caso da comédia, ele menciona a peça *O inspetor geral*, de Gogol, que, mesmo apresentando personagens e situações de característica abominável e banal (administradores públicos corruptos de uma cidade do interior), gera o riso nos espectadores, que riem pelo que eles fazem e não pelo que está contido na comédia. Em outras palavras, é “necessário ver o feio em toda a sua força para depois colocar-se acima dele no riso. É necessário vivenciar com o herói da tragédia todo o desespero da morte para com o coro elevar-se sobre ela” (Vigotski, 2004a, p. 345).

Nota-se que Vigotski apresenta aqui uma noção de recepção estética da catarse fundamentada no contraditório, o que atende à sua visão de homem como uma unidade e um ser multideterminado, algo presente também em *Psicologia da Arte*. Neste trabalho, ele deixa claro que não pretende basear-se

nas definições de catarse de Aristóteles, Lessing, Müller e Bernays, por estas não exprimirem perfeitamente o sentido que ele buscava conferir (Vigotski, 1965/1999a, p. 269-270). Assim, elabora o seu próprio conceito de catarse, visível no fragmento abaixo:

(...) nenhum outro termo, dentre os empregados até agora na psicologia, traduz com tanta plenitude e clareza o fato, central para reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários, e de que a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos (Vigotski, 1965/1999a, p. 270).

É perceptível que o autor concebe a catarse como reação estética pela vivência na transformação dos sentimentos, como autor e produtor, neste processo de estranhamento da catarse como “transformação de sentimentos”. Aproxima-se da reflexão dialética: tese, antítese e síntese. Além disso, a base da catarse, para ele, está na “natureza contraditória que subjaz à estrutura de toda obra de arte” e no antagonismo das emoções suscitadas pelo material e pelas emoções estimuladas pela forma, direcionadas em sentidos opostos (Vigotski, 1965/1999a, p. 270). Assim, a lei da reação estética “encontra sua destruição no ponto culminante”.

Para mostrar a validade desta sua teoria da reação estética no drama, Vigotski alerta que se costuma considerar como material o conflito propriamente dito na obra dramática, o que vem dificultar a visualização da contradição entre os seus elementos artísticos, pois são imanentes. Complementa que a compreensão do drama é dificultada por este ser “uma obra de ficção não acabada, apenas material para a representação teatral; por isso distinguimos com dificuldade o conteúdo e a forma no drama.” Entretanto, afirma ser possível a demarcação desses dois elementos (Vigotski, 1999a, p. 287).

Na análise da tragédia *Othelo*, de Shakespeare (1564-1616), Vigotski demonstra a contradição entre o caráter e a ação da personagem Othelo, a dualidade humana. Othelo é construído de forma contrária à característica comum de um homem ciumento, mas, ao final da peça, conduzido por uma série de mal-entendidos, ele mata a sua amada Desdêmona. Destarte, há nesta tragédia uma ligação entre dois elementos distintos na personalidade da personagem, o que “suscita sempre em nós duas emoções diametralmente opostas” (Vigotski, 1965/1999a, p.

290). A respeito da comédia Vigotski aponta que a catarse se encontra no riso provocado no espectador pelas personagens, uma vez que “a personagem cômica não ri mas chora, enquanto o espectador ri” (Vigotski, 1999a, p. 294). A personagem na comédia vai em caminho diametralmente oposto ao do sentimento da plateia.

Essa exposição acerca da reação estética, tanto em *Psicologia Pedagógica* quanto em *Psicologia da Arte*, contribui para os estudos da recepção teatral, pois esta área se ocupa com a compreensão do espetáculo pelo público, envolvendo não apenas aspectos intelectuais, mas também emotivos. Ademais, Vigotski apresenta um novo olhar a respeito da emoção dos espectadores (que é dialética) e do diálogo desta com a contradição presente na estrutura da peça, teoria ainda pouco conhecida pela recepção teatral.

A influência do materialismo histórico e dialético, assim como a sua paixão pelo teatro, estende-se também ao *Manuscrito de 1929 [Psicologia Concreta do Homem]* (2000). Nestes escritos Vigotski, influenciado pela teoria de Georges Politzer (1903-1942), propõe uma psicologia em termos de drama; A começar pela lei geral das funções psicológicas superiores: “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” (Vigotski, 1986/2000, p. 26, itálico nosso).

Nota-se que o autor utiliza as palavras “em cena”, as quais no teatro são empregadas para referir-se a um ator que está encenando no palco. Já Nikolai Veresov (2010) esclarece que Vigotski não utiliza o termo “palco” (onde acontece a cena) como uma metáfora, mas como meio de criar a psicologia nos termos do drama, conforme observamos abaixo:

O palco para ele é o lugar onde o desenvolvimento dramático toma lugar. O palco do teatro tem dois planos, a dimensão social e o plano individual. Os planos somente fazem sentido relativamente ao palco e eles são conectados como duas projeções do palco, onde a criança não é espectadora, mas participante (<http://webpages.charter.net/schmolze1/vygotsky/>, tradução nossa).

Realmente, o que ocorre na cena social e na individual é que gera o desenvolvimento das crianças em dois momentos simultâneos. Vemos, por exemplo, que no jogo teatral as crianças interagem com os colegas para resolver uma situação-problema e

internalizam os saberes sociais, culturais e teatrais adquiridos, vivenciados nesta experiência, dando-lhes um significado particular. Este processo do interpessoal para o intrapessoal é visível também quando Vigotski fala da brincadeira de faz-de-conta, pois uma “criança brincando com uma boneca, por exemplo, repete quase exatamente o que sua mãe faz com ela” (Vigotski, 1933/2007, p. 123); ou seja, a brincadeira individual é resultante do que foi apropriado das relações sociais, pois ocorre uma interação entre a criança e o meio sociocultural e, em seguida, uma reconstrução e ressignificação interna dessas relações pela criança, algo que ela demonstrará na brincadeira.

Outro ponto que nos remete à psicologia em termos de drama é o fato de Vigotski apresentar a dinâmica da personalidade como drama, dizendo que tanto a personalidade quanto o drama são caracterizados por possuírem papéis sociais antagônicos, que estão envolvidos em luta interna ou choques. Isto é verdade, pois diariamente representamos diversos personagens, que variam conforme a situação vivenciada, assemelhando-se ao fazer teatral, no qual os “dotes naturais do ator... determinam o âmbito de seus papéis, mas mesmo assim, cada drama (= personalidade) tem seus papéis” (Vigotski, 1986/2000, p. 36).

Para diferenciar da sua teoria de diversidade de papéis no drama e na personalidade, Vigotski menciona a *commedia dell'arte* (teatro popular que surgiu no século XV), na qual ocorre a mudança do *canovaccio* (roteiro) de cada apresentação, mas os atores desempenham personagens fixos (como Arlequim, o empregado atrapalhado; Colombina, a bela criada, e outros) até o fim da sua vida. Isto, segundo o nosso autor, assemelha-se à “representação da psicologia antiga” (Vigotski, 2000, p. 36), que concebe a personalidade como algo fixo.

Já sobre o conflito que envolve a personalidade e o drama, Vigotski (1986/2000) nos explica que o “papel social (juiz, médico) determina a hierarquia das funções, isto é, as funções mudam a hierarquia nas diferentes esferas da vida social. Seu choque = o drama” (p. 37). Exemplifica essa afirmação com um esquema no qual um indivíduo no papel de juiz tem como hierarquia das funções o pensamento e o desejo, enquanto este mesmo indivíduo, no papel de marido, tem como hierarquia das funções o inverso, ou seja, o desejo e o pensamento. Quando ocorre a junção destas duas hierarquias tem-se o choque, que corresponde ao conflito no drama. Isto pode ser mostrado no próprio *Hamlet*, tão bem estudado por Vigotski. Este, ao mesmo tempo em que deseja matar seu tio para vingar

o pai, não o faz, e quando finalmente o mata, ele o faz mais pelas condições apresentadas e acumuladas do que por sua própria decisão.

Em *O papel do brinquedo no desenvolvimento* (2007) Vigotski aborda também os jogos de papéis sociais e de faz-de-conta - por exemplo, quando ele cita o caso das irmãs que resolvem brincar de irmãs. Destaca então que, elas cotidianamente desempenhavam a personagem irmãs, mas não tinham consciência disso, porque “a criança comporta-se sem pensar que ela é a irmã de sua irmã” (Vigotski, 1933/2007, p. 111); porém na brincadeira elas buscaram atuar e se relacionar uma com a outra de acordo com o comportamento que elas entendiam como sendo de irmãs e que as diferenciava das relações com outras pessoas. Dessa forma, foi possível compreender quanto o brinquedo possibilitou a consciência de si mesmo e a percepção do papel de irmãs e de outros representados em diversas situações sociais. Aliás, são vários os personagens vivenciados pela criança (pai, mãe, heróis, etc.), o que contribui para a apreensão da realidade e para o seu desenvolvimento. Nessa experiência ela vai além do seu comportamento comum - por exemplo, ao agir como mãe ela passa a atuar seguindo regras do comportamento maternal, cuja conduta não é a sua habitual. “Assim, o brinquedo cria uma zona de desenvolvimento proximal da criança” (Vigotski, 2007, p. 122).

Essa contribuição do brinquedo vem sustentar a importância da realização de jogos dramáticos na pré-escola, uma vez que essas atividades são muito mais que passatempos, pois o tempo sempre passa; fundamentalmente, são um meio de possibilitar o desenvolvimento da criança e de atender à fase na qual ela se encontra. É na pré-escola que a criança se depara com o conflito entre a sua tendência de satisfação imediata (trazida de uma fase anterior) e os seus vários desejos impossíveis de serem realizados imediatamente (surgidos nesse período). Diante dessa situação, ela “envolve-se num mundo ilusório e imaginário onde os desejos não realizáveis podem ser realizados, e esse mundo é o que chamamos brinquedo” (Vigotski, 1933/2007, p. 109). Não obstante, segundo Vigotski, nem todos os desejos não atendidos prontamente originam brinquedos.

A obra *Sobre o Problema da Psicologia do Trabalho Criativo do Ator* (2009b) contribui de forma única com as experiências no campo teatral. Nela Vigotski comenta a emoção e a vivência do ator fundamentando-se em duas teorias opostas: no *Paradoxo do Ator* ou *Paradoxo do Comediante*, de Diderot (1713-1784), que comprehende que o ator não

deve vivenciar as emoções que deverá despertar no público, e na *justificação interna ou verdade dos sentimentos no palco*, de Stanislavski, que advoga uma “emoção natural, viva, real, do ator representando o papel” (Vigotski, 1932/2009b, p. 19). Em seguida, propõe um novo olhar sobre esta questão, afirmando que a resolução desse paradoxo se encontra no seu estudo com base na psicologia concreta, na qual a emoção é vista na perspectiva histórica e “em conexões com sistemas psicológicos mais complexos” (Vigotski, 2009b, p. 21).

Já a última obra de Vigotski, *Pensamento e Linguagem* (2009c), publicada em 1934 (ano de sua morte), apresenta a discussão a respeito do pensamento por trás das palavras, lançando mão do exemplo de Stanislavski, que buscava o “subtexto de cada réplica do drama” (Vigotski, 1934/2009c, p. 476-477). Sobre esta questão, Vigotski (1934/2009c) explica que o problema do pensamento escondido por trás das palavras acontece principalmente porque o andamento do pensamento não é simultâneo ao do discurso, pois estes dois “processos revelam unidade, mas não identidade” (p. 475). Por isso muitas vezes se pensa em algo mas não se consegue traduzir o pensamento em palavras, ou ainda, pensa-se uma coisa e fala-se outra, e, como consequência, muita coisa fica oculta. Esta situação as personagens do drama desenvolvem bastante. Assim, para se compreender a fala de outro é necessário identificar tanto o pensamento oculto como a motivação, porque, para o autor, o pensamento é originado nas emoções, nos interesses, desejos e necessidades das pessoas (Vigotski, 1934/2009c, p. 479-480).

CONCLUSÃO

Neste trabalho expomos um novo olhar sobre o pensamento de Vigotski, apresentando-o diante do pano de fundo do drama, o que contribuirá para que seus escritos sejam objeto de outros estudos interdisciplinares. Demonstramos não apenas que Vigotski foi apreciador de espetáculos, leitor e debatedor de produções teatrais, ator, diretor, crítico e chefe de cargos organizacionais referentes a este campo artístico, mas também que seu conhecimento teórico-prático sobre teatro influenciou de forma determinante seus pontos de vista, detalhes ainda pouco expostos ou aprofundados por aqueles estudiosos que divulgam a sua biografia, os quais demonstram o seu interesse pelo drama apenas como uma formação à parte.

Comentamos brevemente algumas obras e publicações de Vigotski (datadas desde os anos da

juventude até a sua morte), nas quais ele discute o teatro com bastante propriedade e as quais colaboram para as reflexões sobre a prática e a teoria do teatro, algo que somente alguns pesquisadores do teatro fizeram até o presente momento. Assim, o nosso trabalho vem para ampliar os estudos sobre as relações entre Vigotski e o Teatro.

O estudo permitiu perceber uma relação dialética entre o conhecimento teatral e a psicologia, em que ambas as áreas são “aprendentes” e “ensinantes” - ou seja, a vivência do teatro influenciou Vigotski e contribuiu para a elaboração de suas teorias psicológicas, assim como Vigotski elaborou pensamentos e reflexões a respeito de questões inerentes ao teatro. Esses pontos de vista distintos abrem possibilidades de estudos desta rica relação.

Acreditamos que Vigotski foi um pensador cujos escritos merecem ser estudados pelos pesquisadores do campo teatral, devido à profundidade de suas contribuições. Apresentamos apenas uma prévia dessas contribuições, pois há necessidade de se aprofundar o estudo das publicações já mencionadas e existe ainda muito a descobrir e revelar acerca da relação de Vigotski com o teatro, seja pelo estudo de suas resenhas teatrais produzidas em Gomel até 1923 seja pela sua posterior imersão no campo da psicologia. Esse estudo permitirá ampliar a compreensão do enfoque da psicologia de Vigotski e de quanto sua visão, enquanto homem de teatro, pode ter influenciado seu trabalho.

REFERÊNCIAS

- Bornheim, G. (1992). *Brecht: a Estética do Teatro*. São Paulo: Ed. Graal.
- Camarotti, M. (2005). *A Linguagem no Teatro Infantil* (3a ed). Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- Carnicke, S. M. (1998). *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*. Canada: Routledge Kindle.
- Davydov, V.V., & Zinchenko, V. P. (1994). A contribuição de Vigotsky para o desenvolvimento da psicologia. In H. Daniels (Org.), *Vygotsky em foco: pressupostos e desdobramentos* (151-167). Campinas, SP: Papirus.
- Florentino, A. (2006). Teatro-Educação e Vygotsky – Pressupostos e Práticas da Psicologia Sociohistórica na Educação Estética. In R. Tavares (Orgs.), *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro* (p.133-156). São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora.
- Friedgut, T. H., & Kotik-Friedgut, B. (2008). A man of his country and his time: Jewish influences on Lev Semionovich Vygotsky's world view. *History of Psychology*, 1 (11), 15-39.
- Japiassu, R. O. V. (1998, julho/dezembro). Jogos Teatrais na Escola Pública. *Rev. Fac. Educ.*, 2 (24), 81-97. Recuperado em 20 de agosto, 2010, de www.scielo.br
- Japiassu, R. O. V. (1999, dezembro). As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. *Educação & Sociedade*, ano XX, 69, 34-59. Recuperado em 20 de agosto, 2010, de www.scielo.br
- Levitin, K. (1982). *One Is Not Born a Personality: Profiles of Soviet Educational Psychologists*. Moscow: Progress.
- Oliveira, M. E., & Stoltz, T. (2010). Teatro na Escola: considerações a partir de Vygotsky. *Educ. Rev.*, 36, 77-93. Recuperado em 19 de agosto, 2010, de www.scielo.br
- Prestes, Z. R. (2010). *Quando não é quase a mesma coisa: análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil - repercussões no campo educacional*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília.
- Rego, T. C. (1995). *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação* (12a ed). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Stanislavski, C. (1989). *Minha Vida na Arte*. (P. Bezerra, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Takeda, C. L. (2003). *O Cotidiano de uma Lenda*. São Paulo: Perspectiva.
- Van Der Veer, R. & Valsiner, J. (2006). *Vygotsky: uma síntese* (C. C. Bartalotti, Trad.). São Paulo: Edições Loyola.
- Veresov, N. (2010). In *The Vygotsky Project*. Recuperado em 15 de julho, 2010, de <http://webpages.charter.net/schmolze1/vygotsky>.
- Vigotski, L. S. (1999a). *Psicologia da Arte*. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1965).
- Vigotski, L. S. (1999b). *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1968).
- Vigotski, L. S. (2000). Manuscrito de 1929 (A. Marenitch, Trad.). *Educ. Soc.*, 71 (21), 21-44. (Original publicado em 1986). Recuperado em 30 de julho, 2010, de www.scielo.br
- Vigotski, L. S. (2004a). *Psicologia Pedagógica*. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1926).
- Vigotski, L. S. (2004b) Teoría de las emociones: studio histórico-psicológico. Madrid: Akal Universitaria. (Original publicado em 1931-33).
- Vigotski, L. S. (2007). O papel do brinquedo no desenvolvimento. In Vigotski, L. S. *A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. (p. 107-124). (J. C., Neto; L. S. M., Barreto; S. C., Afeche, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1933).
- Vigotski, L. S. (2009a). *Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico: livro para professores* (Z. Prestes, Trad.). São Paulo: Ática. (Original publicado em 1930).
- Vigotski, L. S. (2009b). *Sobre o Problema da Psicologia do Trabalho Criativo do Ator* (A. Delari, Trad.). (Original publicado em 1932). Recuperado em 20 de julho, 2010, de <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-o-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932-rev-Iulia-VB-Passos>
- Vigotski, L. S. (2009c). *A Construção do Pensamento e da Linguagem* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. (Original publicado em 1934).
- Vygodskaya, G. L. & Lifanova, T. M. (1999, março/abril). Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*, 2 (37), 23-81.

- Vygotsky, L. S. (1923a, May 7). O detskom teatre [On Children's Theater]. In Friedgut, T. H., & Kotik-Friedgut, B. (2008). A man of his country and his time: Jewish influences on Lev Semionovich Vygotsky's world view. *History of Psychology*, 1 (11), 31.
- Vygotsky, L. S. (1923b, March 12). K zakritiu sezona [For the Season's End]. In Friedgut, T. H., & Kotik-Friedgut, B. (2008). A man of his country and his time: Jewish influences on Lev Semionovich Vygotsky's world view. *History of Psychology*, 1 (11), 31.
- Worrall, N. (1996). *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge.

Recebido em 08/11/2010
Aceito em 22/04/2011

Endereço para correspondência:

Edlúcia Robélia Oliveira de Barros. Rua 109, n.º 290, Condomínio Edifício Olímpico, Apartamento 101, Bloco B, Bairro: Vila São João, CEP: 74815-435, Goiânia-GO, Brasil.
E-mail: edlucia.barros@gmail.com.